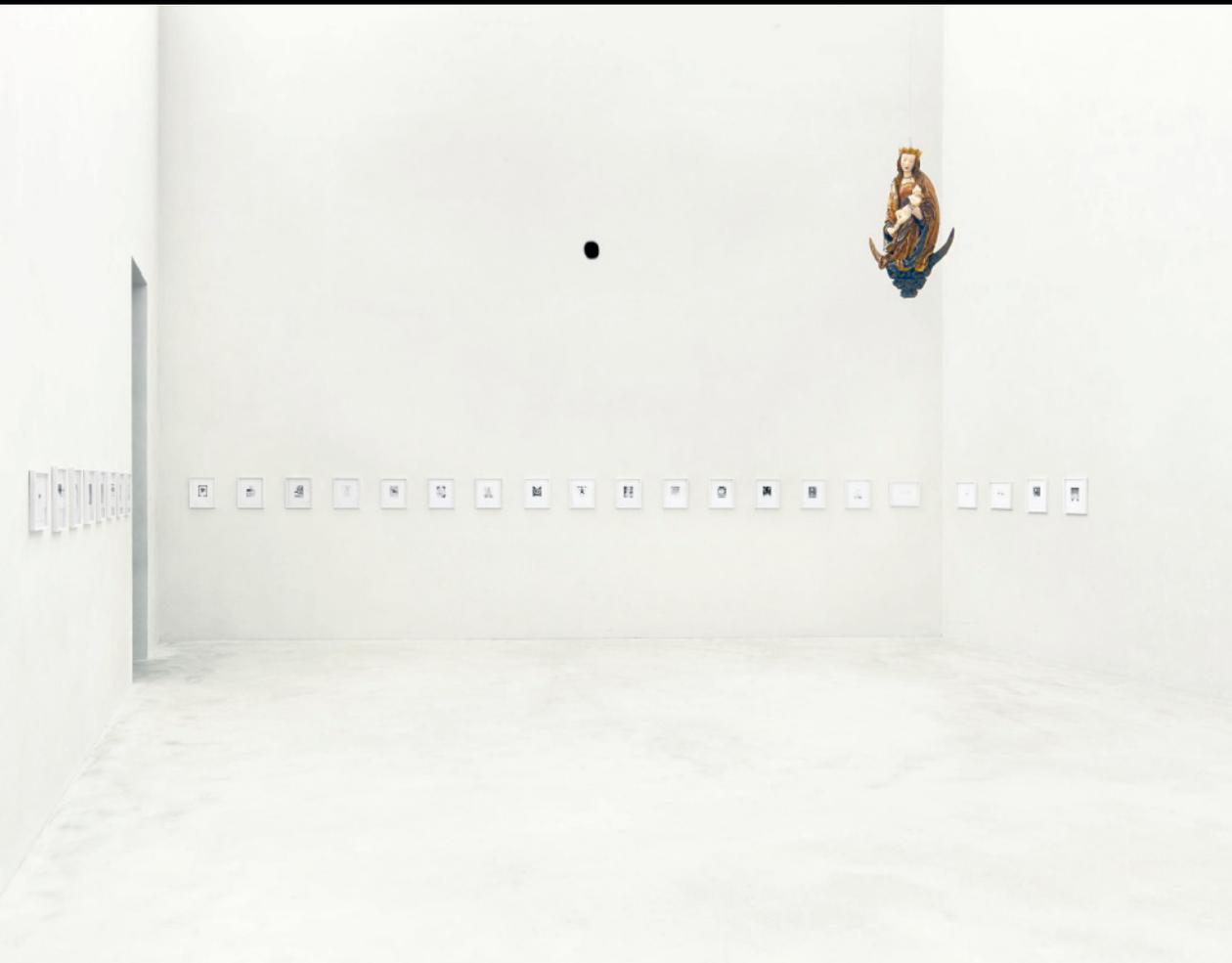


RELIGION AND MUSEUMS

Immaterial and Material Heritage

EDITED BY
VALERIA MINUCCIANI



Allemandi & C.

RELIGION AND MUSEUMS

Immaterial and Material Heritage

EDITED BY VALERIA MINUCCIANI

UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO ~ LONDON ~ NEW YORK

Published by Umberto Allemandi & C.
Via Mancini 8
10131 Torino, Italy
www.allemandi.com

© 2013 Umberto Allemandi & C., Torino
all rights reserved
ISBN 978-88-422-2249-1

RELIGION AND MUSEUMS
Immaterial and Material Heritage
edited by Valeria Minucciani

On cover:

Kolumba. View of one of the rooms of the exhibition
“Art is Liturgy. Paul Thek and the Others” (2012-2013).
On the walls: “Without Title”, 28 etchings by Paul Thek,
1975-1992. Hanging from the ceiling: “Madonna on the Crescent”,
a Southern-German wooden sculpture of the early sixteenth century
(© Kolumba, Köln / photo Lothar Schnepf).

The publication of this volume has been realized with financial contributions
of the Ministry of Education, University and Research PRIN 2008.

Contents

- 6 Foreword
VALERIA MINUCCIANI, Politecnico di Torino

I. Exhibiting Religion

- 11 Considerations in Relation to the Museography for Objects of a Religious Nature
VALERIA MINUCCIANI, Politecnico di Torino
- 24 Exposer croyances et cultes: les singularités de la muséologie de religion
MARIA ISABEL ROQUE, Universidade Europeia / Laureate International Universities
- 37 Sacred Matter and (Post)secular Frames in a Swedish Museum
LOTTEN GUSTAFSSON REINIUS, Museum of Ethnography in Stockholm
- 44 Exhibiting Jewishness?
SOPHIA CARMEN VACKIMES, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural / ICRPC, Girona
- 53 Representing Objects from Islamic Countries in Museums
SUSAN KAMEL, Freie Universität Berlin
- 71 Diachronic Connections in Diocesan Backgrounds. Understanding Archaeological Findings, Finding Spiritual Values
ALESSANDRO TOSINI, Politecnico di Torino

II. Museums

- 77 “The Museum of Contemplation” or Kolumba. The Art Museum of the Archbishopric of Cologne
ALESSANDRA GALIZZI KROEGEL, Università degli Studi di Trento
- 86 The Diocesan Museum. Artworks and Places
GIORGIO GUALDRINI, architect, Italy
- 100 The Slovene Museum of Christianity
NATAŠA POLAJNAR FRELIH, Slovene Museum of Christianity
- 104 The Judenplatz Museum in Wien
MARIA MADDALENA MARGARIA, Politecnico di Torino
- 108 The Authors

Exposer croyances et cultes: les singularités de la muséologie de religion

MARIA ISABEL ROQUE,
Universidade Europeia / Laureate International Universities

Abstract

This article is about the sacred references in the museum: how it exhibits the liturgical or devotional objects and how it refers to the immaterial concepts related to them.

Once the sacred is protected by the ban, we must observe how the religious object can be transferred to a secular context and be musealised. In order to delineate the subject and because the religious heritage in Western museums are mostly of Christian matrix, we analyze the circumstances of this transfer, based on the sacred concept in the New Testament.

At the museum, the objects are out of context, since they are away from their original environment. In the specific case of the religious objects, this means the obliteration of their functional and symbolic contents on the sacred domain, because they are generally chosen and presented as artistic heritage and integrates a new ritualized space that keeps the ban by reasons of conservation and preservation.

However, new museological trends concern the presentation of intangible issues and the recontextualisation of the object's original environment. Museums consider the context, function and meanings as well as the material, formal and historical aspects. The religious object tends to be chosen according to their competence as an available document about the reality it evokes, even devoid of heritage value, which allows an exhibition model more fluid and conceptual.

The museographic device is the first museum strategy to communicate the object, but it is the textual information that makes it intelligible. Even without a religious position, this information may contain religious concepts, rigorously and precisely presented. The decode of the object in its multiple meanings is committed to all museums, regardless of their type or ownership.

Le patrimoine religieux et le sens particulier du patrimoine chrétien

Parler de muséologie de l'objet religieux semble un paradoxe: le musée est le lieu où les objets sont exposés et dévoilés à notre observation, pendant que le sacré est une réalité absolue et interdite qui est au-delà de l'homme et lui transcende. L'évidence du sacré or du divin est un phénomène archaïque, ubiquitaire et transcendant, transversal à toutes les religions. «Whatever the historical context in which he is placed, *homo religiosus* always believes that there is an absolute reality, *the sacred*, which transcends this world

but manifests itself in this world but manifests itself in this world, thereby sanctifying it and making it real» (Eliade 1959, p. 202). Face au monde ou face à l'univers, l'homme vit l'impuissance et la peur face à l'inconnu, l'incompris et le mystérieux. Et tout ça lui semble un système de forces extraordinaires. «The sacred always manifests itself as a reality of a wholly different order from “natural” realities» (Eliade 1959, p. 10). Le sacré est, cependant, une expérience religieuse qui saisit ces forces transcendantes dans une dimension spirituelle. Rudolfo Otto décrit le sacré comme *mysterium tremendum et fascinans* (Otto, Harvey 2005, *passim*), un pouvoir effroyable et fascinant. Il souligne encore: «The “tremendum” may then be rendered more adequately “tremenda majestas” ou “aweful majesty”» (Otto, Harvey 2005, p. 20). Le sacré a, donc, un caractère ambivalent et paradoxal configuré à travers des démonstrations d'attraction, de fascination, mais aussi, de vénération et de crainte.

Dans l'Ancien Testament, Dieu confirme l'existence d'une séparation invincible entre le sacré et le profane, car tout ce qui a reçu l'onction devient interdit. Au précis moment où Dieu établit l'alliance avec son peuple, maintient l'interdiction à tout ce qui participe au rituel de communication avec le divin.

«Le Seigneur parla encore à Moïse, et lui dit: [...] Tu en oindras la tente d'assignation et l'arche du témoignage, la table et tous ses ustensiles, le chandelier et ses ustensiles, l'autel des parfums, l'autel des holocaustes et tous ses ustensiles, la cuve avec sa base. Tu sanctifieras ces choses, et elles seront très saintes, tout ce qui les touchera sera sanctifié» (Exode 30, 22-30).

La dichotomie opposant le sacré au profane pourrait être intolérable sans les mécanismes de régulation du phénomène religieux. Le mot «religion» vient du latin *religio*, formé par le préfixe de répétition *re-* et, selon l'interprétation de Cicero, *legere* (cueillir, rassembler) ou, selon Lactance et Tertulian, *ligare* (lier) (Derrida 1998, pp. 36-37). Dans le Christianisme, la valeur qui prédomine est celle de la liaison. La religion chrétienne se présente comme un lien entre le sacré et le profane.

Dans le Nouveau Testament, le thème de l'alliance entre Dieu et son peuple prend une nouvelle perspective fondée sur le mystère salvifique de l'Eucharistie.

«Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples, en disant: Prenez, mangez, ceci est mon corps. Il prit ensuite une coupe; et, après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant: Buvez-en tous; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour plusieurs, pour la rémission des péchés» (Matthieu 26, 26-28).

Dans le contexte du christianisme, le sacré n'est pas préfiguré par l'interdiction absolue. Le *sacrum* chrétien est consubstantié. C'est à dire, la vraie sacralité n'est pas «séparation», mais «communion». Cela signifie qu'il n'établit pas une réalité distincte et, à son tour, crée une relation extensive à tout et à tous. Dans le christianisme, seulement Dieu est saint dans un sens absolu.

Cependant, les édifices et les parements, y compris les ustensiles, les textiles, les vêtements et les ornements, sont soumis à des rituels de consécration spécifiques. Le calice et la patène, par sa condition de récipients en contact direct avec le pain et le vin de la transsubstantiation, sont objet de consécration avec l'huile du saint chrême. Les autres parements sont bénis. La profanation des objets consacrés et dédiés au culte prend la gravité du sacrilège.

«Le *sacrilège* consiste à profaner ou à traiter indignement les sacrements et les autres actions liturgiques, ainsi que les personnes, les choses et les lieux consacrés à Dieu. Le sacrilège est un péché grave surtout quand il est commis contre l'Eucharistie puisque, dans ce sacrement, le Corps même du Christ nous est rendu présent substantiellement» (Église catholique 2003, can. 2120).

Seulement, la profanation au sens le plus strict implique le sacrilège; les autres circonstances de la perte du contenu sacré configurent l'exécration ou la profanation. À fin d'éviter l'utilisation abusive des objets liturgiques, l'Église détermine l'exécration lorsqu'ils soient expropriés ou endommagés. Les objets désaffectés du culte sont libérés pour prendre d'autres fonctions au domaine profane. Il y a ici une ouverture parmi le sacré et le profane, à travers laquelle l'objet religieux peut se transférer dans un espace limitrophe, comme le musée, où leur fonctionnalité liturgique ou dévotionnel seulement pourra être évoquée.

Ainsi, l'objet sacré, liturgique ou dévotionnel, peut être muséalisé, nous permettant de distinguer trois typologies dans la muséologie d'art religieuse: des musées et trésors d'initiative et tutelle ecclésiastique; musées d'art avec des collections d'art religieuse; musées de religion de tutelle laïque. Et, en plus, la muséologie est envisagée comme une des plus efficaces solutions pour la sauvegarde de ces objets désaffectés au culte par des raisons politiques ou culturelles, par l'évolution de l'histoire des mentalités et du goût, ou par la rénovation de la pratique liturgique. Cependant, jusqu'à la reconnaissance de l'importance de la muséologie pour la préservation de tout ce patrimoine, il y a eu un très long processus d'évolution concernant l'exposition des objets religieux.

Processus muséologiques autour du patrimoine religieux. L'effet d'éloignement de l'objet au musée

Les premiers musées sont apparus en Europe au XVIII^e siècle, dans le contexte du rationalisme des Lumières, de la prise de conscience nationale, des mouvements déclenchés à partir de la Révolution française de 1789 et de la révolution industrielle qui débutait en Angleterre. «Dans un esprit encyclopédique, les premiers musées nationaux furent créés afin de rassembler les trésors hérités de formes politiques caduques [...]» (Dubé, Lapointe 1997, p. 151); parmi ces trésors, il y avait beaucoup des objets provenant des églises ou des collections ecclésiastiques. Le sens fonctionnel de ces objets, la sémantique de leur fonction d'usage, est remplacé par une nouvelle signification au

domaine du patrimoine, de l'histoire ou de la culture matérielle. Lorsqu'il entre au musée, l'objet religieux devient un objet d'art. Et ça arrive quel que soit la tutelle du musée, laïc ou ecclésiastique.

Il y a une inévitable rupture entre le contexte d'origine et le contexte expositif, artificiel et fictif, au même temps que le discours du musée, avec une nouvelle rhétorique et des autres références, oblitère le sens archaïque de l'objet.

En évoquant des circonstances et des fonctionnalités préalables, l'objet muséal est le reflet d'une réalité projetée dans un autre environnement étrange et artificiel. Donc, l'objet est décontextualisé, par l'absence du référent: il a été éradiqué de leur contexte original pour rentrer dans un autre, le musée.

Le concept qui se dégage de l'objet en raison de leur présentation dans un entourage qui le rehausse comme un symbole de leur propre réalité culturel, mais qui est, à la fois, une reprise et une mutilation.

La décontextualisation a été un paradigme de la pratique muséologique, impliquant des phénomènes de gains et de pertes qui sont particulièrement importants dans le transfert du contexte sacré au contexte muséal. La perspective qui encadre l'objet religieux y est délibérément désacralisée. Le musée où il s'intègre, presque toujours un musée d'art, est une institution réglée par des principes assurant l'excellence et la préciosité de ses collections. Cependant la valeur matérielle et artistique impose la sauvegarde et réserve pour empêcher le contact direct et le maniement, ce qui se traduit, enfin, par un facteur de séparation et de distance face au quotidien très pareil à ce de la sacralisation. À la fois que le musée apporte un nouveau modèle de fruition des objets, il en est aussi repéré par des contraintes de comportement, presque des obligations rituels, et des obstacles qui déterminent l'espace attribué à l'observateur, en l'éloignant physiquement des objets exposés, au sens que «[...] a museum central meanings, its meanings as a museum, are structured through its ritual» (Duncan 2002, p. 2). La définition du parcours, l'introduction des vitrines et des dispositifs de sécurité, l'imposition d'une attitude respectueuse, respectueuse et silencieuse, augmentent l'éloignement du public et accentuent la décontextualisation de l'objet. «Clearly, the more "aesthetic" the installations / the fewer the objects and the emptier the surrounding walls / the more sacralized the museum space» (Duncan 2002, p. 17). En outre, l'élaboration du projet muséologique et la définition de leur modèle communicationnel sont, aussi, des facteurs supplémentaires qui contribuent à bloquer la lecture et l'interprétation des objets.

Il ne s'agit pas seulement de décontextualisation, mais des procédés complexes qu'intègrent l'observateur dans un espace structuré en nouveaux rituels et lectures alternatifs, pendant qu'effacent le contenu connotatif de l'objet et annulent les rapports avec les environnements antérieures.

«Il più grave è la "decontestualizzazione" o "sradicamento" della singola opera d'arte dal suo contesto originario. L'opera d'arte viene isolata dal suo ambiente, perde il suoi

rapporti con le architetture e le opere minori in cui era inserita. Si cancella così il senso delle sue funzioni socio-culturali» (Strassoldo 1998, p. 208).

Dans le processus de décontextualisation par rapport à la fonction initiale de l'objet, le musée non seulement isole, comme l'écart. Le sens et la valeur de l'objet sont aperçus seulement à travers de la lecture transmise par le musée.

En outre, la tendance minimaliste appliquée aux musées d'art détermine que tous les éléments accessoires soient supprimés du parcours expositif. L'objet vaut par soi-même. Dans le périmètre plus proche seulement sont admis des cartels, «les étiquettes qui accompagnent et document chaque objet» (Gob, Drouguet 2004, p. 93), car «certains [muséologues] affirment que les textes sont inutiles, encombrants, dirigistes, offensants et que le mieux est d'en épargner la lecture aux visiteurs» (Rivière 1989, p. 281). Autre information plus complète (textes informatifs) est reléguée à des espaces périphériques. Considérant le texte comme le complément plus efficace à la compréhension de l'objet, essentiellement visuel, leur lecture et l'interprétation des relations cognitives possibles d'établir entre les divers objets exposés se fait intuitivement; la confirmation des idées conçues par la seule observation sensorielle se fera dans un autre espace et dans un autre moment. Cette absence d'information est une barrière qui, avec les instruments muséographiques, augmentent l'éloignement de l'objet.

L'introduction de l'objet dans le musée et, en particulier, de l'objet religieux dont les références sont oubliées, suppose une perte d'information car les données relatives à la fonctionnalité, notamment à la liturgie ou à la dévotion et aux croyances associées, ne sont pas explicites ou même devient annulées.

L'étude de l'objet

En ce qui concerne les objets liturgiques ou dévotionnels, les principaux critères de sélection sont de caractère patrimonial et artistique, reléguant à un plan secondaire les sens et les interactions fonctionnelles et symboliques qui leurs étaient intrinsèques. Les critères qui encadrent l'entrée des pièces au musée obéissent aux règles de la méthode de la critique historique afin de vérifier leur valeur documentaire. «L'art de discerner dans les récits le vrai, le faux et le vraisemblable, s'appelle la critique historique» (Bloch 1950, p. 2). La critique externe se concentre sur l'authenticité de l'œuvre et comprend la vérification de la source et de la légitimité de chaque objet, ce qui élimine le faux et les apocryphes. La critique interne de chaque pièce met l'accent sur la crédibilité, la compétence et l'interprétation, analyse le contenu de l'information et les capacités de son auteur (qu'il soit connu ou pas) comme l'émission du message et témoin de la réalité évoqué par l'objet.

Dans les musées avec collections d'art religieux, la présentation des objets poursuit cette méthodologie et obéit, en règle, à des critères historiques et stylistiques: les premiers permettent la définition d'une logique du discours; les seconds fondent l'expectative de

jouissance du beau, remplissant une des principales attributions du musée d'art. Cette approche est, cependant, très serrée surtout en ce qui concerne au patrimoine religieux. La participation de l'objet au musée a pour but, au-delà de l'ostentation en soi, de participer au discours et de s'intégrer à une logique de représentation plus vaste, en établissant un jeu de relations sémantiques avec les autres pièces et tous les éléments complémentaires à l'exposition. L'évaluation qui lui est faite lors de l'entrée au musée et encore dans la phase de sélection ou de préparation du discours, présume l'identification de son potentiel en tant que document ou témoignage. «Tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fabrique, tout ce qu'il touche peut et doit renseigner sur lui» (Bloch 1952, p. 27). Par conséquent, tout l'objet peut devenir un document historique et peut être muséalisé. Quelque chose est, potentiellement, une pièce de musée, de sorte que le choix ou la sélection suit un procès critique qui, au cas des objets religieux, correspond souvent à la méthodologie d'investigation au domaine de l'histoire de l'art.

Les critères de sélection qui ont permis l'admission de l'objet religieux au musée sont, surtout, des paramètres d'évaluation matérielle, esthétique ou artistique, en attendant à des critères de la critique positiviste ou formaliste. Si, d'une part, l'objet perd sa signification originelle et les références à son contexte fonctionnel, par contre, l'identification de l'artiste, le déchiffrement des coordonnées de temps et de lieux et le niveau de correspondance à un style ont été surévalués pour justifier leur muséalisation.

Dès la seconde moitié du siècle XX, le courant historique-sociologique commence à inverser la tendance de l'histoire monographique, en appelant à la nature collective et contextuelle de la production artistique. La sociologie de l'art met l'accent sur l'appréhension de l'art par la communauté, tandis que propose l'analyse de l'œuvre à travers de la reconstruction des divers facteurs qui ont composé l'environnement de sa création ou de la vie social de son auteur.

«Par conséquent l'œuvre d'art est le produit unique d'une activité qui se situe à la fois sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe social donné. Dans les deux cas, au surplus, elle possède un double caractère sociologique et individuel au même titre que la personnalité de l'homme qui l'a produite» (Francastel 1988, p. 110).

Il y a ici un complexe système de relations, qui entraîne des interactions entre les impératifs matériels de la production et les attentes de la société. La société concourt à la composition de l'œuvre, alors que, soit-elle religieuse ou profane, exprime un idéal artistique, le sens du beau, de son contexte socioculturel d'origine.

Par ailleurs, aussi la critique des traditionnels courants muséologiques, déjà énoncée par Henri Rivière (1989), met l'accent sur la qualité insuffisante et réduite de l'information versant essentiellement les données formels et stylistiques.

«The solid "real" character of objects is open to question. Materiality, physicality, is not constant; changes may be made many times in many ways for many reasons. To accept

objects as evidence is fraught with difficulty. Questions must be raised about the materiality itself. When the physicality of the object is identified, its meaning will depend on the narrative framework into which it is placed” (Hooper-Greenhill 2000, p. 114). Comme Eilean Hooper-Greenhill, aussi Tony Bennett (1998) et, plus récemment, Jérôme Glicenstein (2009) ont proposé de nouveaux modèles de communication entre les musées et ses publics et des discours autour de la fonction et de la signification originelles de l’objet. Ces orientations, si appliquées à toutes les typologies de collections, s’adaptent particulièrement à l’ensemble des objets religieux.

L’investigation suit des méthodologies complémentaires recueillies dans la praxis historiographique et littéraire: l’analepse, qui récupère, à travers de la documentation, l’histoire de l’objet à fin de établir leur contexte originel; l’exégèse, qui réalise une dissertation, approfondie et critique, de ce qui est la réalité intrinsèque de l’objet et de sa relation avec l’ensemble des concepts religieux qui lui sont intrinsèques. Le musée envisage aller au-delà du sens premier, ou formel, de l’objet pour attendre les autres sens cachés, les symboles ou les analogies et métaphores qu’il apporte. L’étude comprend également l’analyse des compétences dénotatives (donnés matériels et objectifs) connotatives (contenu émotionnel) de l’objet.

L’analyse préalable qui détermine l’introduction de chaque pièce dans le parcours expositif, ou dans le discours muséologique, inclut une approche sémiotique de leur capacité représentative qui complète la traditionnelle évaluation formelle et stylistique. L’inventaire et l’étude des objets religieux portent une description iconographique et symbolique, ouvrant des champs d’information spécifiques au registre des données relatifs au patrimoine immatériel, y compris les données relatives au culte ou à la dévotion. Ainsi, l’appréhension de l’objet ne s’accomplit que par l’éclaircissement de sa fonctionnalité liturgique ou dévotionnel.

Au cours du rituel ou de la dévotion, l’objet atteint la transcendance d’intermédiation entre les niveaux humain et divin. Par conséquent, leur étude dépasse la question «comme on l’a fait» pour se demander «à quoi est-il fait?». On assume que, au moment de sa production et dans les successifs moments du rituel et les différentes formes d’usage, l’objet a souffert des contraintes et des accumulations qui enrichissent leur contenu sémantique. L’objet acquiert des multiples lectures dès le contexte de production et de la fonction rituel jusqu’à la présentation muséologique. On peut appliquer ici ce que Barthes dit à propos du texte: «The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture. [...] His [l’auteur] only power is to mix writing, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them» (Barthes 1977, p. 146). Une fois que l’information est intrinsèque à l’objet, au cas de l’objet religieux, il intègre une multitude d’informations et des concepts matériels, symboliques ou théologiques.

Dans l’évaluation de l’objet pour l’intégrer au discours expositif, s’impose que le mu-

sée, au-delà de la préservation du patrimoine, assure désormais la sauvegarde de sa vitalité culturelle. Dans ce but, le musée doit assurer les conditions de conservation et de sécurité, mais aussi la visibilité de toutes lectures, c'est-à-dire, de toutes les perspectives et voies interprétatives concernant l'objet. Au cas de la muséologie de l'objet religieux, ça suppose une référence à la religion, à la dévotion ou à la liturgie.

On ne peut parler de muséologie de la religion qu'à la fin du *XXe* siècle lorsque que, après le Concile Vatican II, l'Église et, notamment, la Commission Pontificale pour les Biens Culturels de l'Église (CPBE) assument la muséalisation comme une voie possible et appropriée vers le patrimoine liturgique désaffecté. «Le patrimoine historique et artistique, qui n'est plus habituellement utilisé ou qui est tombé en désuétude et qui ne peut pas être conservé, trouvera dans les musées ecclésiastiques une protection adéquate et une opportune disponibilité» (Église catholique, CPBCE 2006, préambule). En plus, la muséalisation peut être un outil pour l'évangélisation et la catéchèse. «[Le musée ecclésiastique] se présente comme un moyen d'évangélisation chrétienne, d'élévation spirituelle, de dialogue avec ceux qui sont éloignés de la foi, de formation culturelle, de jouissance artistique et de connaissance historique» (Église catholique, CPBCE 2006, 2.1.1).

L'Église prétend jouer un rôle de premier plan dans la préservation des objets désaffectés du rituel liturgique. Les changements qui, au fil des siècles, ont eu lieu dans la pratique religieuse et, en particulier de date récente, dans la suite du Concile Vatican II, ont précipité de certains typologies d'objets religieux dans une précaire situation de l'abandon, dont seules quelques-unes ont échappées par la reconnaissance de leur valeur historique et artistique.

«La conservation matérielle et la préservation d'interventions illicites nécessitent parfois des solutions drastiques, vu l'accroissement des risques de dispersion, même de façon indirecte. Dans ce cas, il est alors urgent d'instituer des musées ecclésiastiques en vue de recueillir en des locaux adéquats les témoignages de l'histoire du christianisme et de ses expressions artistiques et culturelles, afin de pouvoir les montrer au public après les avoir dûment classés selon des critères spécifiques» (Église catholique, CPBCE 2006, 2.1.1).

Car l'Église s'affirme aussi comme l'institution qui connaît le mieux le sens du patrimoine religieux, le musée ecclésiastique devient un moyen privilégié pour exprimer le sens du sacré inhérent aux objets liturgiques ou dévotionnels, leurs modalités d'usage, significations symboliques ou croyances associés. Au musée ecclésiastique, l'accent sur l'objet est mis dans le domaine du sacré, bien que sans effacer l'appréciation esthétique. «Ces ouvrages, toutefois ne perdent pas leur valeur historique, artistique et spirituelle. Ils continuent à présenter un intérêt historique, par le fait qu'ils sont, à leur manière, des témoins d'une période déterminée de la vie de l'Église et des communautés chrétiennes qui les ont produits» (Piacenza 2007, s.p.).

Soit au musée d'art, soit au musée de religion, l'objet est toujours, intrinsèquement, le même. C'est la façon de le présenter, les relations sémantiques opérées dans le discours muséologique, qui change les perspectives: comme œuvre d'art; comme document historique; ou comme objet religieux. La prévalence de la valeur artistique ou religieuse de l'objet dans la conceptualisation du programme muséographique se révèle, plutôt, dans l'organisation des collections: au musée d'art, les parements s'organisent en fonction des matériaux (orfèvrerie, textiles, mobilier); au musée de religion, ces objets s'organisent par des ensembles en fonction de leur fonctionnalité liturgique. Cependant, quelque soit la perspective dominante, cela n'invalide pas la possibilité du musée proposer les autres comme une information alternative et complémentaire.

L'exposition de l'objet

L'exposition de l'objet religieux au musée implique la présentation de tous les sens qui se rapportent au sacré. L'objet, lorsqu'il parvient une unité du discours, il évoque ou il représente une seule perspective en fonction de l'ensemble et de l'intention de l'émissionneur, mais il y a des stratégies complémentaires d'information, analogiques ou numériques, qui peuvent véhiculer tous les sens secondaires ou périphériques. Quelle que soit la typologie du musée, qu'elle soit de l'art ou de religion, et quelle que soit l'identité de leur tutelle, qu'elle soit laïque ou religieuse, il doit présenter les différentes significations qui constituent l'objet sacré.

Le *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, approuvé par le Conseil International des Musées (ICOM), détermine le caractère obligatoire de mentionner et d'expliquer correctement la dimension religieuse de leur patrimoine et, au même temps, de maintenir la neutralité et la rigueur du discours pour ne pas heurter les sensibilités religieuses ou les croyances du public.

«Les collections composées de restes humains ou d'objets sacrés ne seront acquises qu'à condition de pouvoir être conservées en sécurité et traitées avec respect. Cela doit être fait en accord avec les normes professionnelles et, lorsqu'ils sont connus, les intérêts et croyances de la communauté ou des groupes ethniques ou religieux d'origine» (ICOM 2006, 2.5).

Les préoccupations de l'ICOM proviennent de la prise de conscience d'une croissante méconnaissance des manifestations et des pratiques religieuses. Dans l'espace de deux ou trois générations, on a perdu des connaissances, concernant des concepts et du lexique, qui auparavant étaient du domaine public. La sécularisation progressive de la société et la prolifération des nouvelles occurrences religieuses ont vidé le sens des objets et rendu obscures les croyances et les pratiques dévotionnelles qui faisaient partie du quotidien de presque tout le monde. Il est, donc, impératif de fournir les clés de lecture pour les rendre accessible à tous ceux qui veulent connaître leurs fonctionnalités et usages ou appréhender leur sens implicite. Donc, l'impartialité dont les professionnels de

musée sont obligés ne signifie pas qu'on évite la référence au contexte religieux, mais qu'on veille à une attitude de rigueur dans le décodage et l'exposition de ce type de patrimoine.

D'ailleurs, la même intention est expressément partagée par la CPBE: «On se conformera aux dispositions civiles de caractère international et surtout national ou régional comme celles prises, par exemple, par des organismes tels que ICCROM, ICOM, ICOMOS, Conseil de l'Europe, etc.» (Église catholique, CPBCE 2006, 3.5). La CPBE reconnaît deux objectifs au musée ecclésiastique: la sauvegarde du patrimoine et la préservation de la mémoire au-delà des réformes liturgiques et pastorales. Les deux synthétisent une intention centrale d'utiliser la mémoire pour transmettre son discours religieux. Au contraire des musées de tutelle laïque, la CPBE met l'accent sur la dimension religieuse du patrimoine et permet leur utilisation à des buts de catéchèse.

La rigueur et la correction qu'on exige à tous les professionnels du musée, qu'ils soient ecclésiastiques ou laïcs, en ne signifiant pas l'absence des références au domaine religieux, entraîne que l'information soit irréprochable sur le plan de sa précision et de son exactitude. Et tout ça ne demande quelque attitude confessionnelle. Qu'il s'agisse d'un musée d'art ou de religion, il doit fournir un ensemble d'informations supplémentaires qui permettent d'interpréter l'objet à travers ses multiples significations ou les facettes qui constituent leur spécificité formelle, stylistique, iconographique, symbolique ou fonctionnelle.

Si, d'une part, le processus de muséalisation éloigne l'objet de leur contexte religieux, d'autre part, le musée, même en utilisant des barrières muséographiques plus ou moins imposantes, crée un effet d'approximation physique entre l'objet et le public observateur. Le musée pose l'objet au niveau des yeux, permettant une observation plus directe de ce qui était possible dans l'environnement sacré d'origine. En outre, le musée favorise des relations sémantiques avec d'autres objets ou des thèmes et fournit des informations qui contribuent à une plus large compréhension.

Un des principaux facteurs pour la reconstitution du contexte liturgique ou dévotionnel des objets religieux est le dispositif muséographique. La muséographie la plus traditionnelle opte par l'exposition en vitrines alors qu'en réalité, et dans la plupart des cas, elle est obligatoire par des raisons de conservation et de sécurité. Dans ce cas-ci, le niveau de décontextualisation est renforcé car l'ensemble expositif, y compris les vitrines, panneaux, ou plinthes, agissent comme une toile de fond pour mettre en évidence les aspects matériels et formels des objets.

Pour compenser cet effet, le projet muséologique conçoit des éléments textuels et graphiques qui présentent et illustrent le contexte fonctionnel et symbolique de l'objet muséalisé, en établissant une conceptualisation et une relation visuelle avec l'univers onirique où il avait été produit ou où il a resté actif. L'inclusion des données additionnelles et complémentaires correspond à l'intention d'éclaircissement inhérent au discours

muséologique. Il fonctionne comme une didascalie, c'est-à-dire, une intention de donner des informations et de proposer des interprétations.

Cependant, ce qui distingue les musées de religion d'autres typologies de musées intégrant des objets liturgiques ou de dévotionnels, c'est réglé par d'autres critères de représentation du contexte fonctionnel et non seulement par l'évaluation patrimonial et artistique. Le musée de religion s'intègre dans les typologies de «musée de la civilisation», proposé par Georges-Henri Rivière et décrit par André Desvallées (Rivière 1989, p. 137), ou de «musée de société» (Gob, Drouget 2004, p. 31), dont les stratégies se conforment à des dissertations sur les croyances ou les cultures. Les objets ne sont pas sélectionnés seulement par leurs qualités artistiques, mais par les implications théologiques, liturgiques ou dévotionnelles qu'ils puissent apporter au discours.

Si, comme on a dit *supra*, l'objet est le même, quelque soit la typologie du musée où il est présenté, il en est de même que l'objet ne vaut pas seulement en lui-même, mais selon les relations qu'il établit avec l'ensemble où il s'intègre. Cela permet de choisir des objets communs, avec peu de valeur matérielle, par leur importance comme document. Étant donné que certains de ces objets n'ont pas les mêmes exigences de conservation et de sécurité, cela signifie qu'il est possible de dispenser les habituels dispositifs muséographiques et, littéralement, les faire sortir des vitrines. On conçoit ici une méthodologie scénique, ou analogique, selon le concept de Raymond Montpetit (1996), très efficace au domaine de la muséologie de la religion.

«La muséographie analogique est un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit» (Montpetit 1996, p. 58).

L'objet n'est pas seulement exposé, mais il participe dans une scénographie laquelle, bien qu'artificielle, recrée un contexte et construit une représentation de la réalité. L'objet participe à la recréation de son propre environnement liturgique ou dévotionnel et rétablit les conditions d'usage et les positions relatives avec chacun des autres objets et avec tout l'ensemble. L'exposition transmet un message intuitif sur l'importance fonctionnelle de l'objet et sur les concepts religieux subjacents à la liturgie, aux cultes ou aux croyances pour lesquelles il a été créé.

Cependant, l'architecture et les dispositifs muséographiques sont des éléments visuels et graphiques, dont la perception est essentiellement sensorielle. Pour attendre un niveau plus efficace de la recontextualisation de l'objet au musée, il faut intégrer des compléments textuels.

Le procès plus régulier, commun aux musées d'art, d'histoire ou de la religion, est la étiquette posé près de chaque objet et où s'insèrent les respectifs donnés d'identification

(titre ou dénomination, auteur, lieu et date de production, matériel, provenance) et, parfois, dans les musées d'histoire ou d'ethnographie, une brève note descriptive. Aux musées de la religion, on vient à utiliser plus fréquemment un modèle de fiche conceptuel avec l'indication de l'usage et l'interprétation iconographique ou symbolique.

À fin d'assurer la prévalence de l'objet, l'environnement muséographique se présente neutre. L'information, en étant synthétique et subtile dans le parcours expositif, en s'éloignant, elle devient de plus en plus abondante et complète. À ce point de vue, les nouvelles technologies permettent de connecter les différents domaines du savoir. Dans l'espace virtuel, sur son site électronique ou dans les réseaux sociaux, le musée peut fournir les diverses significations de l'objet et établir des connexions avec le lieu d'origine ou avec des objets similaires ou connexes. Ça représente un avantage pour l'étude de l'objet religieux, en permettant leur appropriation et manipulation virtuelle sans le risque de profanation.

Aux musées de religion on utilise un ensemble de stratégies spécifiques pour l'interprétation des objets. Le projet muséographique et le discours du musée deviennent plus actifs dans leurs programmes, en offrant au public des éléments qui leur permettent d'identifier la fonction liturgique ou dévotionnel et le concept théologique de ces objets.

Les modèles énoncés pour la muséologie de la religion apparaît surtout dans des espaces ou institutions de tutelle ecclésiastique, on est prévu la maintenance d'une attitude confessionnelle et pastorale. Mais, même dans les musées d'art, d'histoire ou d'ethnographie avec collections religieuses, on vient à adopter les stratégies de recontextualisation testés aux musées de religion. L'objet religieux s'assume comme une œuvre ouverte, polysémique, à élucider dans ses multiples perspectives, dénnotations et connotations. Le musée restitue à la connaissance de son public, observateur et récepteur du message, des données formelles et matérielles, des informations sur leur fonction et sens. Par fin, le musée rend propice un conjoint de relations sémantiques qui récupèrent les mémoires perdus sur le patrimoine religieux.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

R. Barthes, "The death of the author", in *Image, music, text*, Fontana Press, [London] 1977, p. 142-148.

T. Bennett, *Culture: A reformer's science*, Sage Publications, London 1998.

M. Bloch, "Critique historique et critique du témoignage", in *Annales: Economies, sociétés, civilisations*, 5, 1, 1950, p. 1-8.

M. Bloch, *Apologie pour l'histoire du métier d'historien*, Armand Colin, Paris 1952.

J. Derrida, "Faith and knowledge: The two sources of 'religion' at the limits of reason alone", in J. Derrida, G. Vattimo, *Religion*, Stanford University Press, Stanford, 1998, p. 1-78.

P. Dubé, A. Lapointe, "Le musée en tant que territoire

- symbolique de la nation”, in L. Turgeon, J. Létourneau, K. Fall, *Les espaces de l'identité*, Presses de L'Université Laval, Sainte-Foy, Québec, 1997, p. 149-172.
- C. Duncan, *Civilizing rituals: Inside public art museums*, Routledge, London 2002.
- Église catholique, *Catéchisme de l'Église catholique*, Libreria Editrice Vaticana, Vatican 2003. See also: http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_INDEX.HTM.
- Église catholique, Commission Pontificale pour les Biens Culturels de l'Église, *Lettre circulaire sur la fonction pastorale des musées ecclésiastiques*, CPBCE, Vatican, 2006-09-15. See also: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_fr.html.
- M. Eliade, *The sacred and the profane: The nature of religion*, Harcourt, Brace, New York 1959.
- P. Francastel, *Art et technique au XIX^e et XX^e siècles*, Galimard, Paris 1988.
- J. Glicenstein, *L'art: Une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Paris 2009.
- A. Gob, N. Drouguet, *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels*, Colin, Paris 2004.
- E. Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of visual culture*, Routledge, London 2000.
- ICOM, Conseil International des Musées, *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, ICOM, Paris 2006.
- R. Montpetit, “Une logique d'exposition populaire: Les images de la muséographie analogique”, in *Publics et musées*, 9, 1996, p. 55-103.
- R. Otto, J. W. Harvey, *The idea of the holy: An inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*, Kessinger Pub., [Whitefish, Mont.] 2005.
- M. Piacenza, “Les pierres, les sons, les couleurs de la Maison de Dieu”, in *Agenzia Fide*, Œuvre Pontificale de la Propagation de la Foi, Rome, 2007-01-002. See also: <http://www.fides.org/aree/news/newsdet.php?id-news=8299&lan=fra>.
- G. H. Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière: Cours de muséologie: Textes et témoignages*, Dunod, [Paris] 1989.
- M. I. Roque, *O sagrado no museu: Musealização de objectos do culto católico em contexto português*, Universidade Católica Editora, Lisboa 2011.
- R. Strassoldo, *Forma e funzione: Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1998.