

Institut d'histoire de l'art et de muséologie
de l'Université de Neuchâtel



THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 11-12, 2007-2008

THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 11-12, 2007-2008

THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 11-12, 2007-2008

REVUE PUBLIÉE PAR L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET
DE MUSÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

ÉDITIONS ALPHIL – PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2011
Case postale 5
2002 Neuchâtel 2
Suisse

www.aphil.ch
www.pressesuniversitairesuisse.ch

Livresco Diffusion
www.livresco.ch
commande@livresco.ch



© Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2007-2008.011-012.01

ISSN 1660-3435

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE RÉDACTION :

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur
(pierre-alain.mariaux@unine.ch);
Lucas Burkart, Universität Luzern (lucas.burkart@unilu.ch);
Philippe Cordez, Kunsthistorisches Institut, Florence
(philippecordez@yahoo.fr);
Pascal Griener, Université de Neuchâtel (pascal.griener@unine.ch);
Yann Potin, Université de Paris I (yann.potin@freesbee.fr);
Tristan Weddigen, Universität Zürich (tristan.weddigen@access.uzh.ch).

CE NUMÉRO A ÉTÉ PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE :

- Institut d'Histoire de l'art et Muséologie, Université de Neuchâtel
Les auteurs et les éditeurs remercient cette institution.

**« LE MUR D'UN MUSÉE N'EST PAS UNE PAGE
D'UN LIVRE ET LE VISITEUR N'EST PAS UN LECTEUR »¹.
LES MUSÉES ET LA MUSÉOLOGIE
DE GEORGES HENRI RIVIÈRE REVISITÉS**

Le muséologue français Georges Henri Rivière (1897-1985) consacra toute sa vie aux musées – en France et partout dans le monde. Il voulait valoriser les objets de musée – du simple objet de la vie quotidienne à l'œuvre d'art – et trouver un mode de présentation approprié qui ne ressemblât en rien à la mise en page d'un livre.

Les modes de présentation inventés et mis en valeur de Georges Henri Rivière seront évoqués dans ce qui suit afin de montrer la façon de penser et d'imaginer les musées du muséologue dont je rappelle la carrière et les travaux. Aussi j'expliquerai les grandes lignes de la muséologie de Rivière et présenterai la mise en scène imaginée par celui-ci dans la galerie culturelle du Musée national des arts et traditions populaires (Mnatp). Ce musée n'existe plus aujourd'hui. Que reste-t-il donc de la muséologie selon Rivière ?

¹ RIVIÈRE Georges Henri, «Les salles d'introduction à la visite du château de Compiègne», in : *Museum*, n° 3-4, 1948, p. 164-174, voir p. 216. Cette contribution repose sur ma thèse : GORGUS Nina, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Muséologie Georges Henri Rivières*, Münster, etc. : Waxmann, 1999 ; GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière* (traduit de l'allemand par Anne-Marie COADOU), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

LES DONNÉES BIOGRAPHIQUES

Georges Henri Rivière était loin de représenter un conservateur de musée typique en France, et ce non pas seulement à cause de sa biographie exceptionnelle et de sa personnalité éminente. Bien qu'ayant collecté des centaines de milliers d'objets pour les musées en France et à l'étranger, fondé différents musées d'ethnographie et d'histoire, malgré ses hautes fonctions dans l'organisation internationale des musées ICOM et sa chaire de muséologie, toute sa fierté allait à la chanson qu'il avait composée en 1925 pour Joséphine Baker. Rivière – connu sous ses initiales GHR – était un habitué des salons et music-halls à la mode de Paris dans les années 1920 avant de devenir un conservateur de musée. Il était également un muséologue extraordinaire du fait qu'il unissait en lui deux pôles : l'amour pour le musée et les objets et l'envie de partager cet amour avec le grand public.

Né à Paris en 1897, Rivière voulait d'abord devenir musicien. Après le baccalauréat, il fréquenta le Conservatoire national de musique de Paris dès 1915. Mais sa carrière d'organiste s'était terminée précocement en raison d'une blessure au genou subie au cours de la Première Guerre mondiale. Dans les années 1920, il donna des concerts comme pianiste. La musique et surtout le jazz l'ont accompagné toute sa vie.

Rivière commença à s'engager pour les musées et les expositions au début des années 1920. Sa forte inclination pour les œuvres d'art avait été évoquée par son oncle, le peintre Henri Rivière. Celui-ci rassemblait régulièrement autour de lui des artistes, des collectionneurs d'art et des conservateurs de musées.

Rivière développa un sens aigu pour l'esthétique et les objets, qu'il consolida par des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre.

Dans les années 1920, il travaillait comme critique d'art et secrétaire des grands collectionneurs parisiens. Cet entourage de surréalistes, collectionneurs, mécènes aristocrates et musiciens de jazz dans le Tout-Paris lui conférait un caractère cosmopolite qu'il gardera toute sa vie, tout comme ses amitiés avec des artistes ou personnalités de la vie culturelle parisienne.

En 1928, après avoir monté sa première exposition sur l'art précolombien à Paris, il fut engagé comme sous-directeur dans le Musée d'ethnographie au Trocadéro, qui était dirigé à l'époque par le médecin et américaniste Paul Rivet.

Bien que le Musée d'ethnographie du Trocadéro passât en ce temps-là pour une relique poussiéreuse du XIX^e siècle, l'avant-garde de l'ethnologie française s'y retrouvait bientôt pour former le centre de l'ethnomuséologie. Entourés d'une équipe jeune et dynamique de collaborateurs formés pour la plupart par Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie, Rivet et Rivière élaborèrent un projet innovant pour le musée et pour la recherche. Il s'y conçut le musée-laboratoire que Rivière va appliquer au Musée des arts et traditions populaires à partir de 1937 et qui consiste à relier étroitement la recherche, la collection d'objets sur le terrain et la présentation au musée.

Au Musée d'ethnographie, Rivière fut surtout responsable de la mise en scène des objets. La scénographie conçue par Rivière pour plus de 70 expositions entre 1930 et 1935 était tout à fait innovatrice. Par exemple, plus d'objets exposés en éventail, plus de figurines costumées ou de décors de villages reconstitués. Il inventait pour les expositions une scénographie adaptée aux objets exposés :

« Les collections y sont disposées suivant les règles de la muséologie moderne, sans entassement, avec un étiquetage soigneux, facilement accessible au public, des cartes géographiques indiquant l'emplacement des tribus, et des cartes de répartition des objets les plus caractéristiques. »²

Rivière conserva du Musée d'ethnographie la pratique de catégoriser les objets d'après leur valeur utilitaire, de tenir compte de leur fonction et de ne pas les juger en premier lieu d'après des critères formels. En outre, le musée était pour lui à la fois un lieu

² RIVET Paul et RIVIÈRE Georges Henri, « La réorganisation du Musée d'ethnographie », in : *Bulletin du Muséum*, n° 2/5, 1930, p. 1-10, voir p. 6.

de recherche, de conservation et également de transmission des connaissances au grand public.

Un autre aspect important pour comprendre la muséologie selon Rivière se créait en ce temps-là : le regard vers l'autre et l'envie d'apprendre des autres et d'intégrer les idées rencontrées dans son propre concept. À partir des années 1920, Rivière partait régulièrement en voyage, ce qui le conduisait dans les musées de différents pays – en Europe, en Russie et aux États-Unis.

Dans les années 1930, ce furent en particulier les musées de la Russie soviétique et les musées régionaux allemands (Heimatmuseen) qui, de par leur vocation didactique, trouvaient son approbation. S'orientant d'après eux, il put briller avec le modèle d'un musée de terroir moderne à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1937.

1937 fut également l'année de création du Musée national des arts et traditions populaires à Paris, où Rivière fut nommé conservateur en chef. La collection française du Musée d'ethnographie s'émanait des collections dites exotiques et trouva des locaux provisoires dans le palais de Chaillot, le bâtiment que l'on construisit pour l'Exposition universelle au lieu du palais du Trocadéro.

À l'enthousiasme initial succéda une lutte coriace pour l'obtention de crédits et de locaux pour cette nouvelle institution. En 1940, quand la France fut occupée par les Allemands, le musée eut l'occasion sous le gouvernement de Vichy de participer activement à la promotion aux allures de propagande de la culture rurale au travers d'organisations nationales nouvellement créées, et d'effectuer des recherches à grande échelle en France. Sous la direction de Rivière, le musée naviguait en suivant un cours dont il était difficile de dire s'il servait ses propres intérêts ou celui du gouvernement de Vichy, les deux partageant la même estime pour la culture paysanne et la société traditionnelle. On n'a jamais pu éclairer cette époque de manière satisfaisante, les archives restant encore silencieuses sur ces temps-là et les témoins de l'époque étant ambivalents là-dessus.

L'opinion de l'ethnologue Isac Chiva, que Rivière y jouait « *un double jeu difficile, dangereux, mais aussi excitant pour ce joueur-acteur né* »³, semble parfaitement décrire le personnage de Rivière.

Après la Libération, le jeune musée essaya d'assurer son programme de musée-laboratoire au palais de Chaillot, c'est-à-dire de recueillir et de documenter les objets en France, de fonctionner, comme le disait un jour Claude Lévi-Strauss à propos du Musée anthropologique, comme « *prolongement du terrain de recherche* ». Les fruits des recherches furent montrés dans une série d'expositions temporaires qui suscitèrent beaucoup d'enthousiasme auprès du public.

Suzanne Tardieu, une ancienne collaboratrice, se souvient encore de la démarche muséographique de Rivière dans les locaux du palais de Chaillot :

*« Jacques Barré dessinait sur les indications de Rivière. Je me souviens, il venait toujours à l'heure du déjeuner parce qu'il travaillait au Muséum d'histoire naturelle. On avait étalé devant la vitrine les objets sur des grands papiers. Et Rivière passait un quart d'heure/vingt minutes avec lui, pour lui expliquer justement ses histoires de rapprochements dans le sens horizontal et le sens vertical, enfin, jouant sur toutes les dimensions. Jacques Barré faisait un dessin de la vitrine qui était commenté par Rivière, alors il le rectifiait et [en] lançait un autre, et après le dessin de la vitrine était posé à côté de la vitrine. Alors il y avait un menuisier qui faisait les grands travaux du musée, et nous qui accrochions en fonction de Rivière et tout. »*⁴

La requête pour un nouveau bâtiment dura 30 ans et ce n'est qu'à la fin de l'année 1969 que le déménagement des collections au nouveau siège du bois de Boulogne fut terminé. Les expositions permanentes ne s'ouvrirent au public qu'au cours des années 1970.

³ CHIVA Isac, « Georges Henri Rivière. Un demi-siècle d'ethnologie de la France », in : *Terrain*, n°5, 1985, p. 76-83, voir p. 77.

⁴ Cf. GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines...*, p. 174.

Rivière voyait le Mnatp comme la « *centrale de la décentralisation* », un lieu de cristallisation du patrimoine culturel de la France.

Avec ce musée, Rivière mit à la disposition de l'ethnologie de la France une structure pouvant servir de base de fondement, en créant dès le début le Laboratoire d'ethnographie, avec Marcel Maget en tête, qui va s'appeler plus tard Centre d'ethnologie française.

Comme le Mnatp n'eut pendant longtemps qu'un emplacement provisoire, Rivière pouvait seulement mettre ses théories en pratique dans des musées locaux ou régionaux en France. Il avait un sens très développé de la diffusion et chaperonnait ces projets de musées en province avec enthousiasme ; non pas seulement les musées des arts et traditions populaires, mais aussi des musées d'histoire locale et régionale ou les collections d'art.

Pendant des années, Rivière donna des cours de muséologie, à Paris et à l'étranger, ce qui lui conféra hors de France une réputation de spécialiste de premier rang. Dans les années 1930 et 1940, il donna régulièrement des cours à l'École du Louvre. La chaire des arts et traditions populaires fut créée en 1937, en liaison avec le musée. Entre 1970 et 1982, Rivière enseigna la muséologie aux Universités Paris I et Paris IV et, soutenu par l'ICOM, partout dans le monde et surtout en Afrique. Il s'adressait surtout à des étudiantes et étudiants d'archéologie et des beaux-arts. Les cours comprenaient toujours des visites de toutes sortes de musées pour expliquer la muséologie en pratique. Dans ses cours, Rivière établit un lien entre le terrain, le centre de recherche, les chercheurs, l'exposition et les visiteurs. Pour lui, le musée devait servir de lieu de communication, de centre d'éducation et de recherche, fait par l'homme pour l'homme.

Les fonctions qu'il occupa après la Deuxième Guerre mondiale à l'ICOM et à l'UNESCO correspondaient exactement à ses vœux et qualifications. Rivière sut donner un visage personnel à l'anonyme organisation de masse ICOM, jusqu'en 1965 en tant que directeur puis en tant que conseiller permanent. Il veilla en outre à la professionnalisation des métiers dans tous les domaines du musée.

Dans la foulée de ces activités pour l'ICOM, Rivière est aussi connu comme l'inventeur des écomusées, un type de musée régional qui se pose sur l'espace, sur le temps et les hommes d'une région. Rivière présenta plusieurs projets de développement de l'écomusée et suivit pendant des années la construction de différentes institutions en France. Ce type de musée a trouvé un grand écho partout dans le monde en initiant des débats sur la « nouvelle muséologie ». Le musée « *qui n'est pas comme les autres* », comme Rivière disait un jour parlant des écomusées, était sa dernière création muséologique. Elle montre aussi que Rivière modifiait et adaptait sans cesse ses concepts muséologiques.

Rivière resta actif dans le monde des musées jusque deux ans avant sa mort, en 1985. Très peu de choses de sa muséologie ont été conservées : les cours qu'il a donnés ont été publiés après sa mort dans le volume *La muséologie selon Georges Henri Rivière*⁵. Rivière se voyait lui-même plutôt comme un « *parvenu de la science* » que comme un universitaire et ne couchait ses réflexions que rarement par écrit, ce qui explique la réception très mitigée de son œuvre, aussi bien de son vivant qu'après sa mort.

De ses travaux pratiques, il ne reste que des traces : son chef-d'œuvre, le Musée national des arts et traditions populaires à Paris, n'existe plus, après des années de discussions controversées. Même son invention la plus riche de conséquences, les écomusées, est décriée. Face à ces faits, Rivière fait-il figure de « grand » perdant dont les concepts sont défaites pièce par pièce ?

Que reste-t-il ? Quelle valeur scientifique et culturelle attribuer à sa muséologie aujourd'hui ?

UNE VISITE RÉTROSPECTIVE AU MNATP

Pour trouver les réponses adéquates, il convient de revisiter l'ancienne exposition permanente du Musée national des arts et traditions

⁵ ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIÈRE (éd.), *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod, 1989.

populaires. Fondé en 1937 et installé provisoirement dans une aile du palais de Chaillot, le musée déménagea en 1969 dans un bâtiment moderne construit par Jean Dubuisson et Michel Jausserand en bordure du bois de Boulogne à l'ouest de Paris. Je vais reconstituer les éléments constitutifs de la muséologie de Rivière à partir de la galerie culturelle ayant ouvert ses portes en 1975.

Reconstituer, parce que le musée a fermé ses portes en septembre 2005 pour se réinventer à Marseille et devenir le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille (MuCEM)⁶.

Même si Rivière était en retraite depuis 1967, il avait aménagé lui-même la galerie culturelle en collaboration avec André Desvallées. Jacques Pasquet était responsable de la scénographie.

Rivière voyait le Musée national des arts et traditions populaires comme la vitrine de la culture matérielle de la société traditionnelle en France, donc le lieu d'expression de toute l'ethnologie de la France.

L'espace des expositions permanentes était divisé en deux parties. Destinée au grand public, la galerie culturelle proposait la « civilisation rurale française » à deux concepts : univers et société. C'était Claude Lévi-Strauss qui traçait le schéma thématique. Cependant, la galerie d'études était destinée aux chercheurs et aux visiteurs souhaitant approfondir leurs savoirs.

La structure et le contenu de la présentation ne sont pas au centre de mon propos, mais la mise en scène des objets. Comment Rivière valorisait-il les objets qu'il voyait globalement comme « *témoins de l'homme* »⁷ ?

⁶ COLARDELLE Michel (éd.), *Réinventer un musée. Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Projet scientifique et culturel*, Paris: Réunion des Musées nationaux, 2002. L'ouverture du MuCEM a été reportée plusieurs fois; l'inauguration est maintenant prévue pour 2013.

⁷ Pour décrire les éléments caractéristiques, je reprends en grande partie les textes rédigés pour la dernière exposition au Mnatp « *Lumières sur les ATP* », en 2005.

L'ASPECT PRIMORDIAL : PARTIR DE L'OBJET OU CE SONT LES OBJETS QUI ONT LA PAROLE

Comment fait-on pour qu'un troupeau marche dans une vitrine ? Pour voir et entendre « véritablement » un berger en houppelande, des moutons et des brebis avec leurs sonnailles, un âne avec son bât et un second berger fermant la marche ?

La recette semble simple : « *Les objets auront en priorité la parole* », c'est le leitmotif de Rivière, qui avait choisi pour le Musée d'ethnographie dès les années 1930 une muséographie stricte. Pour chaque objet, il cherche la solution de présentation qui permette de le voir le plus aisément. De là l'idée d'une suspension par des fils de nylon. Plus tard, Rivière perfectionnera cette pratique au palais de Chaillot, dans les locaux provisoires du Mnatp. C'est là, lors de l'exposition « Bergers en France » en 1962, qu'un troupeau marchera pour la première fois dans un musée.

La suspension par des fils transparents ne suffit pas. Selon Rivière, la vitrine idéale se définit par un fond neutre et vide, les objets posés sur un socle ou suspendus, comme les légendes des objets placées au premier plan. Pour qu'on ne regarde que les objets, il a choisi un fond noir, un éclairage directionnel et une architecture transparente. En outre, Rivière tenait beaucoup à bien conserver les objets exposés.

Ce principe a une autre raison d'être : l'objet étant sorti de son milieu naturel, le décor ne doit pas suggérer la réalité. La scénographie doit souligner cette réutilisation en créant une distanciation extrême. La galerie culturelle est un lieu artificiel, une scène de théâtre où les acteurs seraient les objets, de simples objets d'usage de la vie quotidienne, même s'ils sont mis en valeur comme des œuvres d'art.

Mais le fil montre aussi les objets « en fonction ». On ne voit pas seulement des choses suspendues, mais une image qu'elles racontent, chacune à sa place. L'image est incomplète, ce à quoi supplée l'imagination. Les objets ont la parole, mais ils ne parlent que par le langage qu'ils forment ensemble. Cette vitrine évoque la transhumance vers 1960 d'un grand troupeau de mérinos d'Arles

qui gagne son estive (alpage) dans les Alpes maritimes. Cette mise en scène est beaucoup plus qu'une simple reconstitution, parce qu'il s'agit d'une vision esthétique et poétique.

POURQUOI LA MUSÉOGRAPHIE DU FIL DE NYLON ?

Dans les anciens musées ethnographiques, on voyait des vitrines remplies d'objets d'art populaire, des meubles, des reconstitutions d'intérieurs domestiques complets, des poupées en costumes traditionnels. Pour donner aux visiteurs un sentiment de réalisme et d'authenticité, leurs concepteurs avaient souvent recours à des mannequins, selon un principe diffusé pendant les expositions universelles et coloniales au XIX^e siècle – où se trouvaient même parfois des figurants vivants – qui s'est vite imposé dans les musées de folklore européens. La « Salle de France » du Musée d'ethnographie du Trocadéro, en 1895, était conçue sur ce modèle.

Les mannequins, souvent pourvus de figures sculptées en bois censées montrer la physionomie et le caractère d'une région, ont suscité de nombreux débats dans la mesure où la dérive vers une conception ethnique voire raciste était facile.

Le choix de renoncer à ces artifices suspects a été un élément de doctrine essentiel pour Rivière, qui se démarquait ainsi du courant « évolutionniste » dominant de l'avant-guerre.

Le fil de nylon est, scénographiquement parlant, la recette idéale pour présenter les vêtements sans recourir à des mannequins. Il ne permet pas seulement de montrer un costume régional ou un habit de travail à partir de quelques pièces, mais aussi d'arranger ces vêtements autour d'un corps humain virtuel que l'imagination peut reconstituer. Cette muséographie expressive fait également appel à la suggestion à partir de simples fragments.

COMMENT CHOISIR LES OBJETS ? OU MICKEY MOUSE AU MUSÉE

En venant visiter un musée d'arts et traditions populaires, nous attendons-nous vraiment à voir un masque de Mickey Mouse de 1953 (don de Rivière) en plastique, un produit de série fabriqué industriellement ? Que faut-il collecter et présenter au public ? Les concepteurs de la galerie culturelle se sont posé ces questions plus d'une fois. Puisqu'il s'agit d'objets ethnographiques, témoins matériels de la culture, de la structure sociale ou des techniques, ils n'affichent pas toujours une grande beauté ou valeur esthétique. Dans la galerie culturelle, chaque objet est parfaitement à sa place : le masque de Mickey s'intègre au programme scientifique pour montrer les diversités des fêtes calendaires publiques, spécialement le carnaval.

La matière importe peu : si les masques du XIX^e siècle étaient en papier et en bois, ceux des années 1950 sont en plastique. Mais cela ne change rien à leur fonction dans la société, qui est de cacher l'identité de leur porteur dans un grand cérémoniel festif de transgression des normes habituelles de la cité. Rivière était persuadé que le folklore se renouvelait en permanence et constituait une sorte de « réalité vivante », qui s'explique par une « création continue ». Seule condition : les objets devaient être typiques, largement diffusés, et fonctionnels – donc « beaux ». Ainsi, on pouvait relier le passé au présent par la culture populaire quotidienne.

MODES DE PRÉSENTATION

On peut distinguer deux types de disposition dans la galerie culturelle : le principe de la séquence et l'ensemble écologique.

LA SÉQUENCE

La vitrine « Du blé au pain » semble répondre à une question d'enfant : « *C'est quoi, le pain ? Comment arrive-t-il dans une boulangerie ?* » Elle illustre deux aspects essentiels de la muséo-

logie de Rivière: un concept muséographique et un concept archéo-ethnologique.

La vitrine « Du blé au pain » illustre le concept muséographique d'une séquence. Par séquence, on entend différents arrangements qui présentent des séries typologiques ou des scènes dynamiques.

Rivière décrivait déjà ce principe en 1947, en développant un scénario pour le musée au palais de Chaillot: « *Faire ainsi poser au sol le fer d'une houe, tandis que le manche prendra à l'aide d'un fil la position oblique, comme si l'objet était en fonction* »⁸.

Les objets (charrue, herse ou faucille) sont suspendus de telle sorte qu'on pourrait les croire dans la main du paysan. La vitrine, à partir de quelques objets seulement, montre ainsi toute une année de travail agricole et, de la campagne, fait aller à la ville où le pain est cuit et vendu: comment on a labouré la terre, semé et récolté jusqu'à la mouture des céréales pour obtenir la farine dont on fait le pain.

Au concept muséographique s'ajoute un concept archéo-ethnologique: c'est celui de « chaîne opératoire », dû à l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan, qui recense et classe les techniques à partir de l'évolution biologique et sociale. Cette notion recouvre l'ensemble des opérations techniques successives nécessaires à la transformation d'une matière première en produit fini.

Élaboré à partir de la réflexion sur la reconstitution, à partir des vestiges archéologiques, de techniques disparues comme la taille du silex, ce concept a été repris par les ethnologues des années 1960. La vitrine se réfère au XIX^e siècle: la matière première est le blé et le produit fini, le pain, aliment de base. Les gestes présentés n'étaient certainement pas les mêmes dans toute la France; mais, inscrits dans la mémoire sociale d'une région, ils ont été transmis d'une génération à l'autre, du moins jusqu'à la mécanisation de l'agriculture.

⁸ BARRÉ Jacques et RIVIÈRE George Henri, *Dossier ATP, Musée, Salle d'expositions temporaires*, 14/5/1947, Archives Mnatp, 1947 (manuscrit non publié).

LA SÉQUENCE DYNAMIQUE

Tout le programme de la galerie s'exprime dans cette vitrine qui rend compte des relations entre musique et société, une vitrine « qui chante ».

Bien que particuliers – les instruments de musique sont davantage faits pour être entendus que pour être contemplés –, ces objets s'intègrent parfaitement dans le concept muséographique général et peuvent être « lus » horizontalement et verticalement.

Les segments verticaux démontrent comment les instruments de musique populaire et la voix ont été intégrés dans la vie quotidienne. Les objets sont complétés par des photographies. Le fil rouge de la lecture horizontale, ce sont les grands thèmes de la galerie elle-même, le rôle de la musique dans les événements politiques ou les fêtes calendaires et au cours des activités techniques comme la chasse.

C'est cet arrangement des objets originaux, des photos et des textes qui caractérise si bien la muséographie d'une séquence dynamique. Pour présenter le contexte social, économique et culturel, on a eu recours, avec discrétion, à des accompagnements documentaires. C'est une vitrine sur la musique – mais c'est aussi de la musique elle-même. Les objets, textes et photos sont organisés dans un arrangement souple et fluide, comme les notes d'une mélodie.

L'ENSEMBLE ÉCOLOGIQUE

LE BATEAU DE BERCK

Le bateau de Berck semble être échoué, comme une baleine, directement dans la vitrine du musée du Mnatp. Il surprend le visiteur par ses dimensions et son réalisme. Cette présentation renvoie à la doctrine que Rivière avait établie pour la muséographie de la galerie culturelle, celle « *de ne pas céder à la tentation du livre sur le mur* » et de ne pas mettre entre les objets « *et le public l'écran* »

d'un appareil décoratif indiscret»⁹. Par contre, les concepteurs proposent des approches différentes pour montrer les objets dans leur milieu sans prétendre reproduire la réalité.

Dans la galerie culturelle, tout en renonçant à ce mode de reconstitution jugé trop factice, on a voulu présenter des ensembles évocateurs : ce sont les sept unités écologiques. La mise en scène du bateau de Berck repose comme la présentation des sept autres ensembles écologiques sur le principe de la distanciation, soutenue par une installation audiovisuelle. La question, amplement débattue dans les musées, de savoir si les objets s'expliquent eux-mêmes ou s'il faut toujours leur ajouter des explications, semble recevoir ainsi une solution radicale : le bateau « parle » en quelque sorte lui-même. Une simple pression sur un bouton met en route une installation de son et lumière. Un constructeur de bateaux de Berck raconte ses souvenirs sur les chantiers en 1935, sur un bruit de fond de cris de mouettes et de vagues, et ainsi fait comprendre les techniques utilisées, leur signification sociale, économique et culturelle.

LA SALLE COMMUNE DE BASSE BRETAGNE

Ce type d'ensemble écologique se distingue de ce mode de reconstitution répandu dans les musées ethnographiques depuis le XIX^e siècle. On pouvait y observer souvent le même système d'exposition pour les ensembles ethnographiques : des reconstitutions suggérant de « vraies » pièces remplies de mobilier caractérisant le style « typique » de la région : meubles, vaisselle, linge de table, parfois avec des mannequins en costumes dits traditionnels. Souvent ces arrangements ont été composés de manière idéalisée, sans véritable rapport avec la complexité de la réalité sociale.

Dans la galerie culturelle, l'approche en est tout à fait différente. Les objets qui les constituent ont été collectés ensemble, simulta-

⁹ «Fidèles à nos théories anciennes sur le rôle pédagogique de la présentation de musée, nous nous garderons de céder à la tentation du livre sur le mur, les objets auront en priorité la parole, les choix et les assemblages leur faciliteront ce rôle, il n'y aura pas entre eux et le public l'écran d'un appareil décoratif indiscret.», cité par GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines...*, p. 184.

nément, lors des grandes enquêtes du musée. Ce sont des systèmes complets, intégralement exposés, comme la salle commune de basse Bretagne de la famille Deuffic ou le beuron de l'Aubrac.

Mais il ne s'agit pas seulement de transposer au musée des ensembles dans l'état où on les a trouvés : le procédé muséographique de l'unité écologique repose aussi sur le principe de distanciation comme évoqué plus haut pour le bateau de Berck. La voix off, recueillie sur le terrain, explique le mobilier, la fonction des outils et leurs significations pour les habitants, et un jeu de lumières invite le visiteur à flâner à l'intérieur. En donnant la parole aux anciens utilisateurs, l'installation restitue une image très précise de la vie quotidienne en brisant la nostalgie falsificatrice du réel qu'on éprouve parfois en regardant des vieux meubles dans les musées.

C'est ainsi que l'on arrive à associer l'espace et le temps qu'évoquent le mobilier et les enregistrements. L'environnement pénètre en quelque sorte dans le musée – et ceci constitue aussi la prémisse du concept de l'écomusée qui se développera dans la décennie 1970 dans le cadre des parcs naturels nationaux et régionaux.

Au Mnatp, mais aussi ailleurs, Rivière a inventé à partir de l'objet un discours muséal, qui était à la fois clair et rigide, mais toujours conçu dans l'intention d'atteindre le grand public. Les mots clés de cette muséographie sont : la primauté des objets (originaux) comme base du discours muséal, le principe de distanciation (qui fait bien sûr référence à Walter Benjamin, qui parle d'un choc pour éveiller l'intérêt et provoquer ainsi l'envie de connaître et de comprendre¹⁰), ensuite la scénographie transparente pour mettre les objets en valeur et l'appel à la suggestion du visiteur. En même temps, Rivière a élargi le concept du musée en intégrant l'aspect de l'environnement au musée.

¹⁰ « Les masses n'ont pas besoin de discours savants ; pour assimiler le savoir, il ne leur faut qu'un petit choc qui fixera la nouvelle expérience dans l'esprit. », BENJAMIN Walter « Jahrmarkt des Essens », in : BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1970, vol. 11, p. 527-532, voir p. 528.

Rivière était toujours à la recherche, et je cite André Desvallées, « *d'un langage simple pour traduire un message clair à l'intention du plus large public* »¹¹.

QUE RESTE-T-IL DE LA MUSÉOLOGIE SELON GHR ?

Pour conclure, revenons-en aux questions évoquées auparavant, à savoir :

Rivière fait-il figure de « grand » perdant, dont les concepts sont défaits pièce par pièce ? Que reste-t-il ? Quelle valeur scientifique et culturelle attribuer à sa muséologie aujourd'hui ?

Rivière voulait introduire un concept global au musée ; un concept qui mette en valeur les objets et qui prenne en compte également les visiteurs et leurs besoins d'en savoir plus sur la société dans laquelle ils vivent.

La muséographie de fil de nylon qu'il a inventée, grâce à l'efficacité de son expressivité artificielle, engendre une nouvelle manière de voir et de percevoir la culture matérielle du populaire et du quotidien. Même si la muséographie était contestée, cette nouvelle manière de concevoir le patrimoine culturel se répandait partout dans les musées d'Europe.

Cette muséographie démontre également que l'esthétique d'une scénographie est aussi liée à son temps et à son contexte. Les pratiques de présentation et les goûts changent. Au Mnatp, Rivière offrait une interprétation de l'histoire de France comme société traditionnelle et rurale qui était très liée à l'époque de sa création, laquelle plaçait l'objet dans un système de valeurs aujourd'hui révolu.

De ce point de vue, on comprend les discussions très controversées sur la galerie culturelle et le Mnatp dans les années 1990.

¹¹ DESVALLÉES André, « Les galeries du Musée national des arts et traditions populaires », *Musées et collections publiques de France*, n° 134, 1976, p. 5-37, voir p. 29.

Rivière s'est battu toute sa vie pour les musées – et il ne distinguait ni le genre, ni l'envergure ni le lieu. Rivière avait proposé un musée qui reste toujours à la hauteur du temps, un musée qui assure sa qualité en fonctionnant comme musée-laboratoire, en reliant la recherche, la collection d'objets sur le terrain et la présentation au musée. Ce qu'il souhaitait, c'étaient des musées humains, centrés sur l'homme, partout dans le monde. «*Pour que l'homme finalement, en ces musées de l'homme, rende à l'homme ce qu'il lui a pris*»¹², tels sont les mots de Rivière dans un article en 1968 qui résume en quelques mots l'idée centrale de sa muséologie.

C'est surtout avec le concept de l'écomusée qu'il essaya de réaliser des musées pour l'homme et par l'homme, un musée qui fonctionne comme un miroir pour la population¹³. L'idée de l'écomusée forme ainsi la synthèse de sa muséologie.

Tout ceci fait de Rivière l'un des protagonistes les plus influents du musée moderne du xx^e siècle. Ainsi, le début de l'article sur Rivière dans l'*Encyclopédie universalis* correspond tout à fait à cette idée :

«*Georges-Henri Rivière a incarné en France et à l'étranger la maturité de la muséologie contemporaine.*»¹⁴

Nina Gorgus

Francfort-sur-le-Main

¹² RIVIÈRE Georges Henri, «Musées et collections publiques d'ethnographie», in: POIRIER Jean (éd.), *Ethnologie générale*, Paris: Plon, 1968, p. 472-493, voir p. 488.

¹³ RIVIÈRE Georges Henri, «L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980)», in: DESVALLÉES André (éd.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon: Éditions W, 1992-1994, p. 440-445.

¹⁴ VALLERANT Jacques, article «Georges Henri Rivière», in: *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/georges-henri-riviere/ (22/2/2010).

BIBLIOGRAPHIE

ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIÈRE (éd.), *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod, 1989.

BARRÉ Jacques et RIVIÈRE George Henri, *Dossier ATP, Musée, Salle d'expositions temporaires*, 14/5/1947, Archives Mnatp, 1947 (manuscrit non publié).

BENJAMIN Walter «Jahrmarkt des Essens», in : BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1970, vol. 11, p. 527-532.

CHIVA Isac, «Georges Henri Rivière. Un demi-siècle d'ethnologie de la France», in : *Terrain*, n°5, 1985, p. 76-83.

COLARDELLE Michel (éd.), *Réinventer un musée. Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Projet scientifique et culturel*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 2002.

DESVALLÉES André, «Les galeries du Musée national des arts et traditions populaires», *Musées et collections publiques de France*, n° 134, 1976, p. 5-37.

GORGUS Nina, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Muséologie Georges Henri Rivières*, Münster (et al.) : Waxmann, 1999.

GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière* (traduit de l'allemand par Anne-Marie COADOU), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

GORGUS Nina, «Le Heimatmuseum, l'écomusée et Georges Henri Rivière», *Publics & musées*, n° 17-18, 2000, p. 57-69.

GORGUS Nina, «Georges Henri Rivière et l'Europe. Rapprochements et accommodements entre 1936 et 1945», in : CHRISTOPHE Jacqueline, BOËLL Denis-Michel, MEYRAN Régis (éd.), *Du folklore à l'ethnologie. Institutions, musées, idées en France et en Europe*

de 1936 à 1945, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 369-378.

RIVET Paul et RIVIÈRE Georges Henri, « La réorganisation du Musée d'ethnographie », in : *Bulletin du Muséum*, n° 2/5, 1930, p. 1-10.

RIVIÈRE Georges Henri, « L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980) », in : DESVALLÉES André (éd.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : Éditions W, 1992-1994, p. 440-445.

RIVIÈRE Georges Henri, « Les salles d'introduction à la visite du château de Compiègne », in : *Museum*, n°3-4, 1948, p. 164-174.

RIVIÈRE Georges Henri, « Musées et collections publiques d'ethnographie », in : POIRIER Jean (éd.), *Ethnologie générale*, Paris : Plon, 1968, p. 472-493.

SEGALEN Martine, *Vie d'un musée 1937-2005*, Paris : Stock, 2005.

VALLERANT Jacques, article « Georges Henri Rivière », in : *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/georges-henri-riviere/.

**OBSKURE ORDNUNG.
ZUR THEATRALITÄT FÜRSTLICHER
SAMMLUNGSRÄUME IM 17. JAHRHUNDERT***

*Die größten Wunder verlieren
ihren Wert, wenn sie leicht
zugänglich sind und jedem
Wunsch erreichbar.*

Baltasar Gracián, *Das Kritikon*.

0.

Hinc nascitur ordo. Hier entspringt die Ordnung. Mit diesem Motto überschreibt Johann Friedrich Penther (1693-1749) das Kupfertitel seiner *Gnomonica fundamentalis* aus dem Jahr 1733 (Abb. 1).¹ Gleich drei Quellen der Ordnung sind in dem Kupferstich auszumachen: die Sonne, deren gleißender Schein Voraussetzung der von Penther in seinem Werk behandelten Sonnenuhren ist; der Polarstern in der Schwanzspitze des kleinen Bären, Zentralgestirn nächtlicher Orientierung; und die fürstliche Residenz, permanenter

* Ich danke Michael Lorber und Gerald Reuther für die umsichtige und kritische Lektüre des Manuskripts.

¹ PENTHER Johann Friedrich, *Gnomonica fundamentalis und mechanica* [...], Augsburg, 1733.

Garant politischer Führung. Angesichts einer solch emphatischen Darstellung des Fürstenhofes als Ursprung weltlicher Ordnung muss es allerdings erstaunen, wenn Zeitgenossen gerade in ihm gravierende Ordnungsdefizite entdecken.

Johann Georg Keyßler (1689-1743), seit 1719 Mitglied der Royal Society, besucht 1729, einem zeittypischen Gelehrtenschicksal gemäß in der Funktion eines reiseleitenden Hofmeisters, das Unterschloss von Ambras. Mit Blick auf die dortige Kunstkammer hebt er den didaktischen Nutzen derartiger Sammlungen hervor. Es sei jedoch unabdingbar, so Keyßler, „daß die Sachen in besserer Ordnung und gutem Stande erhalten blieben. Allein das Gegenteil findet sich gar oft.“² Tatsächlich sind in seinem Reisebericht mehrfach Ordnungsmängel erwähnt, die ihm bei späteren Sammlungsbesuchen auffallen. Über die Dresdener Sammlung urteilt er: „Ueberhaupt braucht diese Kunst-Cammer, daß sie in eine andere Ordnung gebracht werde.“³ In der Beschreibung der Sammlung auf Schloss Friedenstein in Gotha findet sich die Bemerkung: „Die *Instrumenta Mathematica* sind noch nicht in rechter Ordnung.“⁴

Keyßlers kritischer Blick auf die Ordnungsverhältnisse fürstlicher Sammlungen ist im 18. Jahrhundert keine Ausnahmeerscheinung. Zahlreiche Autoren teilen die Auffassung, dass eine Kunstkammer wenig mehr sei als ein „Mischmasch von Sachen aus dem Reiche der Natur und der Kunst“.⁵ Sogar der K. u. K. Rat und Schlosshauptmann zu Ambras, Johann Primisser, dessen Intention es ist, die Vorzüge und den Wert der Kunstkammer, die „seit einiger Zeit in eine Art Vergessenheit gerathen“ sei, hervorzuheben, räumt ein:

² KEYSSLER Johann Georg, *Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen* [...]. T. I: Hannover, 1740, S. 45f.

³ KEYSSLER Johann Georg, *Fortsetzung Neuerer Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen* [...]. T. II: Hannover, 1741, S. 1063.

⁴ *Ebd.*, S. 1137.

⁵ KÖHLER Johann David, *Anweisung für Reisende Gelehrte, Bibliotheken, Münz-Cabinette, Antiquitäten-Zimmer, Bilder-Säle, Naturalien- und Kunstkammern* [...] mit Nutzen zu besehen. Frankfurt u. Mainz, 1762, S. 256.

„Das einzige, was man unserer Sammlung mit Rechte Schuld geben hat, war die darinn herrschende Unordnung.“⁶

Zahlreiche Beschreibungen fürstlicher Kunstkammern des späten 16. und des 17. Jahrhunderts scheinen den Befund aus dem nachfolgenden Jahrhundert zu bestätigen, lassen sie doch in der aufgezeichneten Reihenfolge der Sammlungsobjekte keine innere Systematik erkennen.⁷ Erstaunlicherweise ist das im 18. Jahrhundert so deutlich wahrgenommene Ordnungsdefizit im vorangegangenen Jahrhundert jedoch kaum bemängelt worden, was zu dem Schluss führen könnte, der Schleier kultureller Brüche habe den Blick auf damals Offensichtliches verstellt. Dementsprechend hat eine Reihe von Studien in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten Rekonstruktionen subtiler Ordnungsgefüge geliefert, die die fürstliche Kunstkammer als Abbild naturphilosophischer Programme und fernerhin als eine Wiege neuzeitlicher Wissenschaft erscheinen lassen.⁸

Ich möchte hier dem bekannten Ratschlag Francis Bacons (1561-1626) folgen, nicht eilfertig „eine größere Ordnung und Gleichförmigkeit“ vorauszusetzen, und die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass jenes markante Ordnungsdefizit nicht allein historischen Blicktrübungen geschuldet ist.⁹ Stattdessen gehe ich davon aus, dass es sich dabei um eine signifikante Leerstelle handelt, die auf niemanden anderen verweist und durch niemand anderen

⁶ PRIMISSER Johann, *Kurze Nachricht von dem K. K. Raritätenkabinett zu Ambras in Tyrol* [...]. Innsbruck, 1777, S. a2r u. a3r.

⁷ Vgl. MINGES Klaus, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster, 1998, S. 111; sowie DASTON Lorraine, PARK Katharine, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*. Übs. v. Sebastian Wohlfeil u. Christa Krüger. Frankfurt a.M., 2002, S. 315f.

⁸ Exemplarisch sind hier zu nennen: BREDEKAMP Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, 2002 [1993]; WESTERHOFF Jan C., „A World of Signs. Baroque Pansemioticism, the ‚Polyhistor‘ and the Early Modern ‚Wunderkammer‘“. In: *Journal of the History of Ideas* 4 (2001), S. 622-650; sowie VALTER Claudia, „Abbildung, Katalogisierung, Beschreibung. Ordnungsversuche in Kunst- und Wunderkammern“. In: MAHLMANN-BAUER Barbara (Hg.), *Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*. Wiesbaden, 2004, Bd. 1, S. 593-617.

⁹ BACON Francis, *Neues Organon*. Hg. v. Wolfgang Krohn. 2 Bde. Hamburg, 1999, Bd. 1, §45, S. 105.

besetzt werden kann als den fürstlichen Urheber der Sammlung. Penthers Titelkupfer gibt darauf einen entscheidenden Hinweis: Es vereint himmlische und irdische Ordnungskräfte und zeigt zugleich ihre fundamentale Gemeinsamkeit: Ebenso wie die Sonne, hier als graphische Leerstelle, dem bloßen Auge unzugänglich ist, sind auch die dunklen Türen und Fenster der Palastfassade Grenzen des Sehens – die beiden den Ehrenhof flankierenden Löwen weisen schildbewehrt und mit abgewendetem Blick auf diese prinzipielle Unerreichbarkeit hin. Ein Anblick ohne Einblick. Eine „offene Ordnung“, verstanden als jene Ordnung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie vor jeder Ordnung liegt. Ihre Sichtbarkeit liegt im Obskuren. Die „offene Ordnung“ ist das Andere der Ordnung, in dem sich die an sie angeschlossene Ordnung als geordnete erkennt.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich überwiegend auf fürstliche Sammlungen des Alten Reichs, akademisch-institutionelle oder bürgerliche Sammlungen werden ausschließlich zur Differenzierung herangezogen.¹⁰ Damit ist auch gesagt, dass es hier mehr um die Entwicklung eines Ordnungsparadigmas geht als um eine Analyse seiner lokalen Variationen und Aberrationen.

1.

Das Fehlen einer systematischen Disposition der Sammlungsobjekte, über das weder die Zusammenstellungen nach Materialart oder formaler Ähnlichkeit noch die nachträglichen Kategorisierungen der Inventare hinwegtäuschen können, stellt eine ernsthafte Herausforderung für die kulturhistorische Forschung dar. Wie ist es zu verstehen, dass einerseits die Bereiche des Politischen, Ökonomischen, Sozialen, Militärischen und Kulturellen in der Frühen Neuzeit eine immer stärkere Geometrisierung erfahren, während sich andererseits die fürstlichen Kunstkammern beharrlich einer

¹⁰ Für eine Typologie der Kunstkammern siehe MACGREGOR Arthur, „Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘“. In: GROTE Andreas (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen, 1994, S. 61-106, hier: S. 63f.

solchen Überschaubarkeit verweigern?¹¹ Da die Kunstkammern zu den „öffentlichen“ Räumen bei Hofe zählen, dem Zimmer-Zeremoniell unterstehen und bisweilen die Kulisse für diplomatische Veranstaltungen abgeben, ist es schwer vorstellbar, dass allein Nachlässigkeit oder Unfähigkeit der zuständigen Kämmerer für das Ordnungsdefizit verantwortlich sind.¹²

Das Phänomen des Fehlens einer inneren Systematik begegnet nebenbei bemerkt auch in den zeitgenössischen Bibliotheken, die sich häufig in unmittelbarer Nachbarschaft zur Kunstkammer befinden.¹³ So besitzt die von Herzog Ernst August von Braunschweig und Lüneburg (1579-1666) angelegte Bibliothek in Wolfenbüttel „keinen expliziten Plan, kennt [...] kein speziell ausgewiesenes Programm und [...] ihr tatsächlicher Nutzen [ist] erst über eine nachträgliche Veränderung ihrer Zugänglichkeit etabliert worden“.¹⁴ Innerhalb der sachlichen Rubriken existiert dort keine innere Gliederung, die einzelnen Bände schwimmen „in einem

¹¹ Zur „Geometrisierung“ des Fürstenhofs siehe HEISS Gernot, „Die Liebe des Fürsten zur Geometrie. Adelserziehung und die Wertschätzung der höfischen Gesellschaft für Symmetrie und Regelmäßigkeit“. In: BURGARD Peter J. (Hg.), *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien, Köln u. Weimar, 2001, S. 101-119.

¹² Bei der „Öffentlichkeit“, der Zutritt zu diesen Räumen gewährt wird, handelt es sich natürlich um eine „selektive qualifizierte Öffentlichkeit“. PARAVICINI Werner, „Zeremoniell und Raum“. In: *Ders.* (Hg.), *Zeremoniell und Raum*. 4. *Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* (= *Residenzenforschung* Bd. 6). Sigmaringen, 1997, S. 11-36, hier: S. 15. Vgl. ROHR Julius Bernhard von, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren [...]*. Komm. u. hg. Monika Schlechte. Weinheim, 1990 [Faksimile d. Ausgabe Berlin 1733], I 7, §14, S. 69. Die Schlossarchitektur lässt sich differenzieren in „öffentliche“ und „geheime“ Anlagen, wobei letztere dem familiären Verkehr der Fürstenfamilie sowie der Versorgungsinfrastruktur dienen und sich durch eine prinzipielle Verborgenheit vor dem „öffentlichen“ Blick auszeichnen. Vgl. DRUFFNER Frank, „Gehen und Sehen bei Hofe. Weg- und Blickführungen im Barockschloss“. In: BUSSMANN Klaus, MATZNER Florian und SCHULZE Ulrich (Hgg.), *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*. Stuttgart, 1995, S. 543-551, hier: S. 548ff.

¹³ Vgl. FECHNER Jörg-Ulrich, „Die Einheit von Bibliothek und Kunstkammer im 17. und 18. Jahrhundert, dargestellt an Hand zeitgenössischer Berichte“. In: RAABE Paul (Hg.), *Öffentliche und private Bibliotheken im 17. und 18. Jahrhundert. Raritätenkammern, Forschungsinstrumente oder Bildungsstätten?*, Bremen, 1977, S. 11-31.

¹⁴ SCHNEIDER Ulrich Johannes, „Bücher und Bewegung in der Bibliothek von Herzog August“. In: BÜTTNER Frank, FRIEDRICH Markus und ZEDELMAIER Helmut (Hg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompiletorik in der Frühen Neuzeit*. Münster, 2003, S. 111-127, hier S. 112.

Meer willkürlicher Nachbarschaften“.¹⁵ Die dadurch erschwerte, wenn nicht verunmöglichte systematische Nutzung der Bibliothek erscheint Zeitgenossen jedoch nicht als Defizit, einfach weil sich ihre Funktion allein in der Zurschaustellung fürstlichen Wissensbesitz erschöpft.

Wenn man versucht, aus den Reiseberichten nicht allein die Aufstellung der Gegenstände, sondern die Art und Weise ihrer Besichtigung zu rekonstruieren, kann eine bemerkenswerte Parallele von Kunstkammervisite und Reise festgestellt werden. Gemeint ist die Kavaliereise oder Grand Tour, die seit dem späten 16. Jahrhundert Höhepunkt und Abschluss des höfischen Erziehungsprogramms bildet.¹⁶ Die in den Apodemiken formulierte „Wahrnehmungsanweisung“ für junge Adelige bzw. deren Hofmeister zielt im Gegensatz zur *Peregrinatio academica* oder *mechanica*, den Ausbildungsreisen der Studenten und Handwerkergelesen, weniger auf ein fundiertes Spezialwissen als vielmehr auf eine weit gefächerte Kenntnisnahme ausländischer Besonderheiten.¹⁷ Dient diese Form des Reisens zunächst dem „Erwerb von höfischem Gebaren und Herrschaftswissen, von ‚Ceremoniel‘ und ‚Policey‘“, wird sie zunehmend zu einem reinen Erlebnistourismus.¹⁸ Die Reiseziele, zu denen neben architektonischen und landschaftlichen Sehenswürdigkeiten sowie weltlichen und kirchlichen Festivitäten natürlich auch private und fürstliche Sammlungen zählen, stehen gleichberechtigt nebeneinander und zeichnen sich

¹⁵ *Ebd.*, S. 123.

¹⁶ Wie die Kunstkammer ist auch die Kavaliereise eine Folge der Sesshaftwerdung der nordeuropäischen Fürsten. Vgl. BERNIS Jörg Jochen, „Peregrinatio academica und Kavaliertour. Bildungsreisen junger Deutscher in der Frühen Neuzeit“. In: WIEDEMANN CONRAD (Hg.), *Rom, Paris, London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen*. Ein Symposium. Stuttgart, 1988, S. 155-181, hier: S. 155.

¹⁷ Antje Stannek bezieht den Terminus der „Wahrnehmungsanweisung“ auf die an der ramistischen Methodenlehre orientierten Apodemiken des Humanismus. Wenngleich diese für die Kavaliertour kaum noch Gültigkeit besitzen, geht es auch in deren theoretischen Erörterungen um eine geleitete Erfahrung. Vgl. STANNEK Antje, *Telemachs Brüder. Die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u. New York, 2001, S. 42.

¹⁸ Vgl. Bernis (Anm. 16), S. 155. Rohr betont, dass es „Heutigen Tages [...] unter die größten Raritäten [gehört], wenn ein Prinz Studierens halber die *Academien* besuchen sollte [...]“. ROHR (Anm. 12), I 12, §23, S. 209.

mehr durch ihre Spektakularität und Differenz zu heimischen Gepflogenheiten aus als durch ihren didaktischen Nutzen.¹⁹

Einen Zusammenhang von Kunstkammervisite und Reise formulieren bereits zeitgenössische Theoretiker, die den Sammlungsbesuch explizit als Surrogat oder Substitut der Reise darstellen.²⁰ So betont Adam Olearius (1603-1671), Hofbibliothekar Herzog Friedrichs III., in seiner Beschreibung der Gottorfer Kunst-kammer (1666), dass „man solche herrliche/ rare/ wunderbare und fremde Sachen in den Cabinetten/ *Musaeis* und Kunst-Cammern zusammen getragen/ findet/ da man ohne Gefahr solche Dinge in Augenschein bekommen kan/ die man sonst ausser dem auff weiten Reysen unmöglich alle antreffen wird.“²¹ Knapp 20 Jahre später spitzt Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) diese Position zu und stellt die Kunstkammer ins Zentrum des adeligen Erziehungsprogramms in expliziter Abgrenzung zur wenig fruchtbringenden Reise.²² Leibniz' Vorstellung eines *Theatrum naturae et artis*, dies muss angemerkt werden, entspricht allerdings auch mehr den

¹⁹ Vgl. STAGL Justin, *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550-1800*. Wien, Köln u. Weimar, 2002, S. 71ff. Eine markante Differenzierung der Reiseformen und -zwecke findet sich z.B. in der Apodemik von Johann Henner (1571?-1613), Reisebegleiter des nachmaligen Herzogs Johann Friedrich von Württemberg und Erzieher der Prinzen aus der württembergischen Nebenlinie Mömpelgard. Das Ziel des Reisens für einen jungen Fürsten besteht gleichermaßen in „der Ergetzung/ so er ob der Anschawung vieler schönen und anmütigen Sachen empfindet“ und in der „Erlernung seiner Fürstmässigen *Exercitien*, und anderer Höfflichkeiten [...]“. HENNER Johann, *Politischer Discurs De Arte Apodemica* [...]. Tübingen, 1609, S. 46.

²⁰ Vgl. ROHR (Anm. 12), I 12, §20, S. 208 sowie STAGL (Anm. 19), S. 142ff. Zu den Apodemiken siehe STAGL Justin, ORDA Klaus und KÄMPFER Christel, *Apodemiken. Eine räsionierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Paderborn u.a., 1983.

²¹ OLEARIUS Adam, *Gottorfische Kunst-Cammer/ Worinnen Allerhand ungemeyne Sachen/ So theils die Natur/ theils künstliche Hände hervor gebracht und bereitet*. [...] Schleswig, 1666, S. bv [Vorrede].

²² Vgl. LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, „Lettre sur l'éducation d'un Prince“. In: *Sämtliche Schriften und Briefe* (= *Akademie-Ausgabe*). Berlin, 1986, Reihe IV, Bd. 3, S. 542-557, bes. S. 552 u. 554ff. Schon Johann Joachim Becher hebt die *commoditas* eines solchen *theatrum* hervor, das an einem Ort versammelt, „was die gütige Natur in der ganzen Welt erschaffen/ ja was einer wol/ wann er gleich die ganze Welt durchreiset/ nicht wird zu sehen bekommen [...]“. BECHER Johann Joachim, *Methodus didactica* [...]. Frankfurt a.M., 1674, S. 52.

zeitgenössischen akademisch-institutionellen oder bürgerlichen Sammlungen als den höfischen Einrichtungen.²³

Die Kritik an der Nutzlosigkeit der Kavaliersreise für den Erwerb relevanten Wissens offenbart zugleich die strukturelle Gemeinsamkeit mit der Kunstkammervisite. Die chronologisch-additive Reihung der Sehenswürdigkeiten, wie sie in Reiseberichten und -tagebüchern dokumentiert ist, entspricht der Abfolge der Sammlungsgegenstände, die während eines Besuches gezeigt werden. Bereits die architektonische Form der Kunstkammer liefert dafür eine Grundstruktur der in ihr stattfindenden Bewegung.²⁴ So wie die Wege und Landstraßen und der vorangehende Präzeptor eine Chorographie des Reisens bilden, kann diese Bewegung als Zusammenspiel von Gehen und Sehen aufgefasst werden, bei dem die Wahrnehmung durch den Raum und den hindurchführenden Kämmerer gleichsam choreografiert wird.²⁵ Die vier Galerien der Münchener und die sieben Zimmer der Dresdener Kunstkammer oder auch die 18 Schränke im Ambraser Unterschloss geben einen Weg vor und damit die Reihenfolge der Betrachtung, in der einzelne Objekte vom Kämmerer aufgeführt werden.²⁶ Darüber hinaus ist

²³ Zu Leibniz' Konzept der Kunstkammer siehe BREDEKAMP Horst, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin, 2004.

²⁴ Robert Felte weist im Zusammenhang mit Sammlungsräumen auf die „Imperative der Architektur“ hin, die Wahrnehmungsweisen prägen und dadurch sinnstiftend wirken, „insbesondere dort, wo sie eindeutig bestimmte Blick- und Bewegungsrichtungen vorgeben.“ FELTE Robert, „Blick in die Vergangenheit – Naturgeschichte zu Fuß. Kinästhetische Wahrnehmung in musealen Räumen“. In: LECHTERMANN Christina und MORSCH Carsten (Hgg.), *Kunst und Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*. Bern u.a., 2004, S. 285-310, hier: S. 287.

²⁵ Durch den Modus der in ihr stattfindenden Bewegung unterscheidet sich die Kunstkammer wesentlich von der Galerie, die vornehmlich dem zeremoniellen Empfang und dem wandelnden Gespräch dient. Vgl. PRINZ Wolfgang, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin, 1970, S. 59f. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die Ausstattung der Galerie mit Kunstobjekten eine erheblich größere Homogenität aufweist als die Kunstkammer.

²⁶ Vgl. SCHEICHER Elisabeth, „Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II.“. In: THULLER Jacques (Hg.), *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“ (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Bd. 4)*. Wien, Köln u. Graz, 1986, S. 43-51, hier: S. 43. Vgl. MACGREGOR (Anm. 10), S. 70f.; sowie für die Gottorfer Sammlung DREES Jan, *Die ‚Gottorfische Kunst-Kammer‘. Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen*. Ders., SPIELMANN Heinz (Hgg.), *Gottorf im Glanz des Barock*.

die Kunstkammer häufig nur ein Element eines mitunter äußerst umfangreichen Besichtigungsprogramms bei Hofe, das ähnlich einer Pilgerreise in einer vorgegebenen Route absolviert wird.²⁷

Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang die Kunstkammer des Ulmer Baumeisters Joseph Furtttenbach (1591-1667) dar. Dieser richtet im dritten Obergeschoss seines Wohnhauses eine Sammlungsarchitektur ein, die in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens über tausend Besuchern einen „Spatziergang“ an Bildern und Schränken vorbei ermöglicht. Auf dem Rundgang sind zahlreiche Exponate – insbesondere Architekturmodelle – zu sehen, die zum einen in engem Zusammenhang mit Furtttenbachs Publikationen stehen, die praktischerweise in der angeschlossenen „Bücher Kammer“ zu erwerben sind. Zum anderen aber ist die Anordnung der Sammlungsstücke orientiert an Furtttenbachs mehrjährigem Italienaufenthalt, dessen Souvenirs immer wieder den persönlichen Bezug der Sammlung zu ihrem Urheber herstellen. Im Kleinen ist hier der biografische Erfahrungsraum nachgebildet, auf dessen Wegen die Besucher die Lehr- und Wanderjahre des Architekten schreitend nachvollziehen.²⁸

Die Abfolge der Objekte, wie sie durch die geleitete Bewegung des Betrachters in der Kunstkammer erzeugt wird, entspricht dem *ordo naturalis*, womit in der Rhetorik die Anordnung der (narrativen) Elemente bezeichnet wird, wie sie sich aus dem Gegenstand selbst ableitet.²⁹ Der *ordo naturalis* ist „offen“, insofern die Anordnung seiner Elemente zum einen relativ beliebig ist und zum anderen aufgrund der fehlenden Systematisierung keine

Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713. Bd. 2: *Die Gottorfer Kunstkammer*, S. 11-28, hier: S. 16f.

²⁷ Vgl. bes. die besonders umfangreiche Beschreibung der Dresdener „Sehenswürdigkeiten“ in HAINHOFER Philipp, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden* (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit* N.F. 10 (1901)). Eingel. u. hg. v. Oscar Doering. Wien, 1901, S. 156ff.

²⁸ Vgl. FURTTTENBACH Joseph, *Architectura privata* [...]. Augsburg, 1641; sowie *Ders., Neues Itinerarium Italiae* [...]. Ulm, 1627.

²⁹ Vgl. STAGL (Anm. 19), S. 74f.; sowie LAUSBERG Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, 1990, §447ff., S. 245f.

Zusammenhänge, keine übergeordnete Bedeutung herstellt. Dem gegenüber existieren schon seit dem späten 16. Jahrhundert von akademischer Seite sowohl Reiseanleitungen als auch Sammlungstheorien und Sammlungen, die ihr Material gemäß einem *ordo artificialis* aufbereiten. Durch Kategorien, Tabellen und Rubriken wird Wissen akkumulierbar und abrufbar gemacht.³⁰ Angesichts dieser Differenz zwischen gelehrter und höfischer Empirie muss nach den Gründen für die offensichtliche Abneigung der fürstlicher *sapientia* gefragt werden, sich dem gelehrten Instrumentarium der Komplexitätsreduktion zu bedienen. Ich möchte behaupten, dass diese Gründe in der frühneuzeitlichen Theorie der Souveränität zu finden sind.

2.

Der souveräne Fürst, darin sind sich die Staatsphilosophen der Frühen Neuzeit weitgehend einig, steht selbst außerhalb der Ordnung, die er einsetzt, bewahrt oder aufhebt. Statt den bürgerlichen Gesetzen, über deren Einhaltung er gebietet, ist er allein den „Gesetzen Gottes und der Natur“ unterworfen.³¹ Aus diesem Grund kann Jean Bodin (1529?-1596) den souveränen Fürsten in die nächste Nähe Gottes rücken und dessen Ebenbildlichkeit behaupten.³² Wie Gott in der Schöpfung eine Ordnung hergestellt hat, die er selbst nicht ist und hinter der er verborgen bleibt, ist der Fürst die Quelle der Staatsordnung, ohne von dieser betroffen zu sein. Die Position der „Außerordentlichkeit“ findet ihren ästhetischen Ausdruck vor allem im Zeremoniell, das nicht allein der bloßen Regelung des diplomatischen Verkehrs dient, sondern vor allem der Arkanisierung der Herrschaft. So stellte der italienische Rhetoriker Emanuele Tesauro (1592-1675) das Zeremoniell in die Reihe jener höfischen Handlungen, die er als *„Imprese vive, &*

³⁰ Vgl. z.B. STAGL (Anm. 19), S. 85f.

³¹ BODIN Jean, *Sechs Bücher über den Staat*. Übs. v. Bernd Wimmer. Hg. v. P.C. Mayer-Tasch. 2 Bde. München, 1981, Bd. 1, I 8, S. 213.

³² Vgl. *Ebd.*, Bd. 1, I 10, S. 284.

Metafore animate“ bezeichnet.³³ Das Zeremoniell ist mit anderen Worten eine Ordnung des Verhaltens, deren Künstlichkeit und semantische Unauflöslichkeit eine Distanzierung und Entfremdung des Fürsten von der bürgerlichen Welt erzeugt.³⁴

Die disjunkte Stellung des Fürsten manifestiert sich nicht zuletzt in der Vorliebe für Raritäten, Unikate und Wunder, also für alles, was vom Gewöhnlichen, Normalen und Ordentlichen abzuweichen oder damit sogar im Widerspruch zu stehen scheint. Das Wunder ist die Ausnahme, die nur durch den hervorgerufen werden kann, der außerhalb der Ordnung steht, über sie herrscht und in sie eingreifen kann. Deswegen griff es vermutlich zu kurz, wollte man die fürstliche Sammelleidenschaft allein als Demonstration von Reichtum oder Verfügungsgewalt über das Ungewöhnliche deuten. Vielmehr drückt sich hier eine Familienähnlichkeit von Fürst und *monstrum* aus, die beide als direkter Ausdruck des unerforschlichen göttlichen Willens gelten.³⁵ Von daher ist es kein Zufall, dass in Ambras die Bilder „eines Riesen und eines Haarmenschen aus Teneriffa, samt Familie, alle in raffinierter höfischer Kleidung“ sowie anderer missgebildeter Menschen zwischen den Porträts der Habsburgischen Familienmitglieder hängen.³⁶ Dass die Eigenschaft der Monstrosität keineswegs negativ konnotiert ist, zeigt das bekannte Diktum Samuel von Pufendorfs (1632-1694), der das Alte Reich als „*monstro simile*“ bezeichnet, wobei mitnichten dessen Missgestalt, sondern vielmehr dessen außerordentliche und herausragende Stellung in der Geschichte gemeint ist.³⁷

³³ TESAURO Emanuele, *Il Cannocchiale Aristotelico*. Eingel. u. hg. v. August Buck. Bad Homburg v.d.H., Berlin u. Zürich, 1968 [Faksimile d. Ausgabe Turin, 1670], S. 38.

³⁴ Zur Arkanisierung durch das Zeremoniell siehe VEC Miloš, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*. Frankfurt a.M., 1998, S. 247. Nach Tesauro bleibt die vollendetste Imprese – und dies gilt mit einigem Recht auch für die „lebendigen Impresen“ – für das Volk rätselhaft. Vgl. TESAURO (Anm. 33), S. 671ff.

³⁵ Vgl. DASTON, PARK (Anm. 6), S. 205ff. u. 216. Zur „Monstrosität“ der Souveränität vgl. AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a.M., 2002, S. 114ff.

³⁶ Vgl. DASTON, PARK (Anm. 6), S. 229.

³⁷ „Nihil ergo aliud restat, qua mut dicamus Germaniam esse irregulare aliquod corpus et monstrum simile [...]“ PUFENDORF Samuel von [Pseud. Severinus de Monzambano], *De statu imperii Germanici* [...]. Genf [Amsterdam], 1667, VI 9, S. 157. Zu dieser

Die religiöse Dimension, die sich mit der extraordinären Stellung des Fürsten verbindet, äußert sich in Thomas Hobbes' (1588-1679) Theorie der Repräsentation. Sofern der Souverän die Ausübung seiner Macht delegiert, gleicht er Gott, der „die natürlichen Wirkungen durch die Ordnung der mittelbaren Ursachen herbeiführt.“ Wo der Herrscher hingegen selbst bei „Urteilssprüchen, Beratungen und öffentlichen Unternehmungen“ anwesend ist, gleicht es „dem Fall, wo Gott, gegen die natürliche Ordnung, selbst allen Stoff in Bewegung setzt.“³⁸ Da er als *monstrum* außerhalb der Ordnung existiert, ist jede direkte Handlung des Fürsten ein Einbruch in diese Ordnung. Blaise Pascal (1623-1662) verdeutlicht diese Oppositionsstellung, wenn er feststellt, „dass Gott jene übernatürliche Ordnung aufgestellt hat, welche der Ordnung, die den Menschen bei den natürlichen Dingen selbstverständlich sein sollte, ganz entgegengesetzt ist.“³⁹ Die höfische Inszenierung quasi-diviner Andersartigkeit verfehlt nicht ihr Ziel: Das Volk, so Pascal, „betrachtet die großen Herren beinah so, als wären sie von einer anderen Natur als die übrigen Menschen.“⁴⁰

Aus dieser Perspektive wird nun vielleicht erkennbar, warum Hof und Staat idealer Weise geometrisch komponiert sind, die Quelle dieser Ordnung hingegen davon ausgenommen ist. Dabei soll mitnichten behauptet werden, die Kunstkammer sei das Zentrum politischer Regierungsgewalt. Sie ist vielmehr eine Bühne, auf der die fürstliche *sapientia* in ihrer Undurchschaubarkeit inszeniert wird. Schon deswegen ist es problematisch, in den fürstlichen Kunstkammern die Vorstufen empirischer Naturforschung entdecken zu wollen, da genuines Herrschaftswissen und

Lesart siehe BERSCHIN Walter, *Neulateinische Utopien im Alten Reich (1555-1741)*. Quellenstandort online <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/GermLat/Acta/Berschin.htm> [02.07.2006].

³⁸ HOBBS Thomas, „Vom Bürger“. In: *Vom Menschen. Vom Bürger*. Übs. v. M. Frischeisen-Köhler u. Günther Gawlick. Berlin, 1967, S. 57-327, hier XIII 1, S. 204.

³⁹ PASCAL Blaise, „Die Kunst, zu überzeugen“. In: *Vermächtnis eines großen Herzens. Die kleineren Schriften*. Übs. u. hg. Wolfgang Rüttenauer. Leipzig, 1938, S. 35-51, hier S. 36.

⁴⁰ PASCAL Blaise, „Drei Abhandlungen über den Stand der großen Herren“. In: *Gedanken*. Übs. v. Wolfgang Rüttenauer. Birsfelden u. Basel, o. J., S. 125-133, hier: S. 128.



Autor inv. et del.

Cum Priv. Sac. Cæs. Maj.

Hæred. Leon. Wolff' excudit, Aug. Vind.

Friedrich Penther: *Gnomonica fundamentalis*, Augsburg 1733, Kupfertitel. Bayerische Staatsbibliothek München, Math. A. 72.

Entscheidungsgewalt auf *sapientia*, nicht auf *scientia* beruhen und von dieser nicht erfasst werden können. Die aristotelisch-scholastische *scientia* zielt ja gerade auf die Formulierung universeller Wahrheiten, weswegen Wunder, d.h. außer- oder übernatürliche Phänomene als Ausnahmefälle aus ihrem Gegenstands- und Zuständigkeitsbereich herausfallen.⁴¹

Scientia als Akkumulation und Organisation politisch relevanten Wissens wird zur Aufgabe eines stetig wachsenden Verwaltungsapparates. Souveräne Gesetzgebung hingegen, so Hobbes, benötigt gerade keine „künstliche, durch langes Studium und durch Beobachtung und Erfahrung erarbeitete vollkommene Vernunft“, sondern die unverbildete Vernunft des im Naturzustand verharrenden Herrschers.⁴² Sofern in der Kunstkammervisite *sapientia* aufgeführt wird, ist es undenkbar, dass diese einer Ordnung unterworfen ist, die durch eine künstliche, d.h. erworbene *ratio* – von Untertanen – durchschaut werden kann.

3.

Unabhängig davon, ob die eine oder andere Kunstkammer vom Fürsten tatsächlich als Ort der Kontemplation und des Studiums genutzt wird, stellt ihre Öffnung für Besucher eine neue Art der Repräsentation dar. Das *studiolo* als sammlungsgeschichtlicher Vorläufer der Kunstkammer befindet sich im Palastinneren, fensterlos und somit gleichermaßen ungestört durch äußere Ereignisse wie unsichtbar für die Außenwelt. Es ist gleichsam das obskure Zentrum fürstlichen Herrschaftswissen, in das nach Vorschlägen Leon Battista Albertis (1404-1472) und Francesco di Giorgios (1439-1502) Rohre zum heimlichen Lauschangriff auf den Hofstaat

⁴¹ Zur Opposition von *sapientia* und *scientia* in der Frühen Neuzeit siehe BLUMENBERG Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M., 1999, S. 68f. sowie DASTON Lorraine, „Wunder und Beweis im frühneuzeitlichen Europa“. In: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt a.M., 2001, S. 29-76, hier: S. 47.

⁴² HOBBS Thomas, *Leviathan oder Wesen, Form und Gewalt des kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Übs. v. Dorothee Tidow. Hg. v. Peter Cornelius Mayer-Tasch. Reinbek b. Hamburg, 1969, S. 209.

münden sollen. Hier verbindet sich *sapientia* mit *scientia* abseits des öffentlichen Blicks.⁴³ Das *studiolo* ist daher weniger Ausdruck fürstlichen Privatlebens, sondern vielmehr der *splendid isolation*, der uneinnehmbaren Superiorität gegenüber dem Staatskörper. Es postuliert das Selbstverständnis des Fürsten als unerreichbare „irdische Quelle göttlicher Weisheit“.⁴⁴

Die Kunstkammer hingegen verlagert sich seit dem späten 16. Jahrhundert zunehmend in Randbereiche des Schlosses, um den Besucherverkehr zu ermöglichen.⁴⁵ Dabei bleibt die Nähe zum Fürsten sowohl über dessen ikonische Ubiquität durch zahlreiche Porträtbildnisse als auch räumlich gewährleistet, wenn wie in Dresden die Kunstkammer direkt über den Privatgemächern des Kurfürsten gelegen ist und bei dessen Abwesenheit von der Stadt nicht besucht werden kann.⁴⁶ Häufig befindet sich die Kunstkammer in höher gelegenen Gebäudeteilen oder sogar – wie in Gotha – in Turmlage. In jedem Fall bemüht man sich um möglichst große und zahlreiche Fenster, die sowohl einen bestmöglichen Lichteinfall

⁴³ Vgl. LIEBENWEIN Wolfgang, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung um 1600*. Berlin, 1977, S. 128. Die Unsichtbarkeit des Machtzentrums verschwindet nicht mit dem *studiolo*, sondern, wie Hans-Christian von Herrmann am Beispiel der Uffizien gezeigt hat, geht auf die neue Form der Machtausübung, die Verwaltung über. Vgl. HERRMANN Hans-Christian von, „Schauplätze der Schrift. Die Florentiner Uffizien als Kunstkammer, Laboratorium und Bühne“. In: SCHRAMM Helmar, SCHWARTE Ludger und LAZARDZIG Jan (Hgg.), *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin u. New York, 2003, S. 103-122.

⁴⁴ MÜLLER Matthias, *Das Schloss als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*. Göttingen, 2004, S. 266.

⁴⁵ Vgl. DRUFFNER Frank, KRUPP Sabine und SCHMITT Ricarda, „Raritätenkammern und Kunstsammlungen bei Hofe. ‚Ein hertzlicher und eifriger Trieb zur Erlangung allerly rarer Dinge‘“. In: BERNS Jörg, DRUFFNER Frank und SCHÜTTE Ulrich (Hgg.), *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*. Marburg, 1997, S. 263-264, hier: S. 264. Die Öffnung der Sammlungsräume für den Besucherverkehr muss als Kreuzungspunkt mindestens zweier historischer Entwicklungen verstanden werden. Zum einen werden Schatzkammer und *studiolo* vom Lager- zum Schauraum transformiert; zum anderen kann das Verhältnis von Betrachtung und Bewegung zumindest bis auf die oberitalienischen Dreikönigszüge des 14. Jahrhunderts zurückgeführt werden, bei denen exotische Tiere und seltene Gegenstände gezeigt wurden. Die Ablösung des bewegten Gegenstandes durch den sich bewegenden Betrachter ist ein nicht nur sammlungsgeschichtlich höchst bedeutsamer Vorgang, dem hier aus Platzgründen jedoch nicht weiter nachgegangen werden kann.

⁴⁶ Vgl. MÜNZBERG Esther, „Repräsentationsräume und Sammlungstypologien. Die Kurfürstlichen Gemächer im Stallbau“. In: MARX Barbara (Hg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*. München u. Berlin, 2005, S. 131-155, hier: S. 148.

als auch einen exklusiven Ausblick auf Teile des fürstlichen Territoriums gewährleisten. Man darf das für die Objektbetrachtung scheinbar unabdingbare Tageslicht jedoch nicht als Selbstverständlichkeit nehmen, wenn man bedenkt, dass zur gleichen Zeit anatomische Lehrsektionen an den Universitäten zu Padua, Altdorf und vermutlich auch Jena bei Kerzen- und Fackelschein abgehalten werden.⁴⁷ Vielmehr sind Lichtfülle und Ausblick gleichermaßen als symbolische Architektur zu verstehen, in der sich *splendor* und *sapientia* des Fürsten manifestieren und diesen im Zuge einer absolutistischen Resakralisierung der Souveränität über die Einblicke von Untertanen und *scientia* erhebt.⁴⁸

Die Zugänglichkeit der Sammlung, ihre Lage und Helligkeit zusammen mit der obskuren Ordnung verweisen auf Veränderungen in der Inszenierung der *arcana imperii*. Die Distanzierung der Quelle weltlicher Ordnung wird nicht mehr allein architektonisch, sondern wesentlich performativ hergestellt. Das Geheimnis der Staatsräson verlagert sich vom Konkreten ins Symbolische, es ist offen, ohne zugänglich zu sein.

Die architektonische Randlage lässt die Kunstkammer als Schwelle erscheinen, an der die geordnete Welt und ihr Außerhalb aneinander stoßen. Die Kunstkammer ließe sich folglich als Ort einer Wissensproduktion beschreiben – allerdings in dem Sinne, dass hier ein Wissen, die fürstliche *sapientia*, produziert wird, dem lateinischen Ursprung des Wortes gemäß also vorgeführt wird.⁴⁹ Die fehlende, resp. undurchschaubare Ordnung dieses Wissens ist nichts anderes als der Verweis auf dessen außer-ordentliche Position und Qualität. Ich möchte dies im Folgenden an der Aufführungspraxis der Objekte erläutern.

⁴⁷ RÖBLER Hole, „Der anatomische Blick und das Licht im ‚theatrum‘. Über Empirie und Schaulust“. In: *Spuren der Avantgarde: Theatrum Anatomicum* (= *Theatrum Scientiarum* Bd. 5). Hg. v. Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig. Berlin, 2011 [im Druck].

⁴⁸ MÜLLER (Anm. 44), S. 266ff. sowie PRINZ Wolfram, KECKS Ronald G., *Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*. Berlin, 1985, S. 399.

⁴⁹ Vgl. GUMBRECHT Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übs. v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M., 2004, S. 33.

4.

Die Kunstkammer ist ein „Theater“ im Sinne Michel Foucaults, in dem das Gezeigte in seiner wesenhaften Fremdheit inszeniert wird.⁵⁰ Diese Inszenierung beruht in erster Linie auf einer Praxis des Zeigens, die genauer als ein Entbergen charakterisiert werden kann.⁵¹

Die Sammlungsgegenstände befinden sich üblicherweise auf Tischen, in Regalen und Schränken und werden in einer bestimmten Reihenfolge vom Kämmerer hervorgeholt oder gewiesen.⁵² Da sich die Bedeutung der Objekte nicht aus ihnen selbst erschließen lässt, ist eine Erklärung durch den Kämmerer unabdingbar. D.h. durch das Zeigen wird der Blick nicht nur gerichtet, sondern auch zugerichtet, da die notwendigen Erläuterungen zum Verständnis des Gegenstandes mit dem Zeigen untrennbar verbunden sind. Viele der zur bloßen Auflistung geratenen Berichte weisen Informationen über Herkunft, Verwendung, Wert und Bedeutung der Objekte auf, die nur vom Kämmerer zugeführt worden sein können.⁵³ Besonderheit und Fremdheit stellen sich angesichts einer zunehmenden

⁵⁰ Vgl. FOUCAULT Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M., 1999, S. 172. Im 17. Jahrhundert existieren offenbar beide Modelle nebeneinander in unterschiedlichen sozialen Schichten. Die endgültige Ab- oder Auflösung des „Theaters“ im „Tableau“ muss dementsprechend auch als tiefgreifende Veränderung der politischen Implikationen von Sammlungsräumen und als Durchsetzung eines „bürgerlichen“ Ordnungsdenkens gesehen werden. Die symbolische Dimension der undurchschaubaren Ordnung fürstlicher Kunstkammern wird schlicht nicht mehr verstanden.

⁵¹ „Der Sehvorgang war hierbei an das Entbergen des Objekts gekoppelt. Die Stücke wurden einzeln hervorgeholt, individuell betrachtet, erklärt und mit Anekdoten angereichert.“ HEESEN Anke te, „Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit“. In: DÜRBECK Gabriele u.a. (Hgg.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden, 2001, S. 19-34, hier: S. 28f.

⁵² Von der Kunstkammer Athanasius Kirchers (1602-1680) im Collegio Romano ist bekannt, dass diese Reihenfolge bisweilen direkt auf die Person des Besuchers abgestimmt wird. Vgl. MAYER-DEUTSCH Angela, „Das ideale ‚Musaeum Kircherianum‘ und die ‚Exercitia spiritualia‘ des Hl. Ignatius von Loyola“. In: SCHRAMM Helmar, SCHWARTE Ludger und LAZARDZIG Jan (Hgg.), *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin, 2006, S. 256-276, hier: S. 259ff.

⁵³ Vgl. BECKER Christoph, *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt a.M. u. St. Peter Port, 1996, S. 3.

Kenntnis manchmal sogar erst durch die zusätzlichen Informationen ein. So wird z.B. dem Arzt Edward Brown (1644-1708) in Dresden das zigste Einhorn seiner Europareise vorgeführt, welches aber im Gegensatz zu allen anderen „von einem Thier seyn soll/ so (nicht im Wasser/ sondern) auf dem Lande lebet/ weil es nicht gedrehet/ auch nicht hol ist.“⁵⁴ Was am Exponat sichtbar werden soll, ist seine kontextuelle Isolation, sein solitärer Charakter. Das ist, dies sei noch einmal deutlich angemerkt, kein Ausdruck frühneuzeitlichen Tatsachenwissens, sondern eine Strategie fürstlicher Selbstinszenierung.

Dem sprachlichen Aspekt des Zeigens steht ein gestischer zur Seite, wenn die Objekte einzeln hervorgehoben werden oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Gegenstände innerhalb eines Ensembles gelenkt wird. Die 18 Schränke der Ambraser Kunstkammer besitzen an ihrer Front Leinenvorhänge, deren Funktion sich aber wohl nicht allein im Schutz vor Staub und Licht erschöpft.⁵⁵ Wie im Theater, das ihn zur selben Zeit wiederentdeckt, ermöglicht der Vorhang eine augenblickliche und überraschende Enthüllung eines spektakulären Gesamteindrucks, wobei die gegenüberliegenden Fenster und der farbige Hintergrund der Schränke für optimale Sichtverhältnisse sorgen.⁵⁶

Unter den Sammlungsmöbeln nimmt der Kunstkammerschrank (*studiolo*, Schreibtisch, Schreibzeug, Kunsttisch) eine herausragende, gleichwohl der angedeuteten Praxis des Entbergens in höchstem Maße entsprechende Stellung ein. Er ist mit Recht als

⁵⁴ BROWN Edward, *Reysen durch Niederland, Teutschland, Ungarn, Servien, Bulgarien, Macedonien, Thessalien, Östereich, Steyrmarch, Cärnthen, Krän und Friaul [...]*. Nürnberg, 1686, S. 284.

⁵⁵ Vgl. HABSBERG Géza von, *Fürstliche Kunstkammern in Europa*. Übs. v. Hubertus von Gemmingen. Stuttgart, Berlin u. Köln, 1997, S. 70; sowie MUNDT Barbara, „Vom Sammeln“. In: *Schatzkästchen und Kabinettschrank. Möbel für Sammler* [Ausst.kat.]. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 1989, S. 9-24, hier: S. 15.

⁵⁶ Zur Funktion des Theatervorhangs in der frühen Neuzeit vgl. KINDERMANN Heinz, *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*. Wien, 1963, S. 15; sowie RADKE-STEGLICH Marlis, *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*. Meisenheim a. Glan, 1978, S. 136, 184 u. 195.

„Kunst- und Wunderkammer im Kleinen“ bezeichnet worden,⁵⁷ denn seine konstitutive Verslossenheit macht in besonderer Weise Praktiken des Entbergens und Zeigens erforderlich. Er bietet keinen Gesamteindruck, sondern variable Abfolgen verschiedenster, immer neuer und unerwarteter Ansichten.⁵⁸ Ebenso wenig wie aus ihrer Disposition lässt sich eine Systematik der Sammlungsstücke aus den allegorischen Bildwerken ableiten, die in der Regel das Äußere eines solchen Möbels zieren. Eine Untersuchung derselben muss zwangsläufig zu dem Schluss kommen, dass die Sinnbilder zwar vage auf kosmologische Zusammenhänge der einzelnen Objekte hinweisen, jedoch in keiner Weise ein konsistentes System offenbaren, durch das ihre Anordnung veranschaulicht und erklärt würde. So bietet das von Philipp Hainhofer (1578-1647) verfasste „Handbuch“ für den berühmten Pommerschen Kunstschränk zwar eine Anleitung, wie die zahlreichen Türen und Laden auf- und zuzuschließen sind und welche Gegenstände sich hinter und in ihnen befinden, das Dekorationsprogramm und seine allegorischen Szenen und Figuren wird jedoch in keine Verbindung mit den Gegenständen gebracht.⁵⁹ Die „zopfige Sarabande“ der „seit Jahrhunderten reichlich abgenützten Schemen der Tages- und Jahreszeiten, der Planeten und Himmelsbilder, der sieben freien Künste und der neun Musen, der Tugenden und Laster“, wie es Julius von Schlosser mit unüberhörbarem Missmut formuliert, muss demnach wohl weniger als übergreifende Orientierung denn als standesgemäße Ornamentierung verstanden werden.⁶⁰ Die allegorische Einfassung der Objekte wäre mithin weniger ein

⁵⁷ HAUSMANN Tjark, *Der Pommersche Kunstschränk. Das Problem seines inneren Aufbaus: Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (1959), S. 337-352, hier: S. 337.

⁵⁸ Vgl. BOHR Michael, *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz*. Frankfurt a.M. u.a., 1993, S. 88; sowie MUNDT (Anm. 55), S. 19.

⁵⁹ Vgl. HAINHOFER Philipp, „Beschreibung des Schränkes und seines Zubehörs“. In: *Der Pommersche Kunstschränk*. Hg. v. Julius Lessing, Adolf Brüning. Berlin, 1905, S. 31-57.

⁶⁰ SCHLOSSER Julius von, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Braunschweig, 1978, S. 188. Bereits Johann Daniel Major kritisiert das allegorische Ausstattungsprogramm der Sammlungsräume als einfältig und verbannt jegliche Bemalung aus ihnen zugunsten eines *white cube* aus kalkgetünchten Wänden. Vgl. MAJOR Johann Daniel, *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*. Kiel, 1674, o.P., Kap. VII, § 5 u. Kap. VIII, § 3.

Appell an eine betrachterinhärente Ordnung, sondern eine tiefgründige Andeutung, die mehr die Bedeutsamkeit des zu erwartenden und sukzessive sich enthüllenden Inhalts herausstellt als dessen Bedeutung herstellt.

Die „offene Ordnung“ der Kunstkammer ist aber selbst da obskur, wo keine Schubladen oder Türen den Blick versperren. Ähnlich wie vor ihm Olearius stellt der Mediziner und Sammlungstheoretiker Johann Daniel Major (1634-1693) fest, dass es einem Menschen unmöglich sei, die ganze Welt zu durchreisen, um seine *curiositas* zu befriedigen. Nicht nur die Unsicherheit des Reisens, sondern vor allem die Entlegenheit der Orte verhindere eine Gesamtkennntnis der göttlichen Schöpfung.⁶¹ Dieser implizite Verweis auf die begrenzte Zeitlichkeit menschlicher Erfahrung liefert einen weiteren Schlüssel zum Verständnis der ostentativen Überfülle fürstlicher Sammlungen. Besucher wie Kustoden betonen immer wieder die Unmöglichkeit, alle Sammlungsobjekte betrachten zu können. So schreibt Hainhofer trotz des vermutlich ebenso selten erbetenen wie erteilten Privilegs eines drei Tage währenden Besuchs der Münchener Kunstkammer, dass es „nit nur 2. oder 3. tag, sondern so vil und noch mehr Monat länger darzu“ bräuchte, um „alles mit einander recht zue besichtigen“.⁶² Über die Kunstkammer zu Ambras heißt es: „Unnd ist in disen zwaintzig kästen sovil schönen, kostlichen und verwunderlichen Zeügs, das ainer vil monat zu schaffen hette, alles recht zu besichtigen und zu contemplieren.“⁶³ Wo aber die Zeit zur genauen Betrachtung fehlt, kann Ordnung weder erkannt, geschweige denn reproduziert oder rekonstruiert werden: „Weil dann die Raritäten so viel/ und es nicht müglich/ eine Ordnung in Beschreibung deren zu halten/ so wil ich aus allen nur das jenige/ so ich in der Eyl hab *observiren* können/ *specificiren*.“⁶⁴ Der Dresdener Kunstkammerer Tobias

⁶¹ MAJOR (Anm. 60), o.P., Kap. II, §4.

⁶² HAINHOFER Philipp, *Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613* (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 8 (1881)). Augsburg, 1881, S. 105.

⁶³ HAINHOFER (Anm. 27), S. 88.

⁶⁴ LIMBERG VON RODEN Johann, *Denckwürdige Reisebeschreibung Durch Teutschland/ Italien/ Spanien/ Portugall/ Engelland/ Franckreich und Schweitz* [...]. Leipzig, 1690, S. 1016.

Beutel (1627?-1690) schließlich betont in seinem Sammlungsführer *Chur-Fürstlicher Sächsischer Stets grünender hoher Cedern-Wald* (1683), dass es sowohl für ihn wie für etwaige Besucher schlicht unmöglich sei, alle Exponate zu erfassen und gibt letzteren den Rat, sich zur besseren Erinnerung zumindest an der Ordnung der sieben Kammern zu orientieren.⁶⁵ Dass hier nicht allein ekphrastische bzw. panegyrische Überhöhung die Feder führt, erweist sich an der expliziten Formulierung von Strategien der Komplexitätsreduktion, die den Zeitmangel durch Verhaltensdisziplin zu kompensieren suchen. In einem dem Baumeister Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) zugeschrieben Entwurf einer idealen Sammlungsarchitektur findet sich auch eine Anweisung für Besucher weniger idealer *museae*: „Man soll bloß auff die Dinge sehen und mercken/ welche der Führer zeigt/ und von den übrigen Sachen das Gemüthe so wohl als die Augen abziehen/ sonst hat man zuviel gesehen/ und gewißlich nichts gemercket.“⁶⁶

Unabhängig von derartigen Bewältigungsversuchen kann die quantitative Zurstung der Kunstkammer verstanden werden als Inszenierung der fundamentalen Diskrepanz von Objektmenge und Verweildauer. Zur räumlichen Limitierung des Sehens tritt eine zeitliche hinzu, die im Gegenschluss auf die überzeitliche Position des Sammlungseigners verweist. Nur von der quasi divinen Stellung des Fürsten, so die Botschaft, sind Ordnung und Umfang, Qualität und Quantität der Sammlung erfassbar.

⁶⁵ Vgl. BEUTEL Tobias, *Chur-Fürstlicher Sächsischer Stets grünender hoher Cedern-Wald, Auf dem grünen Rauten-Grunde/ Oder: Kurtze Vorstellung Der Chur-Fürstl. Sächs. Hohen Regal-Wercke* [...]. Dresden 1683, o.P. [B u. E3]. Auch in Dresden weist Hainhofer auf die zeitliche Dimension der Kunstkammer hin: „Es ist in dieser Kunstkammer auf allen Tischen, in allen Kasten und an allen Wenden so vil klain und groß, schlecht und fürnem Gezeug und Sachen, daß ainer auch etlich Tag darzue brauchete, alles nach Lust und Nottdurfft zu sehen, und die Natur und Kunst zu betrachten.“ HAINHOFER Philipp, *Reisetagebuch, enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617* (= *Baltische Studien* 2 (1834)). Stettin, 1934, S. 135.

⁶⁶ [STURM Leonhard Christoph], *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* [...] [Aus dem dritten Teil des Geöffneten Ritter-Platz]. Hg. v. Gerhard Theewen. Köln, 2002 [Faksimile d. Ausgabe Hamburg 1704], S. 7 [Der Herausgeber nennt entgegen den gängigen Zuschreibungen Paul Jakob Marperger als Verfasser. Diese Frage kann hier nicht geklärt werden.].

Die Strategie von Zeigen und Verbergen, sichtbarer „Unordnung“ und unsichtbarer Ordnung findet seine theoretische Entsprechung in den Klugheitslehren des 17. Jahrhunderts. Immer wieder wird dort die Notwendigkeit der Verschllossenheit thematisiert, um andere, d.h. Konkurrenten oder Untertanen, in Ehrfurcht zu versetzen. Je höher das Amt, so Baltasar Gracián (1601-1658), desto unberechenbarer müssten die Handlungen sein, um Verwunderung zu erzeugen. „Man ahme daher dem göttlichen Walten nach, indem man die Leute in Vermutungen und Unruhe erhält.“⁶⁷ Dem „göttlichen Walten“ entspricht in der fürstlichen Kunstammer der Vorgang des Zeigens, der einzelne Objekte aus ihrer praktischen und/oder semantischen Verborgenheit in eine transitorische Sichtbarkeit befördert. Durch das ostentative Entbergen wird das Zeigen zum symbolischen Handeln, zu einem Gestus, der angesichts einer inszenierten Undurchschaubarkeit den Charakter einer Offenbarung erhält.

5.

Die „offene Ordnung“ der fürstlichen Kunstammer kann als symbolische Form der fürstlichen Souveränität aufgefasst werden. Gerade weil sie sich einer systematischen, d.h. erkennbaren und erkenntnisfördernden Disposition ihrer Objekte entzieht, spiegelt sie eindrücklich die Verfasstheit des frühneuzeitlichen Machtdispositivs. Die Abwesenheit einer über die spezifische Besonderheit des Einzelgegenstandes hinausgehenden Bedeutung entspricht dem Ort, an dem Ordnung entspringt. Es ist der Ort einer „Geltung ohne Bedeutung“, da sich an ihm eine *sapientia* offenbart, der nichts über-, aber alles untergeordnet ist.⁶⁸

Wie in der Lichtmetaphorik der negativen Theologie eines Nikolaus von Kues (1401-1464) die Annäherung an das Göttliche mit einer zunehmenden Blendung des inneren Auges verbunden ist,

⁶⁷ GRACIÁN Baltasar, *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*. Übs. v. Arthur SCHOPENHAUER. München, 1985 [1647], §3, S. 5. Vgl. *ibd.*, §94, S. 43 sowie §253, S. 111.

⁶⁸ Vgl. AGAMBEN (Anm. 35), S. 61ff.

verdunkelt sich der Sinn im Schauraum souveränen Wissens.⁶⁹ Dies kommt im Stich von Penther geradezu paradigmatisch zum Ausdruck: Die Quellen des Lichts der Ordnung sind blinde Flecken. Über diesen trägt die Schlossfassade eine mahnende Inschrift: *Hora ruit* – die Zeit läuft. Für die Herrschaftsform und ihre Inszenierungsstrategien, die hier ihr Sinnbild gefunden hat, war die Zeit bald abgelaufen – und ihre kurze Darstellung muss hier ihr Ende finden.

Hole Rößler
Universität Luzern

⁶⁹ Vgl. KUES Nikolaus von, *De visione Dei. Das Sehen Gottes*. Übs. v. Hartmut Pfeiffer. Trier, 2002, S. 23f.

L'IMAGE ET LE MYTHE :
SUR UN PORTRAIT GRAVÉ DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Le Portrait de Jean-Jacques Rousseau: voilà un titre pour le moins exhaustif, proposé pour la gravure de Jean-Baptiste Michel datée de 1765 (fig.1). Descriptive, cette dénomination identifie d'entrée de jeu le personnage auquel se confronte le spectateur de l'estampe. Cependant, s'agit-il seulement d'une simple transcription physionomique ? Nous présente-t-on la face vraie, sans détour, du philosophe que l'on connaît ? Nous devons nous demander si ce titre franc et évocateur révèle véritablement le contenu de l'œuvre ou si, au contraire, des codes complexes ne se dissimulent pas sous cette transparence première. Reposant à la fois sur l'image visuelle de Rousseau, comme sur le texte décrivant le caractère du portraituré, le double registre de cette gravure ressortit à un fonctionnement complexe ; il dessine un portrait physique, certes, mais également un portrait moral. Fréquente dans l'histoire de l'art, et encore plus prononcée dans l'histoire de la gravure, cette composition bipartite conjugue un mode littéraire et un mode visuel ; elle se rapproche ainsi des caractéristiques de l'emblème qui requiert une lecture attentive de l'ensemble, une lecture capable de décoder, par une sémantique associative, un ensemble de symboles cachés. Au-delà d'une représentation imagée et historique du personnage qui séjourna trois ans à Môtiers entre 1762 et 1765, la gravure de Jean-Baptiste Michel propose un système d'évocations subtiles, qui projettent différents signes hétérogènes dans une unité composée.

Ici, l'image est stratifiée d'éléments chargés. L'artiste sature l'espace de l'estampe par un riche attirail de prédicats, dont résulte une célébration appuyée du personnage.

Assis à son bureau, en costume d'Arménien et dépourvu de toute plume, Rousseau est dessiné de profil. Il porte un air songeur vers un point indéterminé, mais extérieur à l'image et indiscernable pour le contemplateur de cette dernière. Deux manuscrits ouverts reposent sur sa table. Quelques lettres du premier dévoilent aisément le titre du roman, *La Nouvelle Héloïse*, alors que le second, empilé en retrait sur différents ouvrages, esquisse plusieurs portées musicales. Au mur, un portrait de profil comporte le nom de Platon ; il vient redoubler, dans un format restreint, le portrait de Rousseau. En arrière-plan de cette scène d'intérieur, un rideau dévoile une fenêtre, tel le drapé protecteur d'un tableau ; il ouvre sur un paysage montagneux. Représentation savamment construite, cette image de Jean-Baptiste Michel fusionne différents objets distincts, mais soigneusement déterminés, projetés dans une mise en scène attentive aux éléments, à l'atmosphère lumineuse et aux attitudes méditatives du personnage principal. Chaque élément pointe un champ interprétatif qui s'articule aux autres, et compose une lecture synthétique qui nécessite un décryptage subtil. Image de Rousseau ou projection idéale sur Rousseau, telle est la question qui nous intéresse ici. Une étude détaillée de cette œuvre, recontextualisée dans son univers tant culturel qu'iconographique, devrait permettre de saisir cet ensemble, tout en dévoilant les différents mécanismes construits par l'artiste. Inscrite – volontairement ou peut-être malgré elle – dans un mouvement social que nous cherchons à préciser, l'image de Michel trahit des attitudes culturelles, des glissements comportementaux que connaît la société du XVIII^e siècle quand elle transfère des pratiques culturelles et religieuses dans un espace laïcisé. Comme on va le voir, cette sécularisation touche tout particulièrement la personnalité de Rousseau.

QUI EST JEAN-JACQUES ROUSSEAU, QUELLE IDENTITÉ LUI ATTRIBUER ?

Addition d'éléments et de codes, l'image de Jean-Baptiste Michel acquiert par son agencement une signification particulière. En inscrivant Rousseau dans un environnement ponctué d'objets connotatifs, l'artiste propose une lecture méthodique et intellectuelle du personnage. Le livre de *La Nouvelle Héloïse*, la partition de musique et le portrait de Platon, associés à l'inscription, laissent planer un doute sur l'identité précise de Rousseau – Homme de lettres ? Écrivain ? Musicien ? Penseur ?

Depuis toujours, Rousseau fut attiré par l'étude de la musique, et Michel fait justice à cette passion. Initié à cet art lors de son séjour auprès de Madame de Warens, Jean-Jacques l'enseigne, mais il compose également, et formule plusieurs idées sur la théorie musicale. Il prend même position dans la fameuse querelle des Bouffons, débutée en août 1752 lors de la première représentation de la *Servana padrona*¹. À l'image de sa *Lettre sur la musique française*, plusieurs textes reflètent ses idées qui évoluent au fil des jours, passant d'une critique vive et ironique de la musique italienne dépeinte sous les traits d'un « naufrage musical »² dans la *Lettre d'un symphoniste*, pour finalement défendre le parti de Corelli³.

¹ *Lettre sur la Musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995, tome V, p. 1449, n° 1. Dans l'avertissement de sa *Lettre*, Rousseau utilise une rhétorique qui cherche à se distancier des bassesses observées dans ladite querelle, tout en stipulant clairement son avis sur la question : « *La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites d'un côté avec beaucoup d'esprit et de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part ; car cette espèce de guerre ne me convenoit en aucun sens, et je sentois bien que ce n'étoit pas le tems de ne dire que des raisons. Maintenant que les Bouffons sont congédiés, ou prêts à l'être, et qu'il n'est plus question de Cabales, je crois pouvoir hasarder mon sentiment, et je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne* » (*Lettre sur la Musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 1289).

² COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris : Perrin, 2005, p. 159.

³ « *Il a été un tems où l'Italie étoit barbare, et même après la renaissance des autres Arts que l'Europe lui doit tous, la Musique plus tardive n'y a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui* ». (*Lettre sur la Musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 308). Un nombre important d'analyses données par Rousseau pourraient être citées en exemple. Notons simplement

Sujet central dans sa *Lettre sur la musique françoise*, son avis sur la question ainsi que ses théories affleurent subtilement dans d'autres textes qui, de prime abord, ne s'orientaient pas directement autour de la musique, à l'instar de certaines lettres écrites par Saint-Preux dans le roman de *La Nouvelle Héloïse* :

« Ah! ma Julie, qu'ai-je entendu? Quels sons touchans? quelle musique? quelle source délicieuse de sentimens et de plaisirs? Ne perds pas un moment; rassemble avec soin tes opera, tes cantates, ta musique françoise, fais un grand feu bien ardent, jettes-y tout ce fatras, et l'attise avec soin, afin que tant de glace puisse y bruler et donner de la chaleur au moins une fois »⁴.

Jean-Baptiste Michel ferait-il allusion à ces passages en présentant une partition face à cet ouvrage précis de Rousseau? Affirmer une telle hypothèse serait évidemment prématuré et infondé pour plusieurs raisons. En premier lieu, il semble plus probable que le choix particulier de l'ouvrage relève davantage de la nature sensible et intime du texte, caractéristique capitale qu'il imposera sur la scène littéraire. De plus, cette partition pourrait tout autant faire référence au *Devin du village*, intermède musical composé par Rousseau en 1752⁵ et qui connut un succès continu⁶, tout comme

le cas des opéras français caractérisés de «*trainant[s]*» et d'«*ennuyeux*», dégageant «*peu de flexibilité [des] voix*». Au contraire, «*les Italiens sont plus adroits dans leurs Adagio*», prévenant «*efficacement la monotonie et l'ennui dans les Tragédies Italiennes*» (*Lettre sur la Musique françoise*, in: ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 317).

⁴ *La Nouvelle Héloïse*, in: ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome II, lettre XLVIII, p. 131.

⁵ Comme le stipule la page de titre du manuscrit de l'œuvre, cette pièce fut représentée à Fontainebleau devant le roi Louis XV, les 18 et 24 octobre 1752 et rejouée à plusieurs reprises par la suite, notamment devant l'Académie royale de musique «*Le jedy premier Mars 1753*».

⁶ Notons en exemple les propos tenus par Madame de Genlis: «*Quoique je n'eusse jamais lu une seule ligne de ses ouvrages, j'éprouvois un grand désir de voir un homme si célèbre, qui m'intéressoit, particulièrement comme auteur du Devin du village, ouvrage charmant qui plaira toujours à ceux qui aiment le naturel; car on y trouve une expression musicale parfaitement assortie aux paroles, et qu'on n'a guère vue à ce degré de vérité*» (MADAME DE GENLIS (DE GENLIS Félicité), *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris: Ladvocat Libraire, 1825, tome II, p. 1-2).

les inévitables polémiques qui l'accompagnèrent⁷. L'impact de l'ouvrage fut tel que Marie-Justine Favart le reprit à Paris puis à Bruxelles, la même année, puis Mozart en 1768, dans son œuvre intitulée *Bastien et Bastienne*⁸. Une analyse des thèses musicales de Rousseau, qui favorisent le mode vocal, s'avère particulièrement intéressante. Il est frappant de constater que mots et notes, ou plutôt langue et mélodie, sont fortement imbriqués chez l'écrivain⁹. C'est justement cet aspect que l'image de Michel appuie en associant ces deux activités. Quant à la référence exacte du morceau esquissé, aucune indication dans la gravure de Michel ne nous permet d'affirmer une hypothèse précise. Contrairement au livre posé devant l'écrivain, et dont le titre se laisse facilement

⁷ Rousseau traduit les effets produits par la pièce dans ses *Confessions* (ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome I, p. 375-388). Il détaille entre autres la Première jouée devant le roi en ces termes : « *J'ai vû des Pièces exciter de plus vifs transports d'admiration, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante regner dans tout un spectacle, et surtout à la cour un jour de première représentation. Ceux qui ont vu celle-là doivent s'en souvenir ; car l'effet en fut unique. [Dès le lendemain et durant] toute la journée, [...] Sa Majesté ne cesse de chanter avec la voix la plus fausse de son Royaume : "J'ai perdu mon serviteur ; j'ai perdu tout mon bonheur" » (ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome I, p. 379, 380).*

⁸ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 690-691, n° 28.
⁹ Au contraire de l'harmonie identique pour tous les peuples, Rousseau distingue la qualité d'une mélodie selon la nation qui l'a produite, puisqu'elle puiserait ses phrases musicales au cœur de la langue plutôt que dans une nature universelle (STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971, p. 110-113 ; COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 163). En effet, Jean-Jacques Rousseau conçoit véritablement la musique comme un langage, vision qui expliquerait, selon lui, la supériorité de certaines nations dans ce domaine : « *On peut concevoir des langues plus propres à la Musique les unes que les autres ; on en peut concevoir qui ne le seroient point du tout. Telle en pourroit être une qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nazales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations* » (*Lettre sur la musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 292). Notons en exemple les « *Allemands, les Espagnols et les Anglois [qui] avoient des Opéra Nationaux qu'ils admiroient de très-bonne foi, et ils étoient bien persuadés qu'il y alloit de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvres insupportables à toutes les oreilles, exceptés les leurs* » (*Lettre sur la musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 291). Rousseau reprend également sa distinction entre l'harmonie et la langue dans une lettre de Saint-Preux : « *L'harmonie n'est qu'un accessoire éloigné dans la musique imitative [...]. Elle assure, il est vrai, les intonations ; elle porte témoignage de leur justesse et rendant les modulations plus sensibles, elle ajoute de l'énergie à l'expression et de la grace au chant : Mais c'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accens passionnés ; c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'âme* » (*La Nouvelle Héloïse*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome II, lettre XLVIII, p. 132).

deviner, les quelques notes esquissées par Michel en fin de portée ne suffisent pas à identifier une partition exacte de Rousseau, indication qui nous aurait permis d'associer des connotations particulières¹⁰. L'artiste se limite à évoquer les activités musicales pratiquées par le philosophe, sans un quelconque renvoi spécifique à une œuvre de l'auteur. Jean-Baptiste Michel cherche uniquement à souligner la constante cohabitation des sphères musicales et littéraires chez Rousseau. La musique joue véritablement « *un rôle moteur* » dans le parcours de ce dernier, considérée selon Monique et Bernard Cottret comme « *le laboratoire secret de [ses] pensées. C'est là qu'il expérimenta, c'est là qu'il élaborait ses intuitions ; ses phrases elles-mêmes, par leur sens musical, plus attentif à la douce mélodie qu'à l'harmonie concertante* »¹¹. Considérée à l'origine comme un langage, la musique restera primordiale chez Rousseau. Celle-ci, bien qu'encore perçue sous un angle auxiliaire et secondaire dans la gravure de Michel qui la relègue à l'arrière-plan de la scène, occupera même une place centrale à la fin de la vie de Rousseau où « *l'homme de lettres, le philosophe, le législateur, le romancier s'efface devant l'artisan copiste* »¹². De plus, Béatrice Didier constate que les « *années 1770 sont particulièrement fécondes en ce domaine. [...] Non seulement parce qu[e Rousseau] aurait copié près de 12 000 pages de musique en sept ans, à en croire un Registre des copies, aujourd'hui disparu, [mais aussi étant donné qu'] il compose, et cette activité musicale se prolongera au-delà de la rédaction des Dialogues lors de la rédaction des Rêveries* »¹³.

¹⁰ Aucune lettre, indication, description ou autre recommandation compositionnelle de la part de l'artiste ou d'un auxiliaire n'ayant été retrouvée en regard de cette œuvre, nous devons nous contenter d'une lecture analytique de l'image.

¹¹ Les auteurs précisent également que ce type de *stimuli* liés à la musique s'observe dans les articles de l'Encyclopédie rédigés par Rousseau. Selon leur analyse, l'entrée « musique » « *amorcerait la critique radicale du progrès* ». (COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 154).

¹² TROUSSON Raymond, *Rousseau par ceux qui l'ont vu*, Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature française, 2004, p. 19.

¹³ DIDIER Béatrice, « La visite au musicien », in : *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève : Droz, 2007, tome XLVII, p. 167. Notons en exemple sa création en 1774 du premier acte de *Daphnis et Chloé* ainsi que l'important succès de la représentation de *Pygmalion*, le 31 octobre 1775.

Musique et lettres, deux sphères communes de l'univers de Jean-Jacques Rousseau, deux domaines fondamentaux de son existence. Si nous nous penchons à présent plus en détail sur l'aspect littéraire évoqué par la gravure, il semble particulièrement éloquent que celui-ci soit illustré par *La Nouvelle Héloïse*, emblème des âmes sensibles mises à la mode par l'écrivain. En effet, Michel choisit d'accentuer cette singularité dans sa gravure datant de 1765 plutôt que de pointer la dimension politique ou pédagogique de l'auteur par une esquisse de l'*Émile* ou *De l'éducation* ou *Le Contrat social*, tous deux publiés en 1762¹⁴. Ainsi, il accentue et surtout oriente la lecture du personnage vers un Rousseau modèle de l'intime et traducteur des sentiments du cœur, aspect que renforce la douceur de la posture et des traits du visage rendus par Michel¹⁵. Il est

¹⁴ Un doute apparaît toutefois concernant la datation exacte de l'œuvre. La notice biographique d'Emmanuel Bénézit stipule que l'artiste – outre son apprentissage chez Chenu et son parcours à Paris et à Londres – aurait réalisé un portrait de Rousseau en 1761, date de parution de *La Nouvelle Héloïse* (BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Éditions Gründ, 1999 (1^{re} édition 1911-1923), tome 9, p. 586). Même constat chez Ulrich Thieme et Felix Becker (THIEME Ulrich et BECKER Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig : Verlag von E.A. Seemann, 1930, tome 42, p. 512), comme chez Henri Beraldi et Roger Portalis, qui précisent toutefois sa collaboration avec l'éditeur Boydell, ainsi que six portraits d'acteurs et quelques œuvres d'après des peintures de Boucher, de Vélasquez, etc. (BERALDI Henri et PORTALIS Roger, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris : D. Morgand et Ch. Fatout, 1880-1882, tome 3, p. 85-86). S'il est vrai que Michel effectua un portrait de Rousseau en 1761, et à supposer que ce portrait corresponde à l'estampe que possède le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel – aucune indication précise ne permet d'affirmer qu'il s'agisse du même portrait –, il semblerait alors évident que l'artiste représente ce recueil plutôt que *L'Émile* ou *Le Contrat social*, publiés seulement en 1762, c'est-à-dire une année après la réalisation du dessin. Malheureusement, nous ne pouvons pas nous prononcer sur ces incertitudes chronologiques par défaut de sources existantes sur le sujet. De ce fait, il est donc tout à fait possible que Jean-Baptiste Michel ait dessiné Rousseau en 1761 et réalisé une gravure d'après ce modèle seulement en 1765. Nous restons évidemment ici dans le domaine de l'hypothétique et de telles suppositions n'interdisent pas d'émettre d'autres suggestions en l'absence de documents qui valideraient l'une ou l'autre des possibilités.

¹⁵ Monique Métroz pose un parallèle entre ce visage gravé et un buste de Rousseau réalisé par Jean-Baptiste Michel, en plâtre noir patiné, œuvre qu'elle possède personnellement et encore inconnue du public avant la parution d'une notice en 1998 (EIGELDINGER Frédéric S., *Nouvelle Revue neuchâteloise. Nom : Rousseau. Prénom : Jean-Jacques*, n° 60, hiver 1998, p. 14-15). Malheureusement, à l'image de nos recherches, Monique Métroz déplore également un manque de données scientifiques relatives à la vie et au travail de l'artiste. Aucune mention, aucun témoignage ne permet de conclure si Michel était bel et bien présent dans la région à cette époque ou s'il avait rendu visite

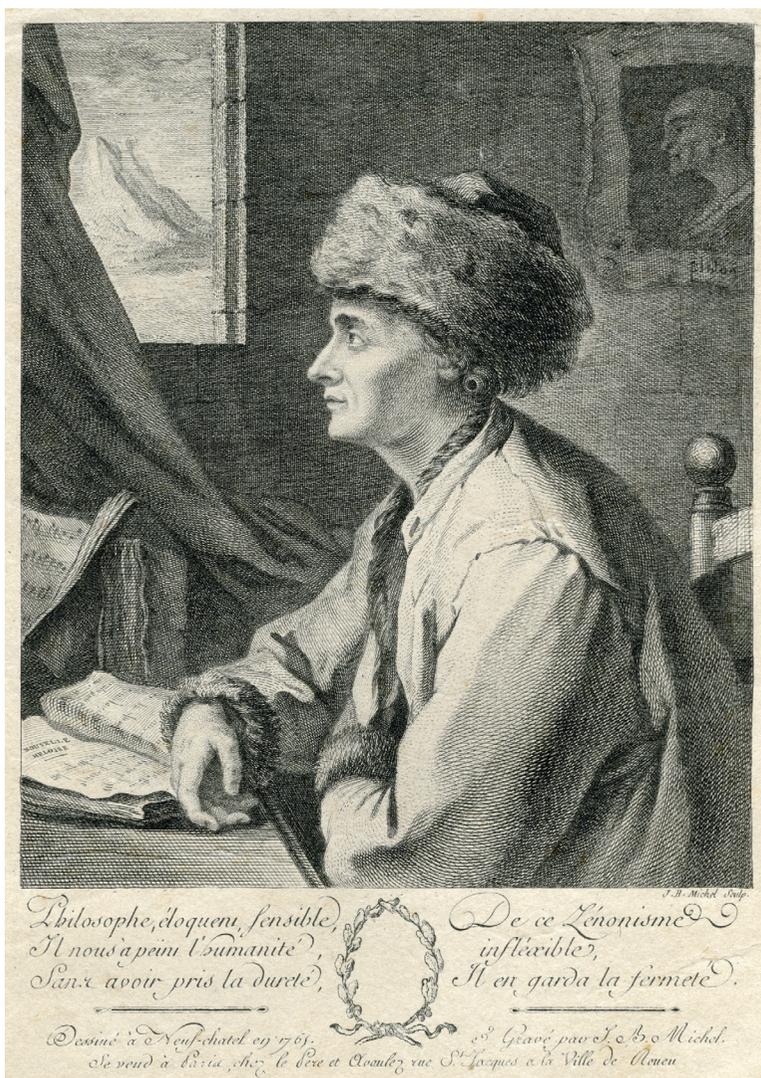


Figure 1 : Jean-Baptiste Michel, *Le Portrait de Jean-Jacques Rousseau*, 1765, eau-forte sur papier, 150x210 mm, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, département historique, H5369.

Transcription de l'inscription :

«Philosophe, éloquent, sensible, / Il nous a peint l'humanité, / Sans avoir pris la dureté, / De ce Zénonisme / inflexible, / Il en garda la fermeté. / Dessiné à Neuchâtel en 1765. & gravé par J.B. Michel / Se vend à Paris, chez le Père et Avaulez rue St.-Jacques à la Ville de Rouen»



Figure 2: Pierre-Philippe Choffard d'après un dessin de Samuel Hieronymus Grimm, *II^e vue de Motier-Travers et de ses environs*, 1777, eau-forte sur papier, 218 x 337 mm, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, collection Hippolyte Buffenoir, Pa Rouss Buff 2/5.



Figure 3 : Charles François Adrien Macret d'après un dessin de Jean Michel Moreau Le Jeune, *Arrivée de J.J. Rousseau aux champs Elisées*, 1789, eau-forte et burin sur papier, 232 x 330 mm, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, collection Louis Perrier, RG 6.

Transcription de l'inscription :

«ARRIVÉE DE J.J. ROUSSEAU AUX CHAMPS ELISÉE. / Dédiée aux bonnes Mères. / Socrate environné de Platon, Montagne, Plutarque et plusieurs autres Philosophes s'avancent sur le bord du Léthé pour recevoir J.J. Rousseau. divers Genies se disputent l'avantage de retirer de la Barque du Nautonnier Caron les ouvrages immortels de ce Philosophe. Diogène satisfait d'avoir enfin trouvé l'homme qu'il cherchait soufle sa Lanterne. / sur le second plan on voit le Tasse et Sapho. le troisieme représente Homère et les principaux Guerriers qu'il a chanté; et dans l'éloigenemnt Voltaire s'entretenant avec un Grand Prêtre. / Se vend à Paris, chez l'auteur, rue du petit Bourbon St. Germain la première porte cochère à droite en antrant par celle de Tournon. / AVEC PRIVILEGE DU ROI.»

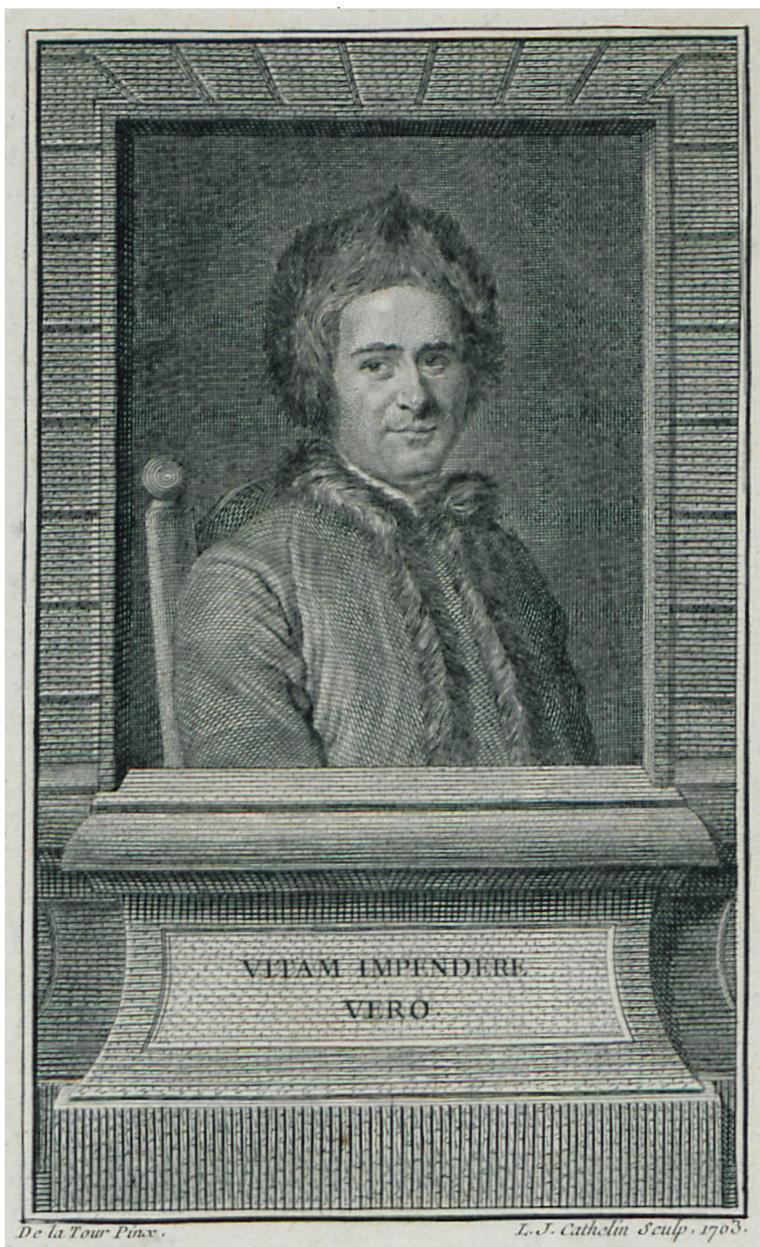


Figure 4 : Louis Jacques Cathelin d'après un pastel de Maurice Quentin de La Tour, *Vitam impedere vero*, 1763, burin sur papier, 124 x 77 mm, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, collection Louis Perrier, RG 177.

vrai que, depuis sa parution en 1761, *La Nouvelle Héloïse* suscita un réel engouement du public, générant différentes identifications personnelles de la part de ses lecteurs. Madame Roland calqua son mode de vie et ses états d'âme sur certains héros de Rousseau, illustrant ainsi les mouvements reproductifs d'un lectorat enthousiaste. Profondément endeuillée par la perte de sa mère tendrement chérie, Madame Roland découvre à ce moment¹⁶ le texte de *La Nouvelle Héloïse*, sous les recommandations de l'abbé Legrand qui cherche à la reconforter :

« Dès qu'il me crut en état de jeter les yeux sur un livre, il imagina de m'apporter l'Héloïse de Jean-Jacques, et sa lecture fut véritablement ma première distraction. J'avais vingt-un ans ; j'avais beaucoup lu ; je connaissais un assez grand nombre d'écrivains, historiens, littérateurs, et philosophes ; mais Rousseau me fit alors une impression comparable à celle que m'avait faite Plutarque à huit ans ; il sembla que c'était l'aliment qui me fût propre, et l'interprète de sentimens que j'avais avant lui, mais que lui seul savait m'expliquer. [...] Rousseau me montra le bonheur domestique auquel je pouvais prétendre, et les ineffables délices que j'étais capable de goûter »¹⁷.

à Rousseau. Aucune précision non plus au sujet de l'agencement et des conditions de réalisation de ce portrait de 1761 que mentionnent pourtant tous les lexiques. Seules les indications directement inscrites par l'artiste, d'une part sur la gravure et d'autre part sur le buste, indiquent que Michel aurait réalisé son motif d'après nature. Reste à savoir si nous pouvons nous y fier, surtout que la crédibilité de l'artiste semble remise en cause par son erreur sur la date de naissance de Rousseau.

¹⁶ Ses parents ne possédant aucun livre de l'auteur dans leur bibliothèque qu'elle dévora dès son plus jeune âge, il est vrai que Madame Roland approcha « très-tard » les textes de Rousseau. Si les circonstances avaient été autres, elle « n'aurai[t] voulu lire que lui » (MADAME ROLAND, *Mémoires de Madame Roland*, éd. RAVENEL Jules, Paris : Auguste Durand, 1840, p. 113).

¹⁷ MADAME ROLAND, *Mémoires de Madame Roland...*, 1840, p. 151-152. D'autres témoignages pourraient être évoqués pour démontrer le succès de ce livre, à l'instar d'Isabelle Czartoryska qui déclare en 1762 : « Je ne lisois rien, et ne n'avois jamais lu de Rousseau, mais on parloit sans cesse de *La Nouvelle Heloise* et toutes les femmes vouloient ressembler à Julie. Je crus qu'il faloit aussi me mettre sur les rangs, et sans savoir de quoi il étoit question, je dis à un peintre de miniature de m'en faire deux avec des sujets tires de *La Nouvelle Heloise* ». (ROSSET François, « D'une princesse fantasque aux Considérations : faits et reflets », in : *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Rousseau visité, Rousseau visiteur : les dernières années (1770-1778)*, Actes du colloque de Genève, 21-22 juin 1996, Genève : Droz, 1999, tome XLII, p. 22).

Avec la publication de *La Nouvelle Héloïse*, la réputation de Rousseau suivra une voie singulière. Son public découvre que l'art et la nature, que la vertu et la sensibilité, peuvent ne plus s'opposer. Grâce à son exemple littéraire, l'amour passionné ne semble plus condamner à une perte morale ; Rousseau a « *débloqué quelque chose dans le mental collectif de chacun* »¹⁸. La gravure de Michel pointe à juste titre cet élément : elle condense ce qui devient une dualité réconciliée. En effet, l'artiste ne se contente pas de présenter l'ouvrage clé à l'origine d'une telle association, il accentue cet élément dans l'inscription au registre inférieur. Rousseau incarne l'homme qui a su valoriser la sensibilité. Être « sensible », il l'est assurément, à en croire l'énoncé de Jean-Baptiste Michel et les diverses descriptions rendues par de nombreux visiteurs¹⁹. Jean-Jacques Rousseau se définirait dès lors par sa tendresse, ayant bel et bien su retrancher sa « dureté » sans pour autant se dénuder de toute conscience morale, conscience traduite par la « fermeté » « inflexible » du sujet représenté.

L'inscription laisse supposer que l'idéologie transmise par *La Nouvelle Héloïse* intéresse davantage l'artiste que l'approche littéraire de l'ouvrage. En effet, Michel accentue dans son portrait le caractère philosophique du personnage, par le biais d'un texte dont les premiers termes démontrent clairement une prise de position. Nullement qualifié d'écrivain ou de musicien, pourtant magnifié dans le registre visuel, Rousseau revêt uniquement les traits du « philosophe éloquent », épithète particulièrement gratifiant

¹⁸ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 597. Les propos d'Anna Ridehalgh concernant l'impact que Rousseau eut sur la collectivité concordent avec ceux émis par le couple Cottret : « *Perhaps the greatest reason for Rousseau's popularity in this period was that he revealed to the mass of his readers the possibility of bridging the gap which had hitherto existed between intellect and sentiment, sensuality and morality. [...] It seems that the publications of La Nouvelle Héloïse marked a turning-point in Rousseau's reputation and established a trend which was to continue until 1789 and well beyond* » (RIDEHALGH Anna, « Preromantic attitudes and the birth of a legend: French pilgrimages to Ermenonville, 1778-1789 », in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 215, 1982, p. 239-240).

¹⁹ Raymond Trousson analyse ce point dans l'introduction de son ouvrage consacré aux témoignages rendus par les hôtes de Rousseau (TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 33).

pour cette fonction²⁰. De plus, la deuxième partie de l'annotation accentue les parallélismes avec de grands philosophes antérieurs ; elle inscrit ainsi Rousseau dans une lignée glorieuse. Invoquant le zénonisme, Michel compare son héros à Zénon de Cittium, philosophe grec de la fin du VI^e siècle avant Jésus-Christ, l'instigateur du stoïcisme. Il est vrai que certains traits rapprochent les deux hommes. En effet, tous deux dénoncent les débordements du luxe, des apparences, qui freinent la recherche du bonheur. Dans une étude comparative entre la position philosophique de Rousseau et la pensée stoïcienne, Starobinski évoque les principes élémentaires du *Discours sur les sciences et les arts*. Selon Rousseau :

*« Un monde de masques et d'illusions trompeuses a supplanté la simplicité des premiers temps. L'homme ne s'appartient plus ; esclave de l'opinion, il ne vit plus que pour l'apparence. Il se paie d'honneurs, de richesses, de cérémonies, de gloire, mais cette satisfaction toute extérieure a pour contrepartie un excès de souffrance individuelle cachée et de misère sociale »*²¹.

Les deux courants de pensée condamnent fermement les dérives du luxe et valorisent les choses considérées comme « vraies » et « naturelles ». Ils prônent la vertu, la raison et la liberté de l'homme, trois conditions primordiales à l'obtention de son bonheur. Ajoutons encore l'importance accordée, tant par le stoïcisme que par Jean-Jacques Rousseau, à l'étude de la nature profonde de l'être et à son parcours évolutif, rythmé par ses besoins indispensables. Quelques propos de Sénèque, érudit et défenseur de la philosophie stoïcienne, confirment cette position. Selon lui, *« plus les plaisirs sont nombreux et grands, plus [l'homme] est un chétif esclave, et plus il a de maîtres. [...] Celui qui court après le plaisir rejette en arrière tout le reste : ce qu'il néglige d'abord, c'est la liberté ; il la sacrifie*

²⁰ Se référant à Platon, Rousseau lui-même semble placer le philosophe sur une échelle particulière lorsqu'il déclare : *« C'est au Poète à faire de la Poésie, et au Musicien à faire de la Musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre »* (*Lettre sur la musique française*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome V, p. 292).

²¹ STAROBINSKI Jean, « Les idées sociales, politiques et religieuses de Jean-Jacques Rousseau », in : FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande 1. Du Moyen Age à 1815*, Lausanne : Éditions Payot, 1996, p. 290.

à son ventre, et il n'achète pas les plaisirs pour se les approprier, mais il se vend aux plaisirs»²². Le philosophe grec affirme qu'il faut « *cherch[er] quelque chose qui soit, non pas bon en apparence, mais solide, égal* », « *c'est à la nature des choses que [Sénèque] donne [son] assentiment. Ne pas s'en écarter, et se former sur sa loi, sur son modèle, c'est la sagesse. La vie heureuse est donc celle qui s'accorde avec la nature* »²³. À la lumière de ces parallèles, nous comprenons mieux l'emploi du terme de « fermeté » ; pour Michel, il contrebalance l'épanchement de la sensibilité. La fermeté renvoie au caractère et au ton sobre, droit et inflexible, des deux philosophies, soucieuses d'éviter toute dérive de l'âme. Cette référence s'observe également, et d'une manière tout à fait explicite, dans l'inscription de la gravure de Pierre-Philippe Choffard d'après un dessin de Samuel Hieronymus Grimm : « *dans le Comté de Neuchatel, avec le Tableau de la fermeté du Philosophe de Genève* » (fig.2). Alors que Rousseau se fait lapider, il demeure inflexible et calme, image exemplaire de la vertu²⁴.

Toutefois, il ne faudrait pas se contenter de ces parentés de Rousseau avec la pensée stoïcienne. Comme le rappellent différents critiques, « *Rousseau t[ient] de Diogène, de Socrate ou de Jésus-Christ. Parfois des trois pris ensemble* »²⁵. Bien qu'entrevu dans une multiplicité, Rousseau cherche constamment à se retirer de la sphère sociale du philosophe. Pourtant, Michel semble, sur ce point, se distancier des attitudes du philosophe pour, au contraire, insister sur cette identité en redoublant l'inscription d'une représentation de Platon, accrochée au mur de son intérieur. Accentuant

²² SÈNEQUE, *La Vie heureuse* suivi de *La Brièveté de la vie*, éd. Cyril MORANA, Rosny : Bréal, 2005, p. 42.

²³ SÈNEQUE, *La Vie heureuse...*, p. 27-28.

²⁴ Le témoignage de François Favre démontre l'importance que Rousseau accorde à cette valeur : « *Parlez à R[ousseau] de la vertu, voilà un homme dont l'esprit s'allume, son imagination s'embrace, le feu passe de son cœur dans ses yeux, il devient un tison ardent, il parle de la probité avec l'enthousiasme d'un homme vraiment rempli de son sujet* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, Genève & Madison & Banbury & Oxford : Institut et Musée Voltaire & The University of Wisconsin Press & The Voltaire Foundation, 1968, tome VI, lettre 906, 11 décembre 1759, p. 226).

²⁵ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 8.

les liens entre les deux personnages, le portrait du philosophe grec est dessiné de profil, c'est-à-dire dans une position analogue à celle conférée à Rousseau. Telle l'image d'un ancêtre, cette icône de la philosophie antique postule une filiation imaginaire entre le penseur du XVIII^e siècle et le philosophe par excellence, celui dont les thèses ont traversé les époques, qui a transcrit les discours de Socrate. Il est vrai que, comme Platon, Rousseau use d'*exempla* fameux. Notons l'image de Glaucus, qu'il insère dans la trame de ses théories sur l'origine de l'inégalité. Alors que Platon présente la transformation d'une statue rendue méconnaissable suite aux perpétuels ballottements des flots marins, Rousseau remplace les remous de l'eau par ceux de la société, et la statue par la figure de l'être humain²⁶. Le malheur et la perte de l'âme résultent alors d'un détournement de l'homme de son essence première. Dès lors, l'évolution historique génère un obscurcissement de l'être, elle l'écarte du salut. Au « *cours du temps, l'homme se défigure, il se déprave* »²⁷ et devient méconnaissable, jusque dans les profondeurs de son être.

Ces différentes correspondances avec les Anciens ne sont pas propres à Jean-Baptiste Michel, et d'autres gravures y font référence, à l'instar d'une estampe de 1782 réalisée par Charles-François Adrien Macret d'après un dessin de Moreau le Jeune (fig.3). Rousseau débarque aux Champs Élysées, accueilli par d'illustres penseurs tels Socrate, Platon, Plutarque ou Montaigne. De plus, l'inscription qui accompagne ladite gravure parle d'elle-même en qualifiant d' « immortels » les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau. Tous les éléments de cette gravure concordent à la glorification du

²⁶ « *Semblable à la statue de Glaucus que le tems, la mer et les orages avoient tellement défigurée, qu'elle ressembloit moins à un Dieu qu'à une Bête féroce, l'ame humaine altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connoissances et d'erreurs, par les changements arrivés à la constitution des Corps, et par le choc continuel des passions, a, pour ainsi dire, changé d'apparence au point d'être presque méconnoissable* » (*Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome III, p. 122).

²⁷ STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 28. Le critique approche le mythe repris par Rousseau selon deux optiques ; l'optimiste préserverait l'essence de l'être sous l'écume des entreprises néfastes, l'autre, pessimiste, envisagerait un recouvrement complet et inéluctable de l'homme (STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 27-33).

personnage. L'importance de ce dernier, comme celle de ses œuvres, est légitimée par l'accueil que lui réservent les penseurs antiques sur les rives des Champs Élysées – ils lui marquent leur respect, et même une certaine admiration : ces derniers « *se disputent l'avantage de retirer de la Barque du Nautonnier Caron les ouvrages immortels de ce philosophe* ». Moins de trente ans après la gravure de Michel, qui posait déjà une filiation entre Rousseau et la philosophie antique par l'entremise de Platon et de Zénon de Cittium, Rousseau semble à présent appartenir au monde des inoubliables. Il siège parmi les plus illustres penseurs. Cependant, cette filiation ne confère pas à Jean-Jacques l'image d'un être social, tout au contraire. Le philosophe, replié sur soi, dessine l'image douloureuse du solitaire volontairement retiré du monde.

L'AMOUR DE LA NATURE OU UNE SOLITUDE COMPLEXE SOURCE DE PARADOXE

Rousseau vénère la nature. Selon sa philosophie, elle serait propice à la méditation, la rêverie et la réflexion. Précisons d'ores et déjà que le lexème « nature » soulève des ambiguïtés et risque de réduire la pensée de Rousseau à « *la seule idée du retour à la nature* »²⁸. L'« état naturel et authentique » évoque le mythe du primitif sauvage ; à travers la critique de la dégénérescence, transparait l'apologie d'un état premier, état de substance et d'auto-suffisance de l'homme. Un paradoxe pointe déjà – Rousseau rêve de ce retour à la substance originelle, mais demeure conscient de l'impossibilité actuelle de retrouver un tel statut :

« *Faut-il détruire les Sociétés, anéantir le tien et le mien, et retourner vivre dans les forêts avec les Ours ? Conséquence à la manière de mes adversaires, que j'aime autant prévenir que de leur laisser la honte de la tirer* »²⁹.

²⁸ STAROBINSKI Jean, « Les idées sociales... », p. 287.

²⁹ *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome III, p. 207.

Ces thèses du bien fondé de la nature s'observent également dans l'*Émile ou De l'éducation*. Rousseau y retrace une pédagogie prônant une instruction «à la campagne, loin de la grande ville [afin que l'enfant ne soit] pas soumis au forçage affectif et intellectuel qui corrompt l'homme policé et qui lui impose un masque»³⁰. Ainsi, Émile doit suivre dans son apprentissage une gradation naturelle selon ses propres besoins. Sous l'œil bienveillant de son précepteur, l'enfant s'instruit par l'observation du milieu naturel qui l'environne ; il conserve ainsi son authenticité, car «la nature ignore la faute»³¹. La représentation de Rousseau par Michel illustre cette nature invocatrice et spirituelle, de manière directe et indirecte. En effet, le spectateur perçoit un paysage montagneux par la fenêtre de la chambre. Notre regard ne peut s'empêcher d'y lire la préfiguration unanimement attestée d'une vision romantique de la nature et du mythe des Alpes suisses qui se développera tout particulièrement au XIX^e siècle³². De plus, le rideau levé sur le cadre constitué par la fenêtre évoque les tableaux précieux recouverts d'un drapé de velours que leur propriétaire relevait lors d'occasions particulières, véritable monstration du chef-d'œuvre possédé. Par analogie, le voile de la chambre révèle dès lors un trésor, au sens métaphorique du terme, un principe fondamental, un talisman offrant la précieuse clé du bonheur. La nature fournit ici le lieu de l'idylle, celui de Clarens par exemple dans *La Nouvelle Héloïse*.

Cette fenêtre ouverte sur le monde, associée à la présence de l'homme dans l'image de Jean-Baptiste Michel, renvoie également au thème de l'être dans la nature. Un vingtaine d'années plus tard, le marquis de Girardin invite Rousseau à se retirer dans ses jardins d'Ermenonville, quelques semaines avant son décès. Au terme d'une véritable entreprise promotionnelle, Girardin cultive cette présence d'abord physique puis nostalgique d'un Rousseau transformé en décorum de son domaine déjà agrémenté de sculptures

³⁰ STAROBINSKI Jean, «Les idées sociales...», p. 297.

³¹ EIGELDINGER Frédéric S., «Jean-Jacques Rousseau...», p. 248.

³² Voir MURGIA Camilla, «Le mythe de Rousseau chez Zurlauben et Laborde», in : *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Actes du colloque international de Neuchâtel, 20-22 septembre 2001, Genève : Droz, 2003, tome XLV, p. 583-617.

et d'inscriptions³³. Artifice disposé dans la nature, cet agencement du paysage rappelle une tendance excentrique pratiquée par certains Anglais marginaux qu'Edith Sitwell a pu décrire sous divers aspects dans un fameux ouvrage. L'auteur évoque notamment l'existence d'ermes ornementaux, engagés par des lords, authentiques parures de jardin. Nommons en exemple les efforts établis par Charles Hamilton dans son domaine près de Cobham. Ce dernier « *construisit une retraite sur un mont escarpé de ses terres pour ce personnage aussi ornemental qu'ascétique* »³⁴. Lié par contrat à différentes directives, l'ermite locataire était obligé de vivre sept années durant dans ce lieu avec pour toute possession une bible, un sablier, des lunettes, un paillason, un peu d'eau et de la nourriture. Il ne pouvait couper ses cheveux ou ses ongles sous aucun prétexte. Il ne pouvait quitter la propriété ou adresser la parole à qui que ce soit³⁵. Aménagement tout à fait particulier que ces vieillards à barbe, assujettis à un véritable tableau vivant de la mélancolie ! Toutefois, une telle mise en scène théâtralisant un retour au monde naturel et primitif n'est pas réservée aux excentriques. Les aristocrates français s'adonnèrent également

³³ La visite de François Chambrier est, de ce point de vue, tout à fait explicite. Le Marquis de Girardin théâtralise le parcours au tombeau de Rousseau en guidant son hôte avec l'air du *Devin du Village* comme mélodie de fond : « *Je n'oublierai jamais ma Course à Ermenonville, entr'autres un moment qui merite d'etre décrit. J'avois prié M. de Girardin de me conduire au Monument. Vers le soir nous entrames dans une Chaloupe avec sa feme & une partie de sa famille, naviguant des bords du lac & sous une touffe d'arbres nous entendimes un Concert de Clarinetes de cors & de bassons, c'étoient des airs du Devin du Village ; l'air étoit Calme, le Ciel pur & serein, la nuit s'approchoit déjà, l'obscurité des forets d'alentour, l'objet triste & précieux dons nous aprochions, toutes ces circonstances jointes a la musique, me jetterent dans un etat qu'on ne peut decrire, tout le monde paraissoit le partager par cette douce mélancolie où la peine et le plaisir se confondent* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLI, lettre 7281, 26 août 1778, p. 238). Madame Roland démontre également l'impact produit par Rousseau sur la région lorsqu'elle écrit le 7 juin 1784 : « *Ermenonville ne présente pas ces beautés éclatantes qui étonnent le voyageur, mais je crois qu'il attache l'habitant qui le fréquente tous les jours ; cependant si Jean-Jacques n'en eût pas fait la réputation, je doute qu'on se fût jamais détourné pour aller le visiter* » (MADAME ROLAND, *Mémoires de Madame Roland, avec une notice sur sa vie, des notes et des Éclaircissements historiques par MM Berville et Barrière*, Paris : Baudouin frères, 1827, tome I, p. 294).

³⁴ SITWELL Edith, *Les excentriques anglais*, traduit de l'anglais par Michèle HECHTER, Paris : Le Promeneur, 1988 (1^{re} édition, 1933), p. 34.

³⁵ SITWELL Edith, *Les excentriques*..., p. 34-35.

aux joies de la campagne comme l'illustre le Petit Trianon si cher à Marie-Antoinette. Agrémenté de potagers et de chaumières, la reine habillée en paysanne aimait y venir pour passer du temps à l'écart de la Cour et traire ses chèvres. Bien qu'artificiels, ces quelques exemples démontrent qu'un tel désir de retour à une vie authentique ne fut pas réservé à Rousseau, mais s'inscrit dans une mouvance de l'époque, véritable phénomène de mode. Ajoutée à cette thématique de l'homme et de la nature, la fenêtre gravée par Michel évoque également une énième activité de Rousseau, à savoir celle de la botanique. Les livres fermés sur le bureau traitent-ils de l'histoire naturelle ? Aucune indication ne permet de justifier cette hypothèse. Toutefois, nous savons que Rousseau s'intéressa avec plus d'assiduité à la botanique lors de son séjour à Neuchâtel – période durant laquelle l'estampe fut réalisée, à en croire les indications qu'elle présente – et plus particulièrement à Môtiers dès 1762, aux côtés de médecins admirateurs et promoteurs des thèses de Linné, un savant pour lequel Rousseau éprouve un profond respect³⁶.

Figuré dans une posture précise, assis à son bureau et le visage relevé, Rousseau, perdu dans ses méditations, est éclairé par une source lumineuse. Grâce à ce jeu de tonalités, l'artiste instaure une relation entre réflexion et nature. Inspiratrice, celle-ci favorise la richesse intérieure et l'esprit de l'homme. Dès lors, bien qu'ayant un livre ouvert devant lui, Rousseau n'écrit pas ; il ne tient même pas une plume et aucun signe manifeste d'un encrier n'est détectable ; la main relâchée et posée sur son livre, Rousseau pense ! Dans un deuxième temps, seulement, il sera apte à traduire et transcrire ses raisonnements sur le papier. Le fait que le philosophe n'écrive pas révèle un élément capital de l'image. Cette inaction

³⁶ La correspondance de Rousseau retrace cet intérêt grandissant, attitude étudiée de manière précise par Guy Ducourthial (DUCOURTHIAL Guy, *La botanique selon Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Belin, 2009, p. 27-45). Bien que Rousseau se plaigne de l'absence de maître dans le domaine, il fut toutefois une référence pour certains, à en croire les différentes publications et annotations de manuscrits qu'il réalisa. Nous pensons entre autres à ses commentaires du texte de Regnault, *La Botanique mise à la portée de tout le monde*, également analysés par Ducourthial (DUCOURTHIAL Guy, *La botanique...*, p. 217-288).

forme peut-être le nœud central de la représentation, en resserrant toutes les tensions qui s’y dessinent. Concentrées sur sa personne, les pensées de Rousseau s’opposent à toute raison discursive de l’action au profit d’une raison intuitive qui l’oblige à pratiquer une introspection personnelle. Établissant ces réflexions en regard de sa propre personne, il s’éloigne ainsi de tout détachement objectif rattaché à une vision historique. Bien qu’il s’agisse de questions d’ordre universel et social, elles traversent constamment, chez Rousseau, le prisme de son individualité³⁷. Se soumettant à une véritable ascèse personnelle, Rousseau transforme son existence en *exemplum* de ses pensées, qui le projette alors dans une solitude considérée comme une « *obligation paradoxale* ». Le philosophe se retire d’une collectivité qu’il conteste afin d’illustrer la vertu qu’il prône ; son retrait devient quasiment la condition *sine qua non* qui valide sa critique sociale. La solitude représente dès lors le seul moyen d’atteindre une vérité libre et transparente³⁸. La puissante contradiction réside ici dans la tension entre l’articulation de la sphère privée et de la sphère publique, tension provoquée par un détachement volontaire face à la société. En effet, Rousseau se voit dans l’obligation de se soustraire de la société tout en exposant son retrait même à la société. Désireux de transmettre ses idées, il est condamné à recourir aux armes du monde, moyens corrompus qu’il cherche pourtant à abandonner³⁹. « [M]édit[ant] *solitairement*

³⁷ « *Tout se passe comme si l’impatience de Jean-Jacques transportait le problème au niveau de sa propre vie, pour y chercher une solution immédiate. Après l’effort que Rousseau a accompli pour formuler une pensée concernant le monde et l’histoire universelle, le voici qui se replie sur le plan de la subjectivité, comme repoussé vers l’intériorité par l’urgence même des questions qu’il a posées en termes historiques et sociaux. [...] Après avoir posé les problèmes dans la dimension historique, Rousseau en vient à les vivre dans la dimension de l’existence individuelle. Cette œuvre qui commence comme une philosophie de l’histoire s’achève en expérience existentielle* » (STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 50).

³⁸ Starobinski souligne avec pertinence la fonction de la solitude chez Rousseau, bel et bien considérée comme un moyen et non comme un but en soi : « *Si la transparence se réalise dans la volonté générale, il faut préférer l’univers social ; si elle ne peut s’accomplir que dans la vie solitaire, il faut préférer la vie solitaire* » (STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 62).

³⁹ Rousseau est totalement conscient de ce paradoxe qu’il relate dans ses *Confessions* à propos de sa participation au concours de l’Académie de Dijon en 1750 : « [Diderot] *m’exhorta de donner l’essor à mes idées et de concourir au prix. Je le fis,*

sur le destin collectif»⁴⁰, Rousseau se retrouve projeté dans un cercle vicieux, retiré de la société, tout en souhaitant conserver des témoins de son repli⁴¹. Cette tension fut remarquée du vivant de l'auteur, comme le suggèrent notamment les récits de Charles-Joseph de la Ligne ou de Madame de Genlis. Le Maréchal aurait déclaré les propos suivants lors d'une conversation avec Rousseau :

«*M. Rousseau, plus vous vous cachez, et plus vous êtes en évidence ; plus vous devenez sauvage, et plus vous devenez un homme public*»⁴².

Quant aux confidences de Madame de Genlis, critiquée par Rousseau sur sa tenue attisant les regards, elles dénoncent une certaine ambiguïté. Dans une loge de théâtre prêtée à la comtesse, Rousseau fait tout pour se faire remarquer, même s'il affirme vouloir se cacher du public et s'extraire de la foule⁴³. La gravure

et dès cet instant je fus perdu» (*Les Confessions*, in : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes...*, tome I, livre XVII, p. 351).

⁴⁰ STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 51.

⁴¹ L'ambiguïté de Rousseau ira même plus loin. Solitaire et distant du monde, il n'est pas impossible qu'il désire personnellement des adulations. En effet, dès son arrivée à Paris, Rousseau cherche déjà à « se faire un nom », peu importe la voie empruntée. De ce fait, les polémiques autour de son *Discours sur les arts et les sciences* ne sembleraient pas si surprenantes. Sulfureux, ce texte propulse son auteur sur les devants de la scène, tant par ses critiques positives, que négatives (CLÉMENT Pierre-Paul, « La vie de Rousseau », in : FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande. I. Du Moyen Age à 1815*, Lausanne : Éditions Payot, 1996, p. 261-262). Certains de ses contemporains ont considéré cet ouvrage provoquant comme un simple exercice de style. Richard de Ruffey en donne un exemple : « *L'ouvrage de M. Rousseau, de Genève, fut trouvé si supérieur à tous les autres qui furent présentés qu'il emporta unanimement les suffrages. Son éloquence séduisit et contribua à voiler les paradoxes dont il était rempli* » (RICHARD DE RUFFEY Gilles Germain, *Histoire secrète de l'académie de Dijon*, Paris : Hachette, 1909, p. 44, cité par COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 137). D'autres, en revanche, ont perçu ce discours sous un angle plus philosophique, comme le stipule la conclusion de l'abbé Raynal publiée en 1750 dans le *Mercure de France* : « *Ce discours qui est pensé, écrit et raisonné de la plus grande maniere est accompagné de notes aussi hardies que le texte* » (« Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon en 1750 », in : *Mercure de France. Janvier 1751*, Genève : Slatkine reprints, 1970, tome LX, p. 35).

⁴² MARÉCHAL PRINCE DE LIGNE (DE LIGNE Charles-Joseph), *Lettres et pensées du Maréchal prince de Ligne*, publiées par Madame la baronne de Staël Holstein, Paris & Genève : J. J. Paschoud, 1809, p. 324-325.

⁴³ « *Rousseau nous avoit dit qu'il n'alloit point aux spectacles, et qu'il évitoit avec soin de se montrer en public ; mais comme il paroissoit aimer beaucoup M. de Sauvigny, je le pressai de venir avec nous à la première représentation de cette pièce, et il y consentit, parce qu'on m'avoit prêté une loge grillée près du théâtre, et dont l'escalier*

de Michel transmet visuellement cette ambivalence par la posture du personnage et le jeu des regards. Représenté de profil et replié dans son intériorité, Rousseau semble ignorer totalement le spectateur, comme s'il était foncièrement ignorant des multiples regards posés sur lui. Par ce déni, l'image se voit investie d'une authenticité accrue qui laisse imaginer une observation immédiate, quasiment secrète, du personnage. Les précisions sur la date et le lieu d'exécution de la gravure, directement inscrites sur cette dernière⁴⁴, correspondent parfaitement au parcours biographique de Rousseau. Elles cherchent peut-être à confirmer cette première impression⁴⁵. Michel veut souligner l'exactitude de son portrait,

*et le corridor d'entrée n'étoit pas ceux du public. [...] Nous arrivâmes à la comédie plus d'une demi-heure avant le commencement du spectacle. En entrant dans la loge, mon premier mouvement fut de baisser la grille; Rousseau, sur-le-champ, s'y opposa fortement, en me disant qu'il étoit sûr que cette grille abattue me déplairoit. Je lui portestai le contraire, en ajoutant que d'ailleurs c'étoit une chose convenue. Il répondit qu'il se placeroit derrière moi, que je le cacherois parfaitement, et que c'étoit tout ce qu'il désiroit. J'insistai de la meilleure foi du monde, mais Rousseau tenoit fortement la grille, et m'empêchoit de la baisser. Pendant tous ces débats, nous étions debout : notre loge, au premier rang près de l'orchestre, donnoit sur le parterre. Je craignis d'attirer les yeux sur nous ; je cédaï, pour finir la discussion et je m'assis. Rousseau se plaça derrière moi, au bout d'un moment je m'aperçus que Rousseau avançoit la tête entre M. de Genlis et moi, de manière à être vu » (MADAME DE GENLIS, *Mémoires...*, tome II, p. 13-14).*

⁴⁴ « Dessiné à Neufchatel en 1765 et gravé par J.B. Michel ». À nouveau, nous nous confrontons à un problème de datation. En regard de la note 14, nous avons constaté que la notice faite par Bénézit, comme celles de Beraldi et Portalis ou de Thieme et Becker, faisait mention d'un portrait de Rousseau par Michel en 1761. Or, à cette époque, Rousseau ne résidait pas encore dans la Principauté de Neuchâtel. L'artiste aurait-il dessiné le philosophe à Paris ou à Londres et « ré-agencé » – voire manipulé – dans un second temps sa gravure en laissant supposer sa présence à Neuchâtel par une concordance des dates ? Existerait-il d'autres portraits de Rousseau réalisés par Jean-Baptiste Michel ? L'hypothèse n'est pas à exclure au vu du buste en plâtre sculpté par ce dernier (voir note 15). A nouveau, une recherche scientifique et complète de la vie comme de l'œuvre de Jean-Baptiste Michel permettrait peut-être d'en savoir plus, recherche malheureusement encore inexistante actuellement.

⁴⁵ Nulle information dans la chronologie détaillée de Rousseau établie par Trousson et Eigeldinger en 1998, ni même dans la correspondance complète regroupée par Leigh, ne mentionne une lettre qui attesterait un projet de portrait de Michel, précision pourtant évoquée dans d'autres cas. En effet, en janvier 1765, François-Henri d'Ivernois fait allusion à l'éventuelle venue de Liotard pour peindre Rousseau (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXIII, lettre 3833, 5 janvier 1765, p. 21). Notons encore que, dès 1764, Henri Laliaud désirait également faire réaliser par Jean-Baptiste Lemoyne un buste en marbre du philosophe. Afin de réaliser son dessein, il demande à Rousseau de choisir un portrait parmi trois propositions le figurant – cette image était soi-disant destinée à orner le frontispice des ouvrages du penseur. (LEIGH

et dépeint le personnage sans fard ni mise en scène. Pourtant, cet agencement est loin d'être anodin et touche moins au réel qu'au vraisemblable, produit d'apparences agencées et de constructions filées. La coiffe et le manteau d'Arménien qu'il revêt s'inscrivent également dans cet assemblage ; ils reflètent son changement d'attitude vestimentaire, comme les marques féminines qu'il adoptera lors de son séjour dans la Principauté⁴⁶. Les rudesses du climat du Val-de-Travers peuvent justifier cette tenue fourrée, mais elles ne semblent toutefois pas refléter la cause principale de cette curieuse iconographie. Grâce à son accoutrement⁴⁷, Rousseau se marginalise ; il se place volontairement au banc de la société européenne, attisant ainsi les regards curieux sur sa personne. Nous touchons à nouveau à cette distanciation mesurée et contrôlée de Rousseau qui s'observe notamment dans l'attention qu'il porte au paraître de sa tenue, dès le début de son séjour à Môtiers :

« J'espère que vous concevez bien que cette parure n'est pas pour satisfaire mon goût ; mais ne voulant plus quitter l'habit que j'ai pris, ni chez Mylord Mareschal, ni même à l'Eglise, il faut accoutumer les yeux à ne pas le prendre pour un habit négligé ; et pour

Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXI, lettre 3551, 17 septembre 1764, p. 154-155 et tome XXII, lettre 3641, 12 novembre 1764, p. 47-48). Bien qu'il soit fait mention de portraits vus de profil, les précisions de Leigh démontrent qu'aucun d'entre eux n'a été conçu par Jean-Baptiste Michel – hypothèse pourtant envisageable si l'on se réfère non pas à la date de la gravure, mais à celle de 1761 donnée par les lexiques (voir note 14). Sous le conseil de son entourage, Rousseau choisit l'estampe de Cathelin qui le représente en Arménien (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXI, lettre 3570, 14 octobre 1764, p. 254-255). Toutefois, l'histoire n'est pas terminée. Henri Laliaud insiste pour obtenir un profil de Rousseau (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXIV, lettre 4152, mars 1765, p. 229-230). Ce dernier lui envoie donc deux représentations peu ressemblantes à son goût : l'une réalisée « à la Silhouette où j'ai fait ajouter quelques traits en crayon », l'autre « tiré à la vue » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXV, lettre 4256, 7 avril 1765, p. 60-61). En regard des dates, et si nous nous référons cette fois-ci à celle de 1765 stipulée sur la gravure, il se peut que Jean-Baptiste Michel ait réalisé l'un de ces deux portraits ; supposition qui reste toutefois ouverte par manque de preuves documentées.

⁴⁶ Soulignons également que son comportement se féminisera. Il s'initie notamment à la broderie et tresse des lacets de nourrices (CLÉMENT Pierre-Paul, « La vie de Rousseau... », p. 268).

⁴⁷ Yolande Crowe a démontré que Rousseau veillait au style de ses tenues et aux commandes des différentes étoffes nécessaires (CROWE Yolande, « Le manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau », in : MUGRDECHIAN Barlow Der, *Between Paris and Fresno. Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian*, Costa Mesa : Mazda Press, 2008).

qu'on ne m'accuse par d'aller au temple en robe de chambre, il faut chercher à donner à mon vêtement de la decence et même de la noblesse, surtout dans les premiers tems ; après quoi je pourrai reprendre sans inconvenient une façon plus simple»⁴⁸.

Cette lettre démontre l'importance que Rousseau accorde à son image et au jugement d'autrui, attitude pour le moins contradictoire chez un homme qui cherche à se distancier de la société⁴⁹. Dès lors, le portrait proposé par Michel s'intègre parfaitement dans cette problématique radicalement contradictoire du «*repli dans la solitude et [de] l'appel à l'universel*»⁵⁰. Rousseau cherche véritablement à se distancier non seulement physiquement de la société en se retirant dans la campagne suite aux différents exils qu'il subit, mais également de manière visuelle, et dans les mœurs qu'il adopte⁵¹.

Ajoutées à cet attirail visuel, les pratiques de Rousseau accroissent le mouvement de distance désiré par ce dernier. S'éloignant du mode de vie des philosophes de son temps et de toute association possible à l'homme de lettres, Jean-Jacques Rousseau vit humblement dans son logis. Une lithographie du XIX^e siècle, d'après un portrait dessiné par Jean Houel, présente Rousseau dans son inti-

⁴⁸ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XIV, lettre 2325, 23 novembre 1762, p. 79.

⁴⁹ Précisons qu'au XVIII^e siècle, plusieurs personnalités, telle que Jean-Etienne Liotard, s'étaient également approprié le costume d'Arménien que revêtaient les marchands orientaux lors de leurs voyages (EIGELDINGER Frédéric S. (dir.), *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Actes du colloque international de Neuchâtel, 20-22 septembre 2001, Genève : Droz, 2003, tome XLV, p. 13-14). Doués dans le commerce et acceptés par les autorités tant chrétiennes que musulmanes, les Arméniens avaient étendu un vaste réseau à travers l'Europe, qui généra un phénomène de mode. Comme le souligne Yolande Crowe «*de petits albums consacrés à une variété de costume exotique, furent alors créés pour un public de diplomates et de commerçant européens fascinés par l'Orient et avide de dépaysement*», générant ainsi un engouement pour le manteau arménien devenu signe de réussite marchande, de connaissance et d'exotisme» (CROWE Yolande, «Le manteau arménien...»).

⁵⁰ STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 54.

⁵¹ Michel n'est évidemment pas le seul à pointer cet aspect de Rousseau. Une année plus tard, Allan Ramsay produira une huile sur toile du philosophe dans cette tenue (voir : EIGELDINGER Frédéric S. (et al.), *Nouvelle Revue neuchâteloise...*, p. 18-19), représentation déjà initiée en 1763 par Cathelin d'après une peinture de De la Tour (fig.4) ainsi que par Choffard dans l'estampe sus-mentionnée (fig.2).

mité simple et quotidienne, entouré de son chien «Turc» et de sa chatte «La Doyenne»⁵². C'est dans cet intérieur dénué de tout faste qu'il reçoit également ses hôtes parmi les pots et les casseroles, comme le relate François Favre en 1759⁵³. Ce type d'attitude renforce son écart face à l'univers des philosophes, comme ses propos transmis par Favre :

«*De Tournes vint à lui décrocher quelques [louanges] et à l'appeler Philosofe, je ne le suis point, répondit-il d'un ton piqué, je ne suis et ne veux être qu'un bon homme, tout ce que je sais faire, c'est mon bouillon, tenez voilà ma soupe, voulez-vous m'aider à la faire, et à la manger*»⁵⁴.

Penseur, écrivain, musicien, botaniste et homme de lettres, voici la personnalité de Rousseau qui simultanément renie toute appartenance. Cette étrange contradiction, Michel l'a mise en scène en plaçant conjointement un portrait de Platon, le livre de *La Nouvelle Héloïse* et une partition dans la pièce où Rousseau, seul, épris d'intériorité, ignore tout spectateur malgré les tourments qu'il vit – alors insulté, menacé et rejeté durant cette année d'exil⁵⁵.

⁵² Au sujet de cette lithographie, voir l'analyse de François Matthey intitulée «Jean-Jacques dans l'intimité» in : EIGELDINGER Frédéric S. (et al.), *Nouvelle Revue neuchâteloise...*, p. 12-13.

⁵³ Décivant son arrivée, François Favre précise avoir découvert Rousseau «*écrivain auprès de son pot, et Isocrate sur la cheminée de sa cuisine*» (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome VI, lettre 906, 11 décembre 1759, p. 223). Cette vision postule un parallèle avec la composition de Michel : tous deux présentent une référence à un philosophe antique et abordent la question de son travail d'écrivain. Toutefois, la transcription de la scène donnée par Favre dessine un Rousseau en activité, point foncièrement différent de la position méditative et intérieure du personnage, rendue par Michel.

⁵⁴ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome VI, lettre 906, 11 décembre 1759, p. 224.

⁵⁵ À ce sujet, voir la lettre écrite par Samuel Meuron à Georges Keith, comte-maréchal d'Écosse (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXVI, lettre 4651, 7 septembre 1765, p. 313-314).

DE L'HOMME AU SAINT OU L'IMPORTANCE DES TÉMOIGNAGES VERBAUX ET VISUELS DANS LA MISE EN PLACE DU CULTE DE ROUSSEAU

Personnage multiple et ambigu, Rousseau appartient à la mémoire collective. La simple évocation de son prénom suffit souvent à l'identifier, étant donné que « *pour une majorité de ses lecteurs, Rousseau est d'abord Jean-Jacques* »⁵⁶. Tel un saint patron, il s'impose dans l'intimité de ses admirateurs, qui lui vouent un véritable culte. « *Jean-Jacques Rousseau a en propre avec les saints du calendrier de s'être fait, non pas un nom, comme on le dit communément, mais un prénom, presque aussi important désormais que son patronyme : on dit indifféremment Rousseau ou Jean-Jacques pour désigner, voir pour dénigrer l'écrivain* »⁵⁷. Très tôt, une légende germe, qui se nourrit de témoignages verbaux et visuels ; elle génère une imagerie qui projette une fiction idéalisée du personnage. Ce processus, auquel contribue l'estampe de Michel, s'accroît fortement à la mort de Rousseau en 1778 ; à son apogée, cette célébration débouche sur la « panthéonisation » de l'écrivain. Le cheminement vers cette apothéose nationale, dignement célébrée en octobre 1794, se concrétise au croisement de trois phénomènes que documente l'image analysée, et sur lesquels nous nous penchons à présent.

La mythification de Rousseau repose en premier lieu sur une iconographie singulière dont les schèmes se calquent sur ceux qui règlent certains portraits de saints représentés seuls, au centre de l'image, dans une attitude contemplative. Quelques exemples issus de la série des douze apôtres d'Hendrik Goltzius suffiront à attester cette parenté compositionnelle⁵⁸. Ces gravures reflètent, au-delà de leur style, des attitudes et un agencement proches de ceux utilisés par Jean-Baptiste Michel. Tous deux présentent leur personnage dans une solitude inspirée que traduisent particulière-

⁵⁶ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 7.

⁵⁷ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 7.

⁵⁸ Pour une analyse de cette suite et leur reproduction, voir : GIRADIN-CECTONE Lucie (et al.), *Séries, suites, Variations. Cycles d'estampes de 1500 à aujourd'hui*, Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, du 18 septembre 2010 au 27 mars 2011, Hauterive : Éditions Attinger SA, 2010, p. 16-21, 32-35.

ment les estampes de Goltzius figurant saint Pierre et saint Jean – en adoration profonde, les yeux levés vers les cieux. Saint André et saint Jacques le Majeur ainsi que saint Philippe sont figurés dans une pose méditative similaire. Chaque portrait semble projeté dans un espace distant de l'image – le regard d'un saint pointe vers l'univers divin, alors que tel autre se referme plutôt dans une intériorité songeuse. De plus, l'identité des apôtres est soigneusement marquée par la présence de leurs attributs, éléments que le portrait de Michel transpose sur un mode laïc. Aux clés de Pierre ou à la coupe de Jean, le graveur substitue la partition, *La Nouvelle Héloïse*, le portrait de Platon ainsi que la fenêtre ouverte sur le paysage et la tenue simple du personnage. Véritable construction symbolique du philosophe, la composition de Michel assigne à un personnage des objets précis qui entretiennent une relation d'identification mutuelle, donnant naissance non seulement à des significations simplifiées, mais surtout composites, fantasmées et imaginaires. Cas parmi d'autres, les gravures de Goltzius illustrent ce transfert iconographique, qui marque indéniablement une sanctification du personnage façonné sur de tels modèles.

Ajouté à cet emprunt iconographique, un second processus de transposition est à l'œuvre ici, qui touche aux productions de Rousseau, mais aussi à sa personnalité. Tout d'abord, notons la présence de multiples pèlerinages entrepris par divers admirateurs, voyages effectués selon un double registre. D'une part, un pèlerinage d'ordre purement littéraire s'oriente sur la production de Rousseau. Adorateurs et fidèles s'élancent dans les méandres textuels de l'écrivain afin de vivre à leur tour ces parcours héroïques en déambulant dans la campagne, *La Nouvelle Héloïse* à la main⁵⁹. De ce point de vue, l'analyse de Starobinski attachée au rôle joué par la critique de l'imagination est particulièrement pertinente. L'historique de l'évolution du terme qu'il propose étudie entre

⁵⁹ Monique et Bernard Cottret donnent quelques exemples de ce type d'approche tout en précisant une différence importante dans le cadre de cette analyse sur les transferts sémiotiques : « *Alors que le pèlerinage religieux, codifié dans le catholicisme, vise à retrouver dans la légende même les éléments d'un réel transcendant, le pèlerinage littéraire se satisfait du caractère fictif, et pour tout dire fantasmatique des lieux qu'il inventorie* » (COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 608).

autres une vision d'ordre quintilien, selon laquelle le « *mot phantasia désigne la quasi-présence de l'objet, de la personne, du transport passionnel, ressentie par l'auteur et communiquée à l'auditeur. Phantasia ne définit pas, à ce moment, une activité subjective, mais une réalité quasi objective, l'évidence nette de l'imaginé, comme si l'on voulait affirmer que cette apparition n'a pas été voulue, produite à dessein, mais qu'elle vient à l'auteur, qu'elle lui est donnée à point nommé, qu'il en est saisi pour nous saisir à notre tour* »⁶⁰. Ainsi, emporté dans les paysages idylliques de Clarens aux côtés de Julie et de Saint-Preux, le lecteur s'approprie *La Nouvelle Héloïse* devenue phantasia incarnée. D'autre part, ce parcours fictionnel de l'œuvre est parfois relayé par un vrai pèlerinage en quête de l'auteur⁶¹. Du vivant de Rousseau, un flot d'admirateurs tient à l'apercevoir. Peu importe leur connaissance parfois vague de ses ouvrages ; la foule cherche simplement à entrevoir une vedette dont tout le monde parle, métamorphosant le citoyen de Genève en véritable intrigue populaire lors de son retour à Paris dans les années 1770. Jacob-Henri Meister en témoigne :

« *Il est ici aussi publiquement que S'il n'avait jamais été question de le decreter [...]. On le voit dans les Promenades et les Caffés. Plusieurs personnes de la premiere distinction ont été le voir dans l'hotel garni où il demeure. Son arrivée a fait evenement. Il a été deux ou 3. jours de Suite au Caffée de la Regence pour y jouer aux echecs. Des que la nouvelle en a été repandue dans Paris, Ce Caffé est devenu un Spectacle. Les curieux S'atroupaient là, come à la porte de la Comedie et l'on se demandait ; Est-il arrivé* »⁶².

⁶⁰ STAROBINSKI Jean, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », in : *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris : Gallimard, 2001 (1^{re} édition 1970), p. 213.

⁶¹ C'est notamment le cas de Gabriel Brizard qui, dans son voyage à Ermenonville, dévore *La Nouvelle Héloïse* et s'approprie les sentiments décrits : « *Je lisois Jean Jacques. La Seduction des Lieux Se joignoient à l'Enchantement de son Style : L'auteur et ses Chants la Nature et ses Charmes, tout se fondit ensemble il mettoit mon ame dans une Situation difficile a decrire Ce J.J. Quels momens il me fait passer ! Comme il va Chercher au fond du Cœur ses plus secrets mouvemens ! Quelle Emotion ; Quel Ravage Il y cause ; Quels délicieux Souvenirs Il y rappelle* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XLV, lettre 7843, 14-30 juillet 1783, p. 165).

⁶² LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXXVIII, lettre 6746, vers le 10 juillet 1770, p. 59. Même atmosphère décrite par Grimm le 15 juillet 1770 : « *On demandait à la moitié de cette populace ce qu'elle faisait là ; elle répondait que*

De subtiles procédures sont mises en œuvre pour rencontrer le fameux Jean-Jacques, dont on comprend les réticences. Aidé par Thérèse, véritable Cerbère⁶³, il osera décliner la visite de personnalités ; de ces rejets témoignent plusieurs récits, tel que celui de Marie-Jeanne Phlipon⁶⁴. Certains vont jusqu'à inventer des excuses pour occasionner un entretien de quelques instants. La stratégie la plus concluante consiste à commander une copie musicale de la main de l'écrivain, stratégie qui connaît un succès indéniable, notamment lorsque Rousseau loge à la rue Plâtrière. Même le marquis de Girardin y recourt pour approcher le penseur⁶⁵, comme ce pasteur genevois pour lequel « *c'étoit le seul moyen d'être admis auprès de lui que de lui demander des feuilles copiées de sa main* »⁶⁶. À en croire Pierre Prévost, Rousseau devine rapidement ces subterfuges ; à la fin de sa vie, il arrête même la copie, « *ayant remarqué que c'était un prétexte pour des importuns qui poussaient quelquefois l'indiscrétion jusqu'à négliger de retirer leur musique, lui faisant ainsi perdre le fruit de ses peines* »⁶⁷. Ce culte a marqué jusqu'aux lieux où il s'exerce : la rue Plâtrière sera rebaptisée du nom de son éminent résident. Comme si l'impact que Rousseau générerait sur les gens ne suffisait pas, il hante à présent les lieux de son aura. Ce n'est plus un espace habité par Rousseau, c'est bel et bien Rousseau qui habite un espace *ad vitam aeternam*. Cette appropriation s'avère particulièrement explicite à Ermenonville, lieu de pèlerinage qui, à la mort du philosophe, se métamorphose

c'était pour voir Jean-Jacques. On lui demandait ce que c'était que Jean-Jacques ; elle répondait qu'elle n'en savait rien, mais qu'il allait passer » (Cité par TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 18).

⁶³ Analogie faite par Rousseau à en croire les propos de Jean-Joseph Dusaulx : « *Pour un solitaire, cette femme est un trésor, et vous avez raison de l'appeler votre Cerbère* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXXVIII, lettre 6806, 8 novembre 1770, p. 13).

⁶⁴ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XL, lettre 7072, 29 février 1776, p. 39.

⁶⁵ Son fils, Stanislas, déclare : « *Mon père s'était introduit chez lui en lui portant de la musique italienne à copier ; il multipliait par ce moyen les occasions de le voir* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XL, A683, non daté, p. 365).

⁶⁶ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXXVIII, A605, début mai 1771, p. 339.

⁶⁷ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XL, A659, non daté, p. 267.

en véritable Mecque du rousseauisme.⁶⁸ Le propriétaire achève la fusion entre le dessin du jardin et le tombeau d'un écrivain devenu amant de la nature⁶⁹. Le parc suscite une effervescence toujours grandissante, que transcrivent des textes aux genres multiples, balayant ainsi le spectre des formes littéraires en passant du roman à la poésie, des mémoires aux lettres, etc.⁷⁰ D'authentiques guides paraîtront pour conseiller les visiteurs⁷¹ dans leur parcours des jardins, manuels pratiques dont les fonctions dénoncent l'existence d'un commerce qui exploite le culte grandissant du Grand Homme. *Promenade, ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, paru en 1788, illustre parfaitement cette approche en offrant aux clients potentiels la possibilité d'acquérir séparément et sous divers formats les illustrations gravées par Mériqot fils⁷². Dans un tel contexte, le rôle de l'image tient une place prédominante ; elle s'avère indispensable,

⁶⁸ En effet, le « saint des saints, la Mecque, c'est Ermenonville. Ses jardins étaient déjà fameux, mais la sépulture de Rousseau apporte une inestimable plus-value. À pied, à cheval, en voiture, on y vient de partout » (TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 37).

⁶⁹ Pour un aperçu de la vénération du lieu associé à Rousseau, lire en particulier les pages 23 à 27 in : *Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville : auquel on a joint vingt cinq de leurs principales vues, dessinées & gravées par Mériqot fils*, Paris : Mériqot père & Gattey & Guyot ; Ermenonville : Murray, 1788.

⁷⁰ « *The literature of the Ermenonville pilgrimage is varied ; some in poetry, some in prose ; in diaries and letters, in memoirs, pseudo-memoirs and in least one case, that of Loaisel de Trégate's Dolbreuse, a novel. Some accounts were one personal and not intended for publication ; others have no value except as a public and in some cases fictional statement. The majority of the accounts studies here fall within the period of eleven years wich separated Rousseau's death from the Revolution* » (RIDEHALGH Anna, « Preromantic attitudes ... », p. 231).

⁷¹ Une analyse de texte soulève de multiples occurrences qui révèlent la portée de ces manuels ainsi que les motivations de leur auteur. Nommons en exemple le rédacteur de *Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville* qui compose un « ouvrage dont le but est de servir de guide à ceux qui parcourent ses promenades » (*Promenade, ou, Itinéraire...*, p. 16). De plus, il est particulièrement intéressant de constater qu'il conclue son recueil par une partition, *Chanson du berger dans la grotte verte*. Référence à l'univers pastoral comme à l'activité musicale de Rousseau, la présence de cette mélodie suggère l'ambiance régnant lors de ces visites. Synesthésie des sens, le pèlerinage s'accompagne de musique et de lecture qui puisent leur origine dans une vision associative, fictive et reconstruite du personnage.

⁷² Une note émise dans l'avis « *prie les personnes qui désireront se procurer les dessins de différentes vues des Jardins d'Ermenonville, soit en grand, soit en petit, ou des Exemplaires coloriés de cet Ouvrage, de s'adresser à M. Mériqot, Peintre & Graveur, rue basse du Rempart, n°13* » (*Promenade, ou, Itinéraire...*). À noter que, selon François Matthey, Mériqot fils se référerait pour ses gravures aux dessins de Frédéric Mayer (EIGELDINGER Frédéric S. (*et al.*), *Nouvelle Revue neuchâtoise...*, p. 22).

selon l'auteur, pour établir une compréhension fidèle des lieux. Ces vues participent à la création d'un imaginaire collectif, qui célèbre l'homme sensible proche de la nature, caractéristique que l'épigraphie du récit met précisément en exergue en citant un passage du *Spectator* d'Addison : « *Colours Speaks all Languages but word are only understood by such a Poep[le] or Nation* »⁷³. On marche dans les traces de l'homme, on parle avec les villageois que Rousseau aurait côtoyés. Cependant, au-delà de l'intérêt « touristique » du lieu et de son attrait pour un paysage agencé, le comportement des pèlerins achève le transfert de pratiques religieuses – telles que les sacrifices, l'adoration des reliques ou même des phénomènes d'apparitions surnaturelles – sur un sujet païen. Gabriel Brizard et Anacharsis Cloots brûleront symboliquement en 1783 l'*Essai sur la vie de Sénèque* de Diderot, qui calomnie Rousseau⁷⁴, alors que l'historien russe Nicolai Karamzine raconte qu'il croit apercevoir un fantôme du philosophe.⁷⁵ La baronne de Villeroy marche une journée entière dans les sabots de Rousseau,⁷⁶ qui attirent les foules⁷⁷. L'authentique canne du philosophe, exposée à la rue

⁷³ L'auteur traduit directement cette citation en ces termes : « *La Peinture parle toutes les Langues ; mais les mots diffèrent suivant les Nations* ». Ajoutons qu'il insiste encore sur ce point dès les premières pages de son texte lorsqu'il déclare : « *Les formes exactes d'un pays, & les descriptions sont toujours au dessus ou au dessous de ce qu'on veut représenter ; il faut avoir recours au dessin pour rendre des paysages : aussi l'emploierai-je pour faire connoître quelques-uns des sites les plus intéressans de ces jardins* » (*Promenade, ou, Itinéraire*..., p. 15).

⁷⁴ « *Après avoir Chacun de notre Coté, payé le tribut de nos hommages ; Nous jettons quelques fleurs sur sa tombe. Alors nous nous préparons au Grand sacrifice. Mon ami et moi nous nous disputons l'honneur de brûler le Livre de Diderot. Nous avions apporté tout ce qui Etoit nécessaire* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLV, lettre 7843, 14-30 juillet 1783, p. 178).

⁷⁵ « *Dans mon imagination je vis apparaître un bateau qui voguait sur le miroir de la nappe d'eau, un zéphyr l'entourait et le dirigeait à défaut de pilote. Ce bateau portait un vieillard vénérable, en costume oriental. Son regard, levé aux cieux, révélait une grande âme et trahissait une profonde et douce méditation. "C'est lui, c'est lui", me disais-je, "expulsé de France, de Genève, de Neuchâtel, rien que pour être doué d'un esprit exceptionnel, d'une âme bonne, sensible et humanitaire" [...]. Ce n'était qu'un fantôme : j'avais été le jouet de mes sens* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLVI, lettre 8022, fin janvier - début février 1790, p. 186-187).

⁷⁶ Anecdote racontée par Gabriel Brizard et Anacharsis Cloots (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLV, lettre 7843, 14-30 juillet 1783, p. 170).

⁷⁷ « *Ces sabots accréditent tellement son auberge qu'on vient de chez l'étranger pour les voir. Des Polonois, de Anglois, des Ecossois, des Genevois y sont venus et ont écrits leur noms sur le couvercle de la tabatière et sous les semelles des sabots* ».

Neuve-Saint-Augustin, est vendue au plus offrant⁷⁸ ; on ne compte plus les fleurs déposées sur son tombeau. Quant aux marques de vandalisme dont les monuments seront victimes⁷⁹, elles ne font que confirmer l'intérêt central de ce lieu transformé en tabernacle de l'esprit du penseur, tout comme les controverses qui, ironiquement, alimenteront involontairement l'éloge de l'écrivain⁸⁰. Un véritable trafic de reliques s'établit, qui cause jusqu'à la falsification des mémoires et des manuscrits de Rousseau. Pour mieux bénéficier de l'attrait généré par le philosophe, le marquis de Girardin spolie notamment certains textes, et semble avoir manipulé les derniers vœux du penseur afin d'écarter Thérèse Le Vasseur⁸¹. Anna Ridehalgh dit justement qu'Ermenonville fut « *no more and no less than the shrine in which the relics of the saint were preserved* »⁸². Ainsi, l'admiration pour Rousseau s'élargit en une véritable « *religion de substitution* »⁸³. Olivier Nora a analysé cette translation

On aurait même refusé de les vendre pour 75 louis (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XLIX, lettre 8338, 4 juin 1798, p. 139).

⁷⁸ BACZKO Bronislaw, « Rousseau au Panthéon », in : BINZ Louis (*et al.*), *Regards sur la révolution genevoise 1792-1798*, Actes du colloque organisé par l'Université de Genève, 18-19 mai 1989), Genève : Société d'histoire et d'archéologie, 1992, p. 202-203, n° 8.

⁷⁹ Notons en guise d'exemple un passage du récit de Pierre Le Tourneur, témoin scandalisé de ce vandalisme : « *On a calomnié son cœur, déprimé ses écrits ; on est venu jusqu'à son tombeau outrager sa cendre : des ennemis fanatiques et méchants ont laissé sur sa tombe des traces honteuse de la plus basse et la plus barbare jalousie. On ne s'est point contenté d'inscriptions satiriques et insultantes ; on a effacé celles qu'avoient gravées les regrets de l'amitié* » (LE TOURNEUR Pierre, *Voyage à Ermenonville*, Paris : A l'Écart, 1990, p. 148).

⁸⁰ « *Les remous soulevés par l'Essai de Diderot et l'Éloge de d'Alembert donnent la mesure de la réputation de Rousseau : toute réserve, toute défaillance même dans l'admiration inconditionnelle sont interprétées comme scandaleuses et calomnieuses. Si les adversaires de Rousseau avaient espéré le discréditer avant la publication des Confessions, ils en furent pour leurs frais : sa légende, loin d'être entamée, se renforce au contraire de ce que beaucoup considèrent comme d'ignobles persécutions post mortem, qui ne rendent que plus vraisemblables celles que Jean-Jacques gémissait d'avoir subies de son vivant* » (TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires de J.-J. Rousseau. D'Isabelle de Charrière à Charles Maurras*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1995, p. 26).

⁸¹ Voir INCORVATI Giovanni, « Translations dissymétriques. Crimes et droits d'un couple dans la correspondance de Rousseau », in : *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève : Droz, 2007, tome XLVII, p. 75-123.

⁸² RIDEHALGH Anna, « Preromantic attitudes... », p. 237.

⁸³ TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 41.

dans un essai, en théorisant cette mutation des pratiques sociales et religieuses sur la personnalité de l'écrivain, nouvelle entité sacrée qui émerge sur la perte de puissance du monde religieux. Issu de « *l'impuissance conjuguée des instances politiques, sociales et sociales au moment où l'opinion publique surgissante appelle une force de représentation* »⁸⁴, et additionné à une évolution du système de pensée, le statut de l'homme de lettres acquiert une certaine autonomie au XVIII^e siècle⁸⁵. Dès lors, « *l'écrivain trône dans la conscience collective comme hypostase en lieu et place de la divinité ; la plume triomphante se substitue au sceptre et au goupillon défailants. Au terme de cette subreptice transfusion de sens, le centre de gravité du sacré s'est déplacé au cœur même de la littérature, autorité laïque inédite* »⁸⁶. En ce qui concerne Rousseau, la lecture de ses œuvres semble même se substituer à celle des Saintes Écritures : Gabriel Brizard n'oublie pas de prendre lors de son pèlerinage vers Ermenonville le texte de *La Nouvelle Héloïse* auquel il accorde une dimension toute particulière, savourant chaque passage qu'il pourrait lire et relire, presque jusqu'à les psalmodier⁸⁷. La vénération des fidèles quitte l'icône religieuse

⁸⁴ NORA Olivier, « La visite au grand écrivain », in : NORA Pierre (dir.), *Lieux de mémoire. II La Nation*, Paris : Gallimard, 1986, p. 568.

⁸⁵ Dès que l'argument du sang devient arbitraire à une reconnaissance morale, l'homme de lettres n'est « *plus baladin au service des cours et des grands, mais prêcheur d'une doctrine d'émancipation et de progrès, qui s'attribue une compétence politique et s'hypostasie dans le mythe du Législateur. Le temps est venu où l'homme de plume prétend enseigner, sinon diriger, les têtes couronnées et légiférer pour les gouvernements : Voltaire dialogue avec Frédéric II, Diderot conseille Catherine de Russie, Rousseau rédige des constitutions à l'usage de la Corse et de la Pologne* » (TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 6).

⁸⁶ NORA Olivier, « La visite... », p. 568. Trousson s'accorde avec cette analyse lorsqu'il déclare : « *Au XVIII^e siècle, la progressive laïcisation de la société, le recul au moins relatif des pratiques religieuses, la mise en question des dogmes et des croyances permettent peu à peu l'émergence d'un nouveau personnage investi d'une mission et voué à une nouvelle forme d'immortalité. [...] Une curiosité neuve s'éveille à l'égard de ceux qui s'élèvent au-dessus de l'humanité commune et qui auront désormais leurs fidèles, leurs enthousiastes, voire leurs fanatiques. [...] Les écrivains veilleront à satisfaire la curiosité du public* » (TROUSSON Raymond, *Rousseau...*, p. 5-6).

⁸⁷ « *Pour me préparer à ce Charmant Pèlerinage je porte avec moi Heloise ; Heloise seule : Quand je l'aurai fini, je recommencerai* ». « *Arrivé, comme malgré moi au Milieu du 4^e Volume d'Héloïse je n'ose plus continuer. Je crains qu'il ne m'en reste pas assez pour Ermenonville. Je veux suspendre Cette Chère Lecture et je ne puis. Je veux et je crains de l'achever. Je vais le plus Lentement possible. J'en savoure a longs traits les plus touchans passages. Je relis vingt fois la même Lettre pour me*

pour l'icône intellectuelle et morale : Tolstoï arborera à son cou un petit pendentif contenant le portrait de Rousseau⁸⁸, comme on le ferait pour un parent, un amant ou un saint patron. Rousseau prend alors la valeur d'un « ancêtre immédiat »⁸⁹. Certains n'hésitent pas à comparer la vie de l'écrivain à celle de martyrs chrétiens, générant au passage des récits dignes d'une Légende dorée. Dans sa lettre à Claude Aglancier de Saint-Germain, Rousseau s'associe lui-même aux persécutés, « envi[ant] la gloire des martyrs » : « j'espere qu'un jour on jugera de ce que je fus par ce que j'aurai su souffrir [...]. Non, je ne trouve rien de si grand, rien de si beau, que de souffrir pour la vérité »⁹⁰. À l'image des saints généralement commémorés le jour de leur martyre, on imagine même la création d'une fête le jour de la mort du philosophe⁹¹. L'association avec le monde sacré touche non seulement aux actions transposées d'un univers à l'autre, mais aussi à la création d'isotopies religieuses observées dans le vocabulaire des témoins et admirateurs de Rousseau.

menager le plaisir de lire les Autres sur le Tombeau de l'Auteur. Vaine précaution ! le Charme m'entraîne ; je suis à la fin : eh bien Je recommencerai (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XLV, lettre 7843, 14-30 juillet 1783, p. 164-165).

⁸⁸ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 642, n° 16.

⁸⁹ Cette attitude s'observe dans le genre composite du récit de la visite : « Pour être bien l'héritier immédiat de l'éloge, le récit de visite n'en est pas moins contrepoint dérisoire de la sacralité. Dès son éclosion, il apparaît comme un genre composite, mixte de la révérence hagiographique de son ancêtre immédiat (éloge) et de la parodie burlesque de ses descendants éloignés (caricatures) » (NORA Olivier, « La visite... », p. 517).

⁹⁰ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXXVII, lettre 6673, février 1770, p. 268. Nous retrouvons ici la célèbre devise de Rousseau *vitam impendere vero*, morale qu'il applique tant à l'esthétique des œuvres d'arts qu'à l'écriture (EIGELINGER Frédéric S. (et al.), *Nouvelle Revue neuchâteloise...*, p. 7). L'importance de la vérité expliquerait l'admiration de Rousseau pour le pastel de Maurice Quentin de La Tour en 1752. Les traits et la douceur qui en émanent seraient les seuls, selon Rousseau, à avoir su le figurer tel qu'il est. En raison de cette authenticité, il recommande ce portrait à plusieurs reprises : « Je ne suis nullement de l'avis de ceux qui vous ont marqué que mon portrait fait par Liotard étoit parfaitement ressemblant, et ce ne sera sûrement pas de mon consentement que vous le ferez graver. M. de la Tour est le seul qui m'ait peint ressemblant, et je ne puis comprendre pourquoi vous voulez transmettre à un autre la commission que vous lui aviez donnée. Quoi qu'il en soit je préférerai toujours la moindre esquisse de sa main aux plus parfaits chefs-d'œuvres d'un autre, parce que je fais encore plus de cas de sa probité que de son talent » (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXXVIII, lettre 6764, 26 juillet 1770, p. 79). Cinq ans auparavant, Rousseau avait déjà recommandé cette représentation à Henri Laliaud (LEIGH Ralph A., *Correspondance complète...*, tome XXV, lettre 4256, 7 avril 1765, p. 60-61).

⁹¹ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 642.

Comme si les comparaisons avec les saints patrons ne suffisaient pas, Alexandre Deleyre n'hésite plus à pousser l'analogie jusqu'au saint des saints, c'est-à-dire Jésus-Christ :

« *Les amis de Rousseau sont comme apparentés par son ame qui les a liés à travers la distance des païs, des rangs, de la fortune, et même des siècles [...]. Soyons amis en Rousseau, comme les chrétiens le sont en J.-C* »⁹².

De plus, les bienfaits de Rousseau sont, à en croire les déclarations de Deleyre, comparables aux soulagements procurés par le Christ : « *Il vous fera goûter les véritables douceurs de la vie, et vous consolera de toutes vos peines* »⁹³. Ces similitudes poussent Bernard et Monique Cottret à énoncer la phrase suivante dès les premières pages de leur ouvrage :

« *De l'imitation de Jésus-Christ à l'imitation de Jean-Jacques, il n'y avait qu'un pas, celui qu'accomplit toute une génération préromantique qui voua à Rousseau une authentique vénération, souvent entrecoupée de culpabilité et de remords* »⁹⁴.

D'où le désir de recourir à une iconographie religieuse pour portraiturer Rousseau. De même que la gravure de Michel recycle une iconographie chrétienne et génère ainsi une nouvelle idole, les pratiques collectives et les comportements ratifient le déplacement du sacré au profane. Avec Rousseau, les traditions religieuses s'inscrivent petit à petit dans des mœurs laïcisées.

Saint moral devenu un exemple vénérable de sensibilité, Rousseau deviendra également un patron des révolutionnaires⁹⁵ ;

⁹² LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLI, lettre 7242, 5 août 1778, p. 132.

⁹³ LEIGH Ralph A., *Correspondance complète*..., tome XLI, lettre 7242, 5 août 1778, p. 132.

⁹⁴ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau*..., p. 8.

⁹⁵ Étudier les liens entre Rousseau et la Révolution française soulève également un parallélisme plus large, à savoir la dette envers les Lumières. L'apologie de Mercier présentée dans son ouvrage de 1791, *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, souligne entre autres ce point : « *Notre constitution est véritablement le résultat des lumières réunies. L'élite d'une nation exaltée par ses écrivains et par les cahiers qui furent leur ouvrage ne pouvoit que commander l'émancipation du peuple franc* » (MERCIER Louis-Sébastien, *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris : Buisson, 1791, tome I, p. 146). Précisons toutefois que, du vivant de Rousseau et durant les années qui suivirent

cette réalité dessine la troisième force qui nourrit le culte du philosophe. Homme du peuple, «*ami de l'humanité [et] de la vérité*», ambassadeurs des réformateurs et véritable «*prophète de la révolution*», Jean-Jacques Rousseau libère le peuple de son joug ; il incarne non pas une autorité tutélaire, mais un frère d'armes⁹⁶. Au-delà de l'accroissement déjà présent du culte de Rousseau avec les événements de 1789, on remarque son association avec différentes personnalités politiques telles que Benjamin Franklin qui fut, comme Rousseau, homme du peuple et de la nature. Les révolutionnaires tirent un intérêt d'un système lâche d'associations entre noms et idéaux, système qui se constitue déjà sur un mode visuel, dès les années 1760. Il est particulièrement étonnant de constater que des partis même opposés se revendiquent tous du philosophe. Qu'il s'agisse de Robespierre ou de ses futurs adversaires, comme des différentes franges du jansénisme, Rousseau est toujours invoqué par ces factions aux sensibilités pourtant opposées, voire contradictoires : «*Il y a un Rousseau aristocrate, un Rousseau jacobin, Charlotte Corday rousseauiste assassine Marat rousseauiste*»⁹⁷. Comment un personnage peut-il incarner des pensées si différentes, si ce n'est par le biais d'une simplification parfois grossière. Chacun semble puiser aux thèses de Rousseau les éléments qui nourrissent et alimentent son discours. Jean-Baptiste Michel opère une simplification comparable en proposant une composition d'«*objets-clés*» que la conscience collective associe à des significations subjectives : *La Nouvelle Héloïse* pour la sensibilité, la musique pour son *Divin du village*, la méditation pour sa solitude et le paysage pour son amour de la nature ! Nous avons toutefois démontré que des trames plus profondes sous-tendent ce processus qui couvre, sous des associations simplifiées, un réseau de significations majeures.

son décès, les marques d'admiration sont principalement orientées autour de sa nature sensible et pédagogique, plutôt que sur une approche politique. Les articles de presse datant de 1778 démontrent que les regrets se portent «*nullement [sur] le penseur du Contrat social ni même celui du discours sur l'inégalité, mais [sur] l'auteur de La Nouvelle Héloïse et d'Emile et plus encore, l'exilé, le Socrate persécuté, le professeur de morale et de vertu*» (TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires...*, p. 26). Il n'est donc pas étonnant que Michel développe une vision intime de Rousseau.

⁹⁶ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 598-599.

⁹⁷ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 586-587.

L'image de Michel nourrit et met conjointement en place le culte de Rousseau, ce rousseauisme qualifié par Cottret comme « *ce qui reste de Rousseau quand on a tout oublié. [...] Ce résidu, vite transformé en lie, quand la sensibilité prend le pas sur l'intelligence et que la mièvrerie s'empare d'une œuvre pour la travestir en aimable bergerie* »⁹⁸. Chacun apporte une lecture réaménagée et composite du personnage, chacun assemble différentes facettes pour recréer une image illusionniste de la réalité. Ajoutons que les polémiques liées à la mort de Rousseau ne font qu'attester l'importance du personnage et de l'imagerie qui lui sera consacrée, dans une effervescence que cautionne magnifiquement le marquis de Girardin. La construction par Girardin d'une mort paisible et sereine du philosophe, auprès de sa femme, est la pièce maîtresse de cette manipulation : Rousseau fait ouvrir la fenêtre de sa chambre pour se laisser envahir, une dernière fois, par la divine nature – scène que traduiront textes et gravures⁹⁹, dans un brouhaha de controverses touchant sa véracité douteuse¹⁰⁰. Toutes ces polémiques alimentent le culte de Rousseau et l'intérêt sans cesse grandissant porté au personnage, « *assur[ant ainsi] la publicité de l'iconographique* »¹⁰¹, c'est-à-dire, entre autres, l'image de Jean-Baptiste Michel.

Comme le déclare justement Raymond Trousson, « *il semble que sa mort ne soit que le prétexte à cristalliser une légende que ses sectateurs, pieux rhapsodes, bâtissent pièce par pièce* »¹⁰². La gravure de Michel dispose certains éléments premiers de cette

⁹⁸ COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau...*, p. 155.

⁹⁹ Notons en exemple la gravure d'Heinrich Guttenberg d'après Jean-Michel Moreau le Jeune (voir : EIGELDINGER Frédéric S. (dir.), *Annales de la Société...*, p. 125-127) ainsi qu'un passage d'une lettre de François de Chambrier : « *Il se fit conduire près de la fenêtre, il contempla le Ciel pur & serein, tendit les mains disant qu'il alloit y être dans peu, que le Souverain Juge l'apelloit a lui & lui feroit misericorde, se sentant la conscience pure & n'ayant jamais fait de mal à personne & pardonnant à ceux qui lui en avoient fait, enfin, parlant avec tranquillité & cette quiétude de l'honete home et tout en consolant sa feme, il passa* » (LEIGH Ralph A., *Correspondance compléte...*, tome XLI, lettre 7281, 26 août 1778, p. 237).

¹⁰⁰ La politique engagée en faveur de Rousseau du «Journal de Paris» ripostera fréquemment contre les accusations et thèses de suicide. À ce sujet, voir le chapitre de Trousson intitulé «Rousseau, sa mort et son œuvre dans la littérature périodique en 1778» (TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires...*, p. 11-28).

¹⁰¹ TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires...*, p. 13.

¹⁰² TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires...*, p. 16.

construction. Finement, l'estampe dresse le portrait de Rousseau en la parant d' «objets-clés», qui annoncent et encouragent la vénération du Grand Homme. L'artiste commence par actualiser dans une direction marquée les œuvres de Rousseau, qu'il veille à articuler dans une mise en scène particulière, geste nécessaire à l'établissement d'une lecture orientée du personnage. Ensuite, Michel revitalise l'iconographie religieuse, qu'il investit dans un univers profane, créant de ce fait un transfert associatif dont le rôle ne sera pas sans impact. Un regard sur la société et l'histoire de l'époque souligne l'importance de ce point. En effet, l'œuvre de Michel exemplifie les postulats posés par Starobinski sur les facultés de l'imagination et la manière d'aborder une étude de ce domaine. Selon le critique, analyser la dimension imaginative d'une œuvre ne se limite pas à celle de son auteur ou de son créateur, dans notre cas Jean-Baptiste Michel. Certes, elle occupe une place primordiale, qui justifie une analyse descriptive et compositionnelle de l'estampe. Toutefois, elle ne suffit pas à saisir l'impact qu'elle a pu produire, dimension pourtant capitale. Se contenter d'une analyse des sèmes imagés sans porter un regard sur les conjonctures historico-politico-sociales, sans approche iconographique et idéologique, équivaut à ignorer les puissances d'une telle image¹⁰³. Il nous a donc paru indispensable de retracer le décor qui gravite autour de cette dernière pour appréhender avec une finesse plus aiguë le rôle de ce portrait. Par un culte de l'image et du personnage devenu icône laïque, la sépulture de Rousseau se compare aisément avec les divers pèlerinages religieux, dont l'admiration des visiteurs n'envie en rien celle des saints célestes. Ce double transfert iconographique et culturel sur une même personnalité charge l'image de significations sécularisées. Image saturée de connotations, la gravure de Michel s'inscrit dans ce mouvement de la mise en place du culte de Rousseau qu'elle alimente par son médium reproductible¹⁰⁴. Placée

¹⁰³ «La tâche du critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière» (STAROBINSKI Jean, «Jalons...», p. 229).

¹⁰⁴ «Se vend à Paris chez le Père et Avez rue St-Jacques à la Ville de Rouen». Considéré comme un article de commerce proposé sur un marché, la gravure de Michel

au carrefour des différents témoignages, des visites admiratives, des vols de reliques, des identifications personnelles comme de la marginalité volontaire de Rousseau, elle évoque toutes ces manifestations et participe ainsi à la future cristallisation de la légende. Pierre angulaire de l'édifice, l'image de Michel construit dans sa composition même une unité à l'aide d'éléments de nature pourtant hétérogène. Porteur d'un code, une lecture méthodique orientée à la fois sur les propriétés de l'objet et les dialogues qu'ils établissent les uns avec les autres permet de saisir l'articulation de la représentation et la puissance sémantique qui se dégage de cette union totalement construite. Écrivain, philosophe, musicien, botaniste, Rousseau fut tout cela ; ces dimensions de sa vie tracent la destinée humaine de Rousseau en parcours héroïque relayé par de multiples gravures, et que nourrit le témoignage de visiteurs, d'admirateurs, et même de détracteurs. Contradictoire et complexe, Jean-Jacques Rousseau cultive sa marginalité, qui le distancie et l'élève jusqu'à la « panthéonisation » nationale. Dans un tel système où l'œuvre se confond avec l'auteur et l'imaginaire avec l'être, l'analyse de la gravure de Michel révèle des points essentiels que d'autres reprendront et développeront¹⁰⁵. Portrait physique d'un Rousseau solitaire en Arménien ou portrait de ses productions symbolisées dans la

s'inscrit dans un système et répond donc à une demande. De plus, ce lieu de vente précis situé rue Saint-Jacques renforce le rôle de diffusion inscrite dans une telle estampe. En effet, ce passage rassemble, depuis Henri IV, libraires et marchands d'images où se côtoient plusieurs maisons, dont la célèbre maison Mariette. Ces commerces offrent toute une gamme de gravures, telles des représentations de saints, des sujets moraux, des caricatures ou des scènes de divertissement. Ainsi, ils servent de relais, tout en postulant différents modèles à suivre pour les graveurs de province. La présence de l'estampe de Michel dans un tel environnement confirme qu'il ne s'agit pas d'une gravure originale au modèle unique, mais bel et bien d'une gravure de reproduction utilisée dans un procédé de diffusion qui véhicule une vision marquée du personnage. D'ailleurs, d'autres tirages seront réalisés, comme l'attestent les trois estampes que possède la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel dont certaines présentent un lieu de vente différent – « chez Duret dans le milieu de la Rue du Fouare » –, preuve supplémentaire d'un tel réseau.

¹⁰⁵ La conclusion de François Matthey s'accorde avec notre propos : « *La série de portraits de Rousseau présentée dans ce numéro de la Nouvelle Revue Neuchâteloise [...] [est] la source de toute l'iconographie de Rousseau qui, dès sa décision prise à Môtiers, de se défendre en proposant sa physionomie aux réflexions de ses lecteurs, partisans et adversaires, s'est développée dès 1763. Ces portraits forment une suite chronologique de 1752 [...] à 1788* » (EIGELDINGER Frédéric S. (et al.), *Nouvelle Revue neuchâteloise*..., p. 24).

pièce ? Nous serions tentés de répondre – les deux à la fois, avec une marque prononcée pour la mythification de l'ensemble. « *Rousseau ne sera pas déifié parce que sa pensée était juste, c'est sa pensée qui sera tenue pour juste parce que Rousseau était devenu un dieu* »¹⁰⁶. Iconographie et récit s'unissent harmonieusement, générant ainsi la légende d'un personnage mi-réel, mi-fictif, dont l'œuvre et l'être deviennent désormais indissociables. Ce titre simple et clair – *Le Portrait de Jean-Jacques Rousseau* – n'a d'anodin que les apparences. Cette construction pleine de vraisemblance dépeint non pas le vrai Rousseau, mais l'image réappropriée de Rousseau, celle qu'élabore petit à petit tout un imaginaire collectif, grâce à des systèmes associatifs, métaphores devenues l'objet de métaphores. Il ne s'agit plus ici de vérité historique, mais d'un sentiment de vérité, voire d'une nouvelle vision recrée prise pour la réalité : « *Whatever the true, the tradition which established itself was of Rousseau who was modest in his personal life and friendly* »¹⁰⁷.

Éloïse Vienne

Université de Neuchâtel

¹⁰⁶ TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires...*, p. 28.

¹⁰⁷ RIDEHALGH Anna, « Preromantic attitudes... », p. 243.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE :

BACZKO Bronislaw, «Rousseau au Panthéon», in: BINZ Louis (*et al.*), *Regards sur la révolution genevoise 1792-1798*, Actes du colloque organisé par l'Université de Genève, 18-19 mai 1989), Genève: Société d'histoire et d'archéologie, 1992, p. 191-211.

BÉNATOUIL Thomas et RABOUIN David (dir.), «Les stoïciens: le bon usage des passions de Sénèque à Foucault», in: *Le magazine Littéraire*, n°461, février 2007, p. 26-60.

BERCHOLD Jacques et PORRET Michel, *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Rousseau visité, Rousseau visiteur: les dernières années (1770-1778)*, Actes du colloque de Genève, 21-22 juin 1996, Genève: Droz, 1999, tome XLII.

BERCHOLD Jacques et SÉITÉ Yannick (dir.), *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève: Droz, 2007, tome XLVII.

BERCHOLD Jacques et SÉITÉ Yannick, «Lire enfin la correspondance de Rousseau», in: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève: Droz, 2007, tome XLVII, p. 11-29.

BONNET Jean-Claude, «Mercier témoin de Rousseau: la dernière visite et le pèlerinage posthume», in: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève: Droz, 2007, tome XLVII, p. 341-350.

CANDAUX Jean-Daniel, «Les derniers visiteurs genevois de Jean-Jacques Rousseau», in: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève: Droz, 2007, tome XLVII, p. 147-163.

CLÉMENT Pierre-Paul, « La vie de Rousseau », in : FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande. 1. Du Moyen Age à 1815*, Lausanne : Éditions Payot, 1996, p. 255-272.

COTTRET Monique et COTTRET Bernard, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris : Perrin, 2005.

CROWE Yolande, « Le manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau », in : MUGRDECHIAN Barlow Der, *Between Paris and Fresno. Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian*, Costa Mesa : Mazda Press, 2008, article disponible à l'adresse URL suivante : <http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,42,23,20070126092909-PZ/manteau.pdf>, page consultée le 07.09.2010.

MADAME DE GENLIS (DE GENLIS Félicité), *Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris : Ladvoat Libraire, 1825, tome II.

DE GIRARDIN René-Louis, *De la composition des paysages*, postface de Michel H. CONAN, Seyssel : Champ Vallon, 1999 (fac-similé de l'édition de 1777 à Genève et Paris chez P. M. Delaguet).

MARÉCHAL PRINCE DE LIGNE (DE LIGNE Charles-Joseph), *Lettres et pensées du Maréchal prince de Ligne*, publiées par Madame la baronne de Staël Holstein, Paris & Genève : J. J. Paschoud, 1809.

DIDIER Béatrice, « La visite au musicien », in : *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève : Droz, 2007, tome XLVII, p. 165-175.

DUCOURTHIAL Guy, *La botanique selon Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Belin, 2009.

EIGELDINGER Frédéric S., « Jean-Jacques Rousseau. Écrivain et musicien (1712-1778) », in : SCHLUP Michel (dir.), *Biographies Neuchâteloises*, Hauterive : Éditions Gilles Attinger, 1997, tome I, p. 237-250.

EIGELDINGER Frédéric S. (dir.), *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Actes du colloque international de Neuchâtel, 20-22 septembre 2001, Genève : Droz, 2003, tome XLV.

EIGELDINGER Frédéric S. et TROUSSON Raymond, *Jean-Jacques Rousseau au jour le jour*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1998.

EIGELDINGER Frédéric S. (et al.), *Nouvelle Revue neuchâteloise. Nom : Rousseau. Prénom : Jean-Jacques*, n° 60, hiver 1998.

GIRADIN-CECTONE Lucie (et al.), *Séries, suites, Variations. Cycles d'estampes de 1500 à aujourd'hui*, Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 18 septembre 2010 au 27 mars 2011, Hauterive : Éditions Attinger SA, 2010.

HURLEY Cécilia (dir.), *Jean-Jacques Rousseau face aux arts visuels. Du premier discours au rousseauisme (1750-1810)*, Catalogue d'exposition, Neuchâtel, 20-23 septembre 2001, Neuchâtel : Bibliothèque publique et universitaire / Institut d'histoire de l'art, 2001.

INCORVATI Giovanni, «Translations dissymétriques. Crimes et droits d'un couple dans la correspondance de Rousseau», in : *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. Lire la correspondance de Rousseau*, Actes du colloque international de Paris, 28-30 novembre 2002, Genève : Droz, 2007, tome XLVII, p. 75-123.

LE TOURNEUR Pierre, *Voyage à Ermenonville*, réimpression en fac-similé de l'édition de 1788 présentée par Jacques GURY, Paris : À l'Écart, 1990.

LEIGH Ralph A., *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, Genève & Madison & Banbury & Oxford : Institut et Musée Voltaire & The University of Wisconsin Press & The Voltaire Foundation, 1965-1998, 51 vols.

MERCIER Louis-Sébastien, *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris : Buisson, 1791, 2 vols.

MURGIA Camilla, «Le mythe de Rousseau chez Zurlauben et Laborde», in: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Actes du colloque international de Neuchâtel, 20-22 septembre 2001, Genève: Droz, 2003, tome XLV, p. 583-617.

NORA Olivier, «La visite au grand écrivain», in: NORA Pierre (dir.), *Lieux de mémoire II, La Nation*, Paris: Gallimard, 1986, p. 563-587.

Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville : auquel on a joint vingt cinq de leurs principales vues, dessinées & gravées par Mérigot fils, Paris: Mérigot père & Gattey & Guyot; Ermenonville: Murray, 1788. (Auteur inconnu, détails des hypothèses in: DE GIRARDIN, *op. cit.*, p. 183, n° 1).

RIDEHALGH Anna, «Preromantic attitudes and the birth of a legend: French pilgrimages to Ermenonville, 1778-1789», in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 215, 1982, p. 231-251.

MADAME ROLAND (ROLAND / PHILPON Manon / Jeanne Marie), *Mémoires de Madame Roland, avec une notice sur sa vie, des notes et des Éclaircissemens historiques par MM. Berville et Barrière*, Paris: Baudouin frères, 1827, 3^e édition, tome I.

MADAME ROLAND (ROLAND / PHILPON Manon / Jeanne Marie), *Mémoires de Madame Roland*, nouvelle édition revue sur les originaux avec notes et éclaircissements précédée d'une notice historique par Jules RAVENEL, Paris: Auguste Durand, 1840.

ROSSET François, «D'une princesse fantasque aux Considérations: faits et reflets», in: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Rousseau visité, Rousseau visiteur : les dernières années (1770-1778)*, Actes du colloque de Genève, 21-22 juin 1996, Genève: Droz, 1999, tome XLII, p. 21-32.

ROUSSEAU Jean-Jacques, «Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon en 1750», in: *Mercure de France. Janvier 1751*, Genève: Slatkine reprints, 1970, tome LX.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1959-1995, 5 vols.

SÉNÈQUE, *La Vie heureuse* suivi de *La Brièveté de la vie*, texte intégral analysé et présenté par Cyril MORANA, Rosny : Bréal, 2005.

SITWELL Edith, *Les excentriques anglais*, traduit de l'anglais par Michèle HECHTER, Paris : Le Promeneur, 1988 (1^{re} édition, 1933).

STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971.

STAROBINSKI Jean, « Les idées sociales, politiques et religieuses de Jean Jacques Rousseau », in : FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande 1. Du Moyen Age à 1815*, Lausanne : Éditions Payot, 1996, p. 287-300.

STAROBINSKI Jean, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », in : *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris : Gallimard, 2001 (1^{re} édition 1970).

TROUSSON Raymond, *Défenseurs et adversaires de J.-J. Rousseau. D'Isabelle de Charrière à Charles Maurras*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1995.

TROUSSON Raymond, *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 2000.

TROUSSON Raymond, *Rousseau par ceux qui l'ont vu*, Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature française, 2004.

TABLE DES MATIÈRES

Nina Gorgus, Francfort-sur-le-Main

«Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et
le visiteur n'est pas un lecteur». Les musées et
la muséologie de Georges Henri Rivière revisités9

Hole Rößler, Universität Luzern

Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher
Sammlungsräume im 17. Jahrhundert.....29

Éloïse Vienne, Université de Neuchâtel

L'image et le mythe : sur un portrait gravé de
Jean-Jacques Rousseau53

thesis 1, 2002 Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Étienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*»

thesis 2, 2003 Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM*

thesis 3, 2003 Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain»

thesis 4, 2004 Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser et Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen»

thesis 5-6, 2004-2005 Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII^e siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renaut»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

thesis 7, 2005 Pierre-Yves Le Pogam, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine Von Fellenberg, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)»; Alain Lonfat,

«Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin: Akademie Verlag, 2004

thesis 8, 2006 Andreas Bräm, «Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs»; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)»; Valentine von Fellenberg, «Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler»; Anne Froidevaux, «Le paradoxe du musée d'art: entre esthétique et éducation»

thesis 9-10, 2006-2007 Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au xx^e siècle*, Neuchâtel: Éditions Alphil, 2008.

A paraître :

thesis 13-14, 2008-2009 Séverine Cattin, *La collection comme vision de l'histoire de l'art: le legs Amez-Droz du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel*, Neuchâtel: Éditions Alphil, 2011.

Achévé d'imprimer
en février 2011
aux Editions Alphil – Presses universitaires suisses

Responsable de production : Thalia Brero

Graphisme et mise en page : Nusbaumer-graphistes sàrl, Delémont
www.nusbaumer.ch

Nina Gorgus, Francfort-sur-le-Main

« Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur ». Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités 9

Hole Rößler, Universität Luzern

Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume im 17. Jahrhundert 29

Éloïse Vienne, Université de Neuchâtel

L'image et le mythe : sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau 53