

Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb (XIX^e-XXI^e siècles)

Sous la direction de Cyril Isnart,
Charlotte Mus-Jelidi et Colette Zytnicki

154 — TOZEUR (Djerid, Tunisie). Le Grand Hôtel Bellevue.



Centre Jacques-Berque
مركز جاك بـارك
études en sciences humaines et sociales
للأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية

Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles

Cyril Isnart, Charlotte Mus-Jelidi et Colette Zytnicki (dir.)

DOI : 10.4000/books.cjb.1407
Éditeur : Centre Jacques-Berque
Lieu d'édition : Rabat
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 15 janvier 2019
Collection : Description du Maghreb
ISBN électronique : 9791092046373



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par OpenEdition Center USR 2004



Référence électronique

ISNART, Cyril (dir.) ; MUS-JELIDI, Charlotte (dir.) ; et ZYTNICKI, Colette (dir.). *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*. Nouvelle édition [en ligne]. Rabat : Centre Jacques-Berque, 2018 (généré le 23 janvier 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cjb/1407>>. ISBN : 9791092046373. DOI : 10.4000/books.cjb.1407.

Ce document a été généré automatiquement le 23 janvier 2019.

© Centre Jacques-Berque, 2018
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

SOMMAIRE

Remerciements

Avant-propos

Habib Kazdaghli

Penser le tourisme et le patrimoine, au Maghreb et au-delà (XIX^e-XXI^e siècles)

Colette Zytnicki, Cyril Isnart et Charlotte Mus-Jelidi

Tourisme et patrimoine : quels liens ?

La difficile définition du passé maghrébin : du passé romain à la pluralité des passés ?

Passeurs de cultures et pratiques de l'entre-deux : l'emprise des acteurs non étatiques

Objets patrimoniaux et expériences touristiques : vers une histoire croisée des points de vue

Partie I : Préserver et visiter le patrimoine antique de la Tunisie

Introduction. Les enjeux de la Tunisie antique pendant la période coloniale

Colette Zytnicki

Promouvoir le tourisme archéologique dans la Tunisie coloniale. Le rôle du Touring Club de France et des Sociétés archéologiques de Sousse et de Sfax

Myriam Bacha

L'initiative allogène du Touring Club de France et de son Comité des sites et monuments pittoresques

Le Comité des sites et monuments pittoresques : lutte pour la sauvegarde de Carthage et pour la protection de l'ensemble du patrimoine tunisien

Les Associations de sauvegarde de Sousse et de Sfax : l'Antiquité support de la mise en valeur d'un territoire

Conclusion

Regards de femmes sur la ville de Didon : le Comité des dames amies de Carthage (1920-1924)

Antonella Mezzolani Andreose

Les fondateurs

Qui sont les membres du CDAC ?

L'organisation du CDAC

Les objectifs du CDAC

Les activités du CDAC

Le CDAC et son réseau international

Le Bulletin du CDAC, un instrument de propagande coloniale

La transformation du CDAC en Société des amis de Carthage et des villes d'or et la fin de l'aventure

Tourisme et patrimoine à Carthage en 1930. Souvenirs d'un pèlerin du congrès eucharistique

Jacques Alexandropoulos

Carthage punique ou Carthage chrétienne : quelle Carthage patrimonialiser ?

Carthage et le Congrès eucharistique de 1930

Pèlerin et touriste à Carthage, François Mévellec

Barrages hydrauliques, tourisme et Antiquité : les projets d'un ingénieur visionnaire dans la Tunisie coloniale

Lassaad Dendani

Jean Coignet, un ingénieur hydraulicien

Le patrimoine hydraulique et le tourisme en Tunisie à la fin du XIX^e et au début XX^e siècle

Les fondements historiques de la mise en tourisme du barrage-réservoir de Hammam Zriba

Le tourisme hydraulique : un projet pionnier resté inachevé

Conclusion

Partie II : Les relectures du patrimoine local dans l'architecture de tourisme

Introduction. Les écritures architecturales touristiques au Maghreb, un moteur à quatre temps ?

Charlotte Mus-Jelidi

Pastiches orientalisants

Des styles régionalistes théorisés

Du modernisme méditerranéen au style national

Eclatement des références vernaculaires ou retour au pittoresque régional ?

Conclusion

En six-roues de Biskra à Djerba. Villégiature hivernale, « esthétique de l'oasis » et architecture hôtelière régionaliste

Dominique Jarrassé

Une « esthétique de l'oasis »

Biskra au cœur du développement du tourisme hivernal des oasis

Les circuits des six-roues

De l'architecture du Djérid au néo-soudanais

La sala et le micro-palace : l'hôtellerie en Indochine

Aline Demay et Caroline Herbelin

Les premières initiatives privées

Mettre en valeur le territoire par des gîtes d'étape

Hôtels de luxe et palaces ou la folie des grandeurs indochinoises

Conclusion

Le mouvement moderne marocain à l'épreuve du tourisme (1950-1970)

Lucy Hofbauer

Casablanca ou le leurre tropical

Agadir, balnéaire et modernité

Cabo Negro, Ouarzazate, Yasmina : les premiers Clubs Méditerranée

Le président, la mer et l'architecte. Cacoub bâtisseur d'une nation touristique

Charlotte Mus-Jelidi

Bourguiba, l'architecture et la modernité tunisienne

L'architecture hôtelière « signal »

Clubs et stations de vacances intégrés : re-création d'une architecture tunisienne

Port el Kantaoui, l'anti-Grimaud

Conclusion

La kasbah berbère, ou comment un particularisme architectural devint l'un des principaux archétypes touristiques chérifiens

Salima Naji

Le corpus de référence de la kasbah historique comme topos touristique
 Le contexte de la mise en tourisme du Sud marocain
 Villégiature et modernité
 Prôner le vernaculaire pour mieux s'en éloigner ?
 L'amazighité revendiquée, le style post-kasbah des villégiatures privées
 Conclusion

L'architecture troglodytique verticale et la mise en valeur touristique aux Matmata (Sud-Est tunisien). Note de recherche

Zayed Hammami

L'architecture troglodytique verticale : un potentiel patrimonial spécifique
 Les troglodytes des Matmata : une curiosité touristique depuis l'époque coloniale
 L'hôtellerie troglodytique : entre offre classique et hébergement luxueux
 Les troglodytes ouverts aux touristes
 Conclusion

Partie III : Des usages culturels des biens religieux

Introduction. Les biens religieux sont-ils des biens patrimoniaux et touristiques comme les autres ?

Cyril Isnart

Le touriste, le fidèle et l'administration coloniale. Eléments pour une histoire de la patrimonialisation des mosquées en Tunisie

Alain Messaoudi

Aujourd'hui et hier, l'architecture musulmane comme objet touristique et politique
 Tourisme, patrimoine et fabrication d'un récit mythique : l'exemple de Kairouan
 Conclusion

Une histoire du patrimoine religieux au Portugal (XIX-XX^e siècles)

María Isabel Roque

Introduction

L'extinction des ordres religieux, le transfert vers le domaine public et l'institution de l'histoire de l'art au Portugal
 La création du répertoire d'art national
 Muséologie d'initiative religieuse à la fin du XIX^e siècle
 Les musées de la République
 La muséologie de la religion pendant l'État Nouveau
 Muséalisation du religieux à la fin du XX^e siècle
 Conclusion

L'église Saint-Louis, un site « fantôme » de l'histoire d'Oran. Note de recherche

Dalila Senhadji

Introduction

Une mosquée et une chapelle espagnole
 Santa-Maria-de-las Victorias, première église de la période française
 L'agrandissement de 1847
 1869, la construction de la cathédrale Saint-Louis
 Conclusion

Les auteurs

Liste des illustrations

Une histoire du patrimoine religieux au Portugal (XIX-XX^e siècles)

Maria Isabel Roque

Introduction

- 1 En Europe, l'histoire de la muséologie coïncide avec l'essor de doctrines libérales et le phénomène de laïcisation de la société depuis la fin du XVIII^e siècle. Avec le passage du privé au public, parallèlement au passage du contexte sacré au contexte profane, le patrimoine religieux est devenu un bien collectif, de la nation, accueilli dans des institutions muséologiques dans lesquelles il est préservé, étudié et exposé au public. L'objet de ce chapitre¹ consiste à décrire le cas particulier de la mise en musée (ou muséalisation) du patrimoine religieux au Portugal, en correspondance avec les circonstances politiques et sociales que le pays a connues et qui marquent le rythme et l'achèvement de cette entreprise patrimoniale.
- 2 Au Portugal, l'histoire du patrimoine religieux a commencé au milieu du XIX^e siècle avec l'extinction des ordres religieux présents sur le territoire et la nationalisation des biens des couvents et monastères, ce qui a conduit à la constitution d'une collection d'art national et à la création des musées nationaux, comme le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, à Lisbonne. En réaction, à la fin du siècle, l'Église entreprend également la création de musées à tutelle religieuse. Avec l'instauration de la République, en 1910, la tendance à la muséalisation se généralise en profitant parfois de la nationalisation des palais des évêques pour y installer des musées régionaux, rapprochant alors les biens religieux de leur contexte d'origine. L'État Nouveau (1933-1974) a, quant à lui, replacé l'Église au cœur du projet de société et a organisé des grandes expositions dans lesquelles les biens culturels religieux étaient mis au service de la propagande du régime. Après la Révolution du 25 avril 1974, ce processus de valorisation du patrimoine religieux a été interrompu, sauf dans le contexte des musées d'art. Cependant, depuis les années quatre-vingt-dix, les positions du Vatican sur l'utilisation culturelle et catéchétique des biens

culturels ont soutenu les initiatives de l'Église et ont déclenché une période de renouvellement muséologique. L'objet religieux est maintenant exposé en tant que véhicule du message pastoral.

- 3 La dynamique de circulation du patrimoine religieux et de présentation de ses significations est fortement dépendante des types de relation entre l'Église et l'État, inscrites dans une dialectique de tension ou d'apaisement, entre l'instrumentalisation de la religion par le pouvoir, parfois inattendue dans un État laïc, et l'usage du pouvoir par les institutions religieuses. Cependant, si le cas portugais présente des singularités, il s'inscrit dans l'histoire globale de l'action muséologique : l'objet religieux parvient au musée sous le statut d'objet artistique, mais le sens immanent et le contenu religieux intangible ont tendance à entrer, de plus en plus, dans le discours muséologique. On peut alors déceler une tendance à la spécialisation de deux catégories muséologiques autour de ce patrimoine – la muséologie de l'art et la muséologie de la religion – chacune mettant en œuvre des stratégies particulières de présentation et de communication que l'analyse du cas portugais aide à comprendre.

L'extinction des ordres religieux, le transfert vers le domaine public et l'institution de l'histoire de l'art au Portugal

- 4 Au Portugal, à la suite de la Révolution française de 1789 et après une crise de succession politique², la victoire des Libéraux contre les Conservateurs, en 1834, enclenche un processus de changement politique et institutionnel important qui mènera, dans le domaine du patrimoine, à la création d'institutions pour la protection et la conservation du patrimoine. Les musées d'art nationaux et régionaux utiliseront les politiques d'extinction des congrégations religieuses et de nationalisation de leurs objets d'art afin de former leurs collections.
- 5 La nationalisation des biens des ordres religieux dans cette première moitié du XIX^e siècle s'est déroulée en deux phases : la première, en 1834, avec l'interdiction immédiate des ordres masculins ; la seconde, en 1861, avec la fermeture des couvents après la mort de la dernière religieuse de chaque communauté.
- 6 Dans le cadre du régime libéral, le décret du 30 mai 1834 a clos l'existence légale des ordres religieux masculins, tout en spécifiant l'incorporation de leurs biens mobiliers au Trésor national. Cependant, le décret stipulait une exception, concernant les objets liturgiques : « Les vases sacrés et les vêtements qui ont servi au culte divin seront mis à la disposition des Ordinaires respectifs, pour distribution aux églises les plus démunies du diocèse³. » Les instructions d'application du décret établissaient par ailleurs l'obligation de conserver, inventorier et classer les biens expropriés, reprenant les principales fonctions que l'on attribue aux institutions muséologiques. Le patrimoine mobilier était organisé en différentes catégories : biens ordinaires ; bibliothèques et collections d'art ; lieux et objets de culte (vases, parements et vêtements liturgiques, images religieuses) ; objets précieux, y compris les pièces d'orfèvrerie d'or ou d'argent.
- 7 Les biens communs ordinaires ont été vendus aux enchères, tandis que les bibliothèques et les œuvres d'art devaient être envoyées aux établissements publics d'enseignement et de culture. Les objets sacrés qui furent considérés comme indispensables pour le culte ont été remis aux autorités religieuses qui les ont redistribués dans les paroisses ou les

confréries, tout en restant sous la responsabilité du Trésor de l'État. Une partie importante de meubles, d'objets liturgiques et de vêtements est donc restée en possession de l'autorité religieuse. En revanche, les pièces dont on considérait les valeurs artistiques et historiques devaient être conservées par la Maison de la monnaie, à Lisbonne, qui en assurait la conservation nécessaire.

- 8 Néanmoins, les procédés de classement, de conservation et d'inventaire n'étaient pas nécessairement systématiques, compte tenu, d'une part, du manque de formation et de préparation des personnels affectés à ces tâches et, d'autre part, de l'insuffisance des ressources financières disponibles par rapport au volume, à la diversité et à la dispersion géographique des biens et objets d'art. L'inventaire des biens précieux, d'or ou d'argent, se bornait à l'énumération des objets, tout en mentionnant leur poids (ce qui connote des critères d'évaluation purement monétaires), au détriment de l'appréciation de leur valeur artistique ou patrimoniale. D'autres catégories d'objets, telles que les peintures, les sculptures, le mobilier et les textiles, ont été écartées de ce processus, en raison des contraintes des fonds financiers des premiers gouvernements libéraux. Les collections bibliographiques ou archivistiques ont été l'objet de règlements spécifiques.
- 9 Environ quatre mois après le décret d'extinction des ordres religieux, la quantité et la qualité des biens collectés, d'une part, et la constatation de leur vulnérabilité face aux mauvaises conditions de stockage au couvent Saint-François à Lisbonne, d'autre part, ont fait engager l'idée de « la création d'un Musée national des Beaux-Arts⁴ », suivant l'exemple de plusieurs pays européens. Dans ce but, une « Commission d'artistes et de gens de lettres⁵ » fut créée et présidée par Nunes de Carvalho (1786-1867)⁶, avec la mission de procéder à la classification, l'organisation et la sélection des objets qui pourraient faire partie d'un tel musée. Nunes de Carvalho souhaitait transformer l'ancien édifice du couvent Saint-François en une structure culturelle ambitieuse, avec une bibliothèque patrimoniale et publique, un musée d'histoire naturelle, d'arts et d'antiquités, une galerie de peinture et une académie des Beaux-Arts⁷.
- 10 En 1836, après la Révolution septembriste⁸, le ministre du Royaume, Passos Manuel, nomma une nouvelle commission administrative pour gérer le dépôt des objets religieux, avec Nunes de Carvalho à sa tête une fois encore, et réaffirma le besoin de procéder à l'établissement du catalogue des livres et des œuvres d'art. L'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, créée en 1820 et effectivement mise en place en 1836, reçut le mandat de l'étude, de la classification, de la sélection des objets qui pourraient être utiles aux académiciens et aux artistes et de la distribution de toutes les autres pièces vers les institutions muséologiques dans les capitales des districts provinciaux⁹. Dans le nord du pays, les mêmes fonctions ont été attribuées à l'Académie des Beaux-Arts de Porto, créée peu après celle de Lisbonne et installée dans l'ancien couvent Saint-Antoine-de-la-Cité, portant alors le nom de Musée Portuense, le plus ancien musée public portugais fondé en 1833.
- 11 Après la confusion de cette première phase, les procédures se sont progressivement ajustées, permettant une organisation plus efficace, notamment dans la gestion du transfert des biens des ordres féminins. L'incorporation des biens en provenance des couvents de religieuses, relancé par la loi du 4 avril 1861, a donné une plus grande homogénéité et cohérence aux collections, puisque la collecte a été plus ordonnée, avec un inventaire plus systématique de ces œuvres. Les académies ont joué un rôle décisif dans le processus d'inventaire et de redistribution des biens, aussi bien que dans la définition des collections muséologiques et dans la formation des agents des musées

nationaux et régionaux, à travers la constitution d'un répertoire du patrimoine jugé représentatif de l'histoire, de la culture et de l'art du pays.

- 12 La chronologie du processus muséologique au Portugal était cependant nettement décalée par rapport à la réalité européenne, où les grandes puissances avaient déjà poursuivi ces objectifs d'établissement de l'identité nationale et de légitimation des biens artistiques, historiques et patrimoniaux, à travers des programmes organisés de collecte et d'inventaire, la constitution de vastes collections artistiques et l'ouverture de musées, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle.
- 13 La Galerie nationale de peinture, annoncée dès le début du processus de nationalisation des biens des ordres religieux, n'a ouvert ses portes qu'en 1868, avec 366 tableaux, choisis parmi les 540 peintures qui avaient été livrées à l'Académie de Lisbonne¹⁰. Dans le catalogue provisoire de la collection, le marquis de Sousa Holstein (1838-1878), inspecteur de l'Académie, a écrit un des rapports les plus informés sur les circonstances de l'installation des œuvres, mais également de la dégradation ou de la perte inévitable de certaines d'entre elles :
- 14 « Un grand nombre de ces tableaux avait peu ou pas d'intérêt ; de nombreux tableaux en toile ou en bois avaient subi de malheureuses restaurations. D'autres, et non pas peu d'entre eux, après avoir été arrachés des lieux où ils avaient été installés des siècles auparavant, transportés dans des voitures, exposés à la pluie, déposés pendant des mois dans des endroits humides, se trouvaient, en raison de ces traitements, très abîmés ; de nombreuses œuvres importantes, et dont l'existence était connue, n'arrivaient pas à être livrées au dépôt¹¹. »
- 15 Face à la prise de conscience croissante des mauvaises conditions de conservation, provoquant des atteintes irréparables, le besoin de prendre des mesures de protection effective, dont notamment la création d'un musée où les œuvres les plus significatives pourraient être inventoriées et exposées dans des conditions appropriées, est devenu impératif.
- 16 Ainsi, malgré tous les revers de la fondation d'une collection d'art religieux au Portugal, l'origine monastique ou conventuel des objets et les critères académiques de sélection ont déterminé l'instauration d'une collection de peintures de retable, au sens le plus strict du terme, qui a ouvert la voie d'une histoire de l'art portugais particulière et initié l'étude des « Primitifs portugais » à l'image de ce que d'autres pays européens avaient déjà engagé. Sousa Holstein reconnaissait la difficulté de la rédaction d'une synthèse d'œuvres de toutes les écoles et de tous les styles et, suivant l'exemple des musées où l'histoire de l'art occidental se présentait par ordre chronologique, a proposé la création d'un musée d'art national, représentatif de la création de ses meilleurs artistes¹².

La création du répertoire d'art national

- 17 La première initiative, au caractère expérimental et temporaire, s'est déroulée en 1882, au palais des comtes d'Alvor, dans le quartier Janelas Verdes, à Lisbonne. Sous le titre « Exposition rétrospective d'art ornemental portugais et espagnol », elle reproduisait partiellement une exposition d'art ibérique qui avait eu lieu, l'année précédente, à Londres¹³. La commission de l'exposition, nommée par Hintze Ribeiro (1849-1907), président du Conseil et dirigeant du Parti régénérateur¹⁴, était présidée par le roi *jure uxoris*, D. Fernando II (1816-1885), et incluait des membres de l'Académie, notamment le

président, António Tomás da Fonseca (1822-1894), et l'inspecteur-adjoint, Delfim Guedes (1842-1895), le médecin et archéologue Augusto Filipe Simões (1835-1884), l'historien Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890), le numismate Augusto Carlos Teixeira de Aragão (1823-1903) et l'architecte José Luís Monteiro (1848-1942).

- 18 Le décret du 22 juin 1881 déterminait les fonctions attribuées à la commission, très semblables aux tâches attribuées aux commissaires d'exposition actuels : organiser le programme, régler les modalités d'admission et la livraison des objets, sélectionner et organiser les objets, surveiller le montage et coordonner le catalogue¹⁵. La classification des objets se réglait sur des critères de typologie des matériaux ou de technologie de production : bijoux et métaux précieux, parmi lesquels on trouvait les objets liturgiques tels que calices, ciboires, burettes, chandeliers, croix d'autel ou processionnelles, reliquaires, etc. ; sculpture décorative, avec des images des saints ; céramiques, verres et émaux, où se trouvaient des reliquaires et autres objets religieux en cuivre émaillé, ou des diptyques et triptyques d'émail peint ; biens mobiliers, dont les retables, tabernacles, crédences, étagères ou lutrins, brancards de procession ; tissus brodés et dentelles, avec des ornements liturgiques, devants d'autel, pavillons de tabernacle ; reliures de cuir, métal, parchemin ou bois, avec des livres de chœur, évangéliques, missels, livres d'heures¹⁶. Tous ces objets provenaient non seulement du dépôt de l'Académie de Lisbonne mais également de l'Académie de Porto, des cathédrales et d'autres églises, des monastères féminins encore en fonctionnement, des confréries paroissiales et de la Miséricorde et d'autres collections particulières nationales et étrangères, notamment, du Musée South Kensington, de Londres.
- 19 Les rapports d'Augusto Filipe Simões¹⁷, publiés à l'époque, racontent soigneusement le parcours dans l'exposition, suivant un ordre chronologique et typologique, articulé à des critères plus visuels, presque décoratifs, suivant le goût éclectique du XIX^e siècle. L'omniprésence des objets du culte catholique créait, dans l'exposition, une ambiance très proche de celle d'une église, surtout auprès des visiteurs qui maintenaient une pratique religieuse quotidienne, pour qui il était alors difficile de faire la distinction entre la révérence due aux objets de culte dans l'église et leur exposition dans le contexte profane du musée.
- 20 Le catalogue¹⁸ a été publié pendant l'exposition en deux volumes : le premier avec l'inventaire de tous les objets, la plupart avec une brève description ; le second avec des lithographies de 220 objets. Très informatif, le catalogue présentait les méthodologies muséographiques de l'exposition, notamment en ce qui concerne les équipements et la sécurité, s'affirmant ainsi comme un guide des bonnes pratiques pour les expositions futures.
- 21 En outre, on avait profité de l'occasion pour demander à Carlos Relvas (1838-1894) de photographier les objets exposés les plus remarquables, photographies qui ont été publiées ultérieurement dans un album avec 500 clichés¹⁹. Cette initiative est reconnue alors comme une action inédite et d'avant-garde dans le domaine de la conservation, devenue depuis une activité primordiale de l'inventaire et de la documentation. Dans cette publication, Augusto Filipe Simões²⁰ annonçait déjà la photographie comme mémoire de la présentation éphémère des objets et, au moment de l'exposition, comme complément d'observation et de confrontation des œuvres.
- 22 L'enthousiasme du public a rendu plus urgente la création d'un musée national, où la collection, maintenue dans des conditions précaires au couvent Saint-François, pourrait

être conservée, étudiée, diffusée et, surtout, pourrait servir à l'étude et à la documentation de l'histoire de l'art portugais. Deux ans après l'exposition dans le palais du quartier des Janelas Verdas, l'État réussit à acheter cette ancienne demeure familiale de l'aristocratie et y commandita le transfert des collections qui étaient sous la tutelle de l'Académie.

- 23 Le Musée des beaux-arts et d'archéologie ouvre le 11 mai 1884, avec la plus grande collection d'art du pays, provenant des couvents disparus et enrichie d'objets d'art de sources diverses. La collection était dominée par les typologies des « beaux-arts » : les peintures venues du dépôt de Saint-François ; les objets liturgiques, en or ou en argent, transférés en 1867 de la Maison de la monnaie à l'Académie de Lisbonne ; les collections de sculptures et d'art décoratif provenant des couvents ; la collection de dessins, estampes, art décoratif qui a été acquise par le musée lui-même.
- 24 Le plan muséologique témoigne de la prédominance de la peinture, en écho à la formation artistique des deux premiers directeurs du musée. Le peintre et académicien António Tomás da Fonseca a imposé une orientation diachronique de l'art portugais, organisée en périodes et signalant les chefs-d'œuvres suivant une appréciation esthétique personnelle. Après lui, António José Nunes (m. 1905), peintre et professeur à l'Académie de Lisbonne, a mis en place une organisation par écoles artistiques, ce qui a créé une controverse à l'époque, qui prenait comme argument la nouvelle complexité de l'observation et de l'analyse des œuvres. À partir de ce moment fondateur, les principes organisateurs de l'exposition ont toujours été guidés par des critères mixtes, mêlant les styles et les écoles, les typologies des supports, selon une séquence chronologique du XII^e au XIX^e siècle²¹.
- 25 En tant que musée des « beaux-arts », les catégories artistiques étaient, par ordre de préférence, la peinture et la sculpture. L'orfèvrerie était l'objet d'une mise en scène spécifique, avec des dispositifs de sécurité qui rehaussaient sa valeur, aussi bien artistique que pécuniaire. Les autres types d'art, dits décoratifs, comme les meubles et les textiles, où figuraient les vêtements et ustensiles liturgiques, étaient relégués à un plan secondaire dans le discours de l'exposition. Toutefois, même en ce qui concerne la peinture et la sculpture, la décontextualisation par rapport aux lieux et fonctions d'origine était la règle. Les tableaux et les images séparés des retables entiers étaient devenus des pièces isolées, et, même s'ils étaient placés dans l'ordre d'origine, ils avaient perdu la logique et le sens de l'ensemble. Dans le processus de transfert du patrimoine religieux vers le musée, l'objet liturgique ou dévotionnel devient un objet d'art, sans aucune référence à d'autres domaines de signification. Par ailleurs, le passage des objets d'un contexte sacré vers un lieu profane modifie également leur modèle d'usage, qui passe de la dévotion à l'exposition.
- 26 Ces dispositions sont devenues conventionnelles et synthétisent la muséologie portugaise du XIX^e siècle, où les caractéristiques d'usage étaient subordonnées au discours de l'historiographie de l'art et au principe d'exemption et de rigueur, alors que les contenus intangibles étaient ignorés. En outre, les facteurs socio-politiques résultant de l'établissement du libéralisme et du régime constitutionnel, associés à la mentalité romantique favorable à l'exaltation de l'histoire nationale et de ses valeurs collectives, marquaient également la muséologie de l'époque.
- 27 D'autres initiatives de muséalisation autour de l'art religieux, en dehors de la capitale, ont également considéré les aspects esthétiques de l'objet : l'Exposition de l'art religieux, dans l'ancien monastère de Jésus, à Aveiro, en 1895 et l'Exposition de l'art ornemental, à l'école industrielle de Viana do Castelo, en 1895. La période de la monarchie

constitutionnelle a permis ainsi l'ouverture des initiatives muséales à travers le pays, en relativisant la tendance à la centralisation des grands musées nationaux²². Ce mouvement annonce une nouvelle phase de la muséologie dans le pays, à partir de la proclamation de la République portugaise.

Muséologie d'initiative religieuse à la fin du XIX^e siècle

- 28 À la fin du XIX^e siècle, le Portugal a connu une fièvre commémorative qui s'est manifestée par des célébrations et hommages officiels à l'occasion des centennaires de personnalités nationales et qui ont servi de véhicule à la propagande et à l'idéologie républicaine anticléricale : le tricentenaire de la mort de Luís de Camões (ca. 1524-1580), en 1880 ; le centenaire de la mort du marquis de Pombal (1699-1782), en 1882 ; le quatrième centenaire de l'arrivée de Vasco de Gama aux Indes, en 1897. En revanche, les catholiques ont choisi le centenaire de la naissance de saint Antoine de Padoue (1195-1231), né à Lisbonne, pour promouvoir la religion et les valeurs chrétiennes du saint thaumaturge.
- 29 Les commémorations incluaient la réalisation de l'Exposition d'art sacré ornemental en 1895, dans la salle de Sa Majesté le Roi, au Musée des beaux-arts et d'archéologie, dont elle suivit le modèle d'organisation typologique. Ramalho Ortigão (1836-1915), écrivain, a rédigé un catalogue raisonné de l'exposition, « coordonné et édité en l'espace d'une semaine²³ », avec des commentaires sur quelques ensembles d'objets, des descriptions matérielles et formelles, des données historiques et, souvent, des références à leurs fonctions liturgiques. Cette approche était innovante par rapport à d'autres publications de l'époque, même si le résultat est resté éloigné des intentions de l'auteur : « Il nous manque le temps indispensable pour faire une description qui comprenne toute la mythologie, toute l'histoire sacrée et profane, toute l'iconographie, toutes les allégories et tout le symbolisme de ces objets²⁴. »
- 30 Peu après, en 1897, les grandes célébrations du quatrième centenaire de l'arrivée de Vasco de Gama aux Indes, coïncidant avec le quatrième centenaire de la confrérie de la Miséricorde de Lisbonne, responsable du patrimoine de la Maison Saint-Roch de la Compagnie de Jésus, dont l'un des membres importants, saint François-Xavier, a été un pionnier du Patronage portugais de l'Orient²⁵. Ainsi, aux commémorations de Vasco de Gama, l'Église a répliqué avec l'exaltation religieuse de François-Xavier et de l'action missionnaire aux Indes.
- 31 Cependant, la confrérie de la Miséricorde a profité de l'occasion pour étendre le domaine commémoratif, en organisant trois événements muséologiques dans l'église Saint-Roch de Lisbonne : l'exposition permanente du trésor de reliques ; l'ouverture de la chapelle de saint Jean-Baptiste, exécutée à Rome sous la direction de João Frederico Ludovice et Luigi Vanvitelli, sur commande du roi D. João V, et visible dans l'église ; et l'exposition du trésor de cette chapelle. L'ouverture de la chapelle avec l'exposition des reliques, en reprenant la pratique plus ancienne des trésors ecclésiastiques, introduisit alors de nouvelles modalités muséologiques dans l'espace sacré du temple.
- 32 Le Musée du trésor de la chapelle de saint Jean-Baptiste²⁶ a été installé dans la sacristie de l'église, avec l'importante collection d'art sacré baroque. Afin de transformer la sacristie en espace muséologique, la salle a été entièrement revêtue avec les chasubles et d'autres vêtements exposés derrière les chapes ouvertes et superposées en deux rangées, le tout monté sur les armoires, et, au centre de la pièce, un grand buffet servit de base à une

vitrine pour les pièces d'argenterie. En outre, la confrérie a commandé à Sousa Viterbo (ca. 1845-1910) et Rodrigo Vicente d'Almeida (1828-1902) un catalogue, avec une étude descriptive et historique de la collection et, pour la première fois au Portugal, avec des photos de plusieurs objets et deux vues de l'exposition²⁷.

- 33 L'aménagement muséographique a été modifié en 1902 avec une scénographie de l'autel et des mannequins pour une présentation plus contextuelle des vêtements, alors qu'on préparait une exposition permanente de la collection dans une ancienne dépendance des Jésuites, inaugurée en 1905.
- 34 L'Église catholique, soutenue par les populations locales qui réagissaient au déplacement du patrimoine vers les musées nationaux, a pris sa part dans la muséalisation des biens issus de l'extinction des congrégations religieuses. L'évêque de Coimbra, D. Manuel Correia de Bastos Pina (1830-1913) est un actif représentant de ce mouvement. Après l'Exposition d'art ornemental de 1882, on se posait la question du destin des objets prêtés par le diocèse en considérant les commentaires très négatifs de Augusto Filipe Simões, secrétaire de la commission exécutive, pointant le mauvais état de conservation des objets. D. Manuel de Bastos Pina décida alors la création d'un musée d'art religieux dans les annexes à l'aile sud-ouest de la cathédrale nouvelle de Coimbra²⁸, conçu comme un trésor d'église et du diocèse. La législation de 1834 et de 1861, qui stipulait la livraison des objets liturgiques aux institutions ordinaires du culte actif, favorisait les prétentions de l'évêque. Les travaux commencèrent en 1883, pour adapter le bâtiment à la fonction muséologique et aux conditions de sécurité et de protection contre le vol et l'incendie et furent renouvelés en 1892 et en 1903, en raison de l'incorporation des nouveaux objets provenant des couvents féminins. L'aménagement muséographique visait une efficacité expositive et visuelle d'une surprenante modernité : les vitrines avec des grands panneaux de verre et à ouverture latérale, adaptés à l'exposition des textiles présentés à plat, ont été commandées à Paris ; des étagères en marbre et encadrements en ébène taillé exposaient des objets liturgiques en argent ; la salle des textiles avait des murs blancs et le sol en céramique, et la salle d'orfèvrerie était recouverte de papier velours magenta au mur et de moquette au sol pour créer un fond contrastant avec les objets.
- 35 Au contraire des initiatives muséologiques laïques, le plan de ce musée fait clairement référence à l'esprit de sa tutelle ecclésiastique. Les rapports rédigés au moment de l'ouverture décrivent des aménagements scénographiques où les objets sont disposés selon leur usage liturgique et où le choix de ces objets est dicté, non par leur valeur artistique ou patrimoniale, mais pour leur valeur documentaire qui contribuait à une meilleure compréhension de l'ensemble. Même si les objets étaient séparés du contexte religieux d'origine, il existait, à la conception de ce musée, l'intention d'une plus grande cohérence dans la représentation de la fonctionnalité de certains ensembles d'objets liturgiques.
- 36 Le Musée d'art sacré est inauguré en 1884. Cependant, malgré sa qualité muséologique reconnue, le pouvoir politique a maintenu l'idée d'une centralisation à Lisbonne des biens des ordres religieux, ce qui a nourri une longue controverse entre l'évêque et les autorités civiles, d'un grand impact sur l'opinion publique, jusqu'à l'intégration de cette collection au Musée national Machado de Castro, à Coimbra, en 1911.

Les musées de la République

- 37 Avec la proclamation de la République²⁹, le 5 octobre 1910, la séparation de l'Église et de l'État a mené à une nouvelle nationalisation des biens culturels, le catholicisme ayant perdu son pouvoir et sa place dominante dans les affaires publiques. De l'époque précédente parvient pourtant l'urgence d'exposer, inventorier et protéger convenablement le patrimoine confisqué. En revanche se maintenait l'intention de transmettre l'idéologie du régime, en gommant les fonctions religieuses des objets et en les intégrant dans un cadre patrimonial laïc, où ils seraient mis au service, non seulement des artistes et de l'élite intellectuelle, mais également d'un public de plus en plus diversifié.
- 38 La loi du 19 novembre 1910 affirmait l'objectif de protéger les œuvres d'art et de réaliser l'inventaire des biens mobiliers et immobiliers de valeur artistique ou historique qui n'étaient pas encore classés comme monuments nationaux. Celle du 20 avril 1911, dite de séparation de l'Église et de l'État, légiférait l'expropriation généralisée de l'Église au profit de l'État et stipulait que ce dernier, en tant que tutelle, garantissait la conservation et l'inventaire de ces biens, alors que l'Église restait responsable des coûts de leur conservation.
- 39 Indispensable après ce nouveau flux de pièces, la réorganisation des services artistiques et archéologiques, sis au Musée des beaux-arts et d'archéologie, a été établie par le décret n° 1 du 26 mai 1911. L'article 26 déterminait ainsi la division entre le Musée national d'art ancien, dans le palais des comtes d'Alvor, et le Musée national d'art contemporain, avec les œuvres postérieures à 1850, dans des annexes du couvent Saint-François.
- 40 Le Musée national d'art ancien avait la tâche de rassembler les collections dispersées dans plusieurs institutions et de recevoir les biens artistiques provenant des palais royaux, des cathédrales et des palais épiscopaux. La collection, d'ailleurs, continuait de s'enrichir avec des legs et des dons de collectionneurs ou des dépôts d'entités publiques et privées ou directement par des achats du musée. Face à la croissance de la collection, le programme muséographique intégrait les objets religieux dans l'ensemble de la collection, en rehaussant leurs qualités artistiques ou patrimoniales au détriment de leurs fonctions ou significations religieuses.
- 41 En outre, la séparation de l'Église et de l'État a conduit à la création de nouveaux espaces muséologiques, largement formés par des collections d'origine monastique ou ecclésiastique, alors que l'on envisageait parallèlement des musées régionaux jugés plus efficaces que les institutions centralisées pour conserver le patrimoine local. En termes de politique muséologique, le régime visait la création de musées locaux sous la tutelle de l'administration centrale, avec les mêmes dispositifs d'exposition et un même discours lié à l'histoire de l'art.
- 42 Le Musée régional d'Évora, créé par le décret-loi 1355 du 1^{er} mars 1915, réunissait et conservait les biens archéologiques et artistiques exposés dans la cathédrale et dans la bibliothèque publique, où se trouvaient les collections d'archéologie, de curiosités, de peinture et d'histoire naturelle réunies par D. Fr. Manuel do Cenáculo (1724-1814)³⁰. En outre, le musée reçut les biens des églises et des couvents fermés dans la région et s'installa finalement dans le palais épiscopal exproprié en 1917.

- 43 Le Musée régional d'Aveiro, créé par l'arrêté du 25 août 1911, s'est pareillement installé dans les murs de l'ancien monastère de Jésus de l'ordre dominicain féminin, dont la richesse provenait de la présence de sainte Joana, fille du roi D. Afonso V, qui avait attiré de nombreuses jeunes filles de la noblesse. Le musée a constitué ses fonds à partir de cette riche collection et des biens des maisons religieuses disparues dans la région. La muséographie a pris en compte l'espace conventuel dans le circuit d'exposition, contextualisant ainsi les objets exposés dans un environnement religieux.
- 44 Dans la ville de Viseu, le Musée Grão Vasco, établi par le décret 256 du 31 décembre 1913, puis reformulé dans le décret-loi 2.284-C du 16 mars 1916, a suivi le même processus. Dans une phase initiale, il ne s'agissait que d'un transfert de tutelle, puisque le musée reprenait l'exposition préexistante dans la salle capitulaire de la cathédrale, où l'on présentait les œuvres du peintre Vasco Fernandes (ca. 1475-1542), connu sous le nom de Grão Vasco, un des plus renommés artistes primitifs du Portugal. Cependant, le parcours muséographique ne convenait pas aux responsables du musée, qui désiraient un espace autonome. Ils engagèrent les procédures pour occuper l'ancien édifice du palais épiscopal. En parallèle, le clergé de Viseu s'efforçait de récupérer certains des biens expropriés. Les demandes furent favorablement accueillies par le décret n° 20-803 annexe B du 22 janvier 1932, qui stipulait le transfert du musée au palais épiscopal, avec la collection de peinture de Grão Vasco, et la dévolution des objets liturgiques au trésor de la cathédrale. Ce cas est exemplaire des processus complexes de saisie des biens ecclésiastiques et de création d'un musée régional.
- 45 Toutefois, dans l'environnement défavorable à l'Église, la République empêchait les grandes initiatives ecclésiastiques pour la divulgation du patrimoine religieux ou, du moins, de promotion du contenu spirituel. Même sans jouer un grand rôle dans la muséologie à cette époque, les interventions de l'Église ne se distinguaient pas fondamentalement de celles du pouvoir civil.

La muséologie de la religion pendant l'État Nouveau

- 46 L'idéologie de l'État Nouveau³¹ reposait sur les piliers traditionnels de la trilogie « Dieu, patrie et famille », diffusé par la propagande du régime. L'instrumentalisation des valeurs de la religion a été légitimée par le concordat entre le Saint Siège et le Portugal, signé au Vatican le 7 mai 1940, tout en restaurant l'influence et le pouvoir de l'Église catholique, conservatrice et de plus en plus inféodée au pouvoir politique.
- 47 L'Église, bien que soumise au contrôle de l'État, a pu récupérer ses propriétés et ses biens, sauf s'ils avaient été classés ou affectés à des fins spécifiques, comme les monuments nationaux, les immeubles d'intérêt public ou les biens incorporés aux collections des musées. Cependant, l'article 6 du concordat prévoyait que les objets destinés au culte, qui se trouvaient dans les musées de l'État ou des municipalités, soient utilisés pendant les cérémonies religieuses des lieux de culte auxquels ils avaient appartenu, lorsque les musées et lieux de culte se trouvaient dans la même localité. Le principe a été également adopté pour les trésors et les musées de l'Église. Malgré cette conjoncture favorable, la muséalisation du patrimoine religieux est restée une prérogative de l'État, et l'Église n'a pas joué un rôle décisif dans la valorisation des biens religieux. De fait, la disposition de transfert n'a pas eu d'effets pratiques, pour des raisons de conservation et de sécurité,

mais a virtuellement légalisé la continuité de la fonction religieuse des objets, au-delà de leur valeur artistique ou patrimoniale.

- 48 En revanche, les idéologues de l'État Nouveau voulaient restaurer ce qu'ils appelaient « l'âme de la patrie portugaise » détruite par les gouvernements démocratiques-libéraux, à travers la propagande politique dirigée par António Ferro (1895-1956). Celui-ci a dirigé le Secrétariat de propagande nationale, de sa création en 1933 jusqu'à 1950, avec la désignation de secrétariat national d'information nationale, culture populaire et tourisme (SNI) depuis 1945.
- 49 Entre la fin des années quarante et la première moitié des années cinquante, le SNI a organisé des expositions d'art religieux dans les édifices du Secrétariat, au Palais Foz à Lisbonne, la plupart d'entre elles avec des artistes contemporains, comme Maria Amélia Carvalheira, Adolfo de Carvalho ou le père dominicain Dom Lucas Teixeira, acceptés par le régime.
- 50 D'autres expositions d'art religieux ont été présentées au Musée d'art ancien, comme « La Vierge dans l'art portugais », promue par la Fraternité des Esclaves de Notre-Dame de la Conception, sous le commissariat de Maria José Mendonça (1905-1976), conservatrice du musée, pour célébrer l'Année jubilaire Notre-Dame, lors du centenaire du dogme de l'Immaculée Conception, en 1954. Il s'agissait d'une présentation très élargie d'œuvres de peinture, sculptures et objets dévotionnels (médailles, pendentifs et reliquaires). L'iconographie de la Vierge y était déclinée à travers les travaux de grands artistes portugais dès le XIV^e siècle : les sculpteurs João Afonso, Diogo Pires-o-Velho, João de Ruão ou Joaquim Machado de Castro et les peintres Francisco Henriques, Frei Carlos, Josefa d'Óbidos, Pedro Alexandrino ou Domingos Sequeira. La plupart de ces œuvres provenaient du musée national, mais il y avait également des images des églises de Lisbonne « représentatives du culte, toujours rendu avec ferveur, à la Vierge, dans notre pays³² », suivant l'objectif confessionnel de l'exposition.
- 51 En raison de l'approfondissement des liens entre les pouvoirs civil et ecclésiastique, les grandes expositions de la deuxième moitié du XX^e siècle ont été soutenues par l'Église, afin de donner une image florissante du pays et de l'empire colonial pendant que la Seconde Guerre faisait rage, même s'il est difficile d'affirmer leur participation directe. Les expositions coloniales et, en particulier, l'Exposition universelle portugaise de 1940, commémorative du huitième centenaire de la fondation du Portugal et du troisième centenaire de la restauration de l'autonomie du pays après la domination espagnole, voulaient répandre l'idée de la consolidation de l'empire à travers la diaspora et sa mission civilisatrice et évangélisatrice. Le pape Pie XII a rédigé l'encyclique *Sæculo exeunte octavo* pour saluer le Portugal en faisant un récit historique très laudatif de l'action missionnaire portugaise. Dans l'exposition, on comptait des objets religieux qui illustraient surtout ce rôle de l'Église. On présentait au peuple portugais, comme un devoir inévitable, la mission divine de propager et défendre les grandes valeurs de la chrétienté dans le monde. La colonisation et son maintien dans l'empire apparaissent comme un exemple d'œuvre civilisationnelle.
- 52 En 1947, intégrée aux commémorations du huitième centenaire de la conquête de Lisbonne, une grande exposition iconographique et bibliographique au sujet de saint Antoine exaltait les valeurs patriotiques et catholiques du Portugal. Elle confirmait la liaison entre les autorités civiles et ecclésiastiques, les œuvres provenant des musées nationaux et de la municipalité de Lisbonne, propriétaire de l'église sur le lieu supposé de naissance du saint, située à proximité de la cathédrale, où il fut baptisé. La hiérarchie

catholique et le diocèse de Lisbonne s'associaient à cet hommage en permettant l'utilisation de la thématique de l'évangélisation dans la vie de saint Antoine pour promouvoir les objectifs colonialistes du régime.

- 53 De la même façon, l'Exposition d'art sacré missionnaire était installée, en 1951, au monastère des Hiéronymites, à Lisbonne, après avoir été présentée au Vatican pendant l'Année sainte de 1950. Si l'exposition reflétait le goût de l'exotique de l'art africain et asiatique, elle rehaussait aussi l'attitude tolérante et indulgente des missionnaires qui ont permis l'adaptation des images religieuses ou des objets liturgiques aux styles locaux, même si on considérait ces derniers bien inférieurs aux modèles européens. Une fois de plus, la connivence entre l'État et l'Église a permis l'utilisation de la religion pour la propagande de l'entreprise coloniale.
- 54 Le cas le plus flagrant s'est produit en 1963, deux ans après la perte de Goa, ancienne possession portugaise reprise par l'Inde, lors de l'exposition « Saint François-Xavier, apôtre des Indes », dans les édifices du Sindicato Nacional da Informação et dont le commissariat était présidé par le ministre de l'Outre-Mer, António da Silva Rêgo (1805-1986), prêtre et historien de l'action missionnaire portugaise. L'intention politique s'exprime dans la préface du catalogue rédigé par Silva Rêgo : « Le "saint de Goa", cependant, appartient particulièrement à l'Inde portugaise. C'est elle qui, dispersée aux quatre coins du monde, l'invoque et l'appelle comme son protecteur, refuge et soutien. C'est elle qui, emprisonnée sous un étrange joug, lui demande courage, résignation et espoir³³. » La vie du saint y était documentée à travers l'iconographie, la documentation bibliographique, les instruments liturgiques ou dévotionnels et les objets relatifs au quotidien du XVI^e siècle. Mais on y trouvait également des reliques présentées comme des objets pour le culte du saint dans l'enceinte de l'exposition. La muséographie permettait ainsi le rituel, les objets assumant toute leur efficacité religieuse et l'espace de l'exposition se rapprochant de l'ambiance d'un lieu de culte, dans une liaison ambivalente entre pouvoir et religion.
- 55 Durant la période de l'État Nouveau, le processus de muséalisation du patrimoine religieux n'a pas connu d'évolution remarquable en ce qui concerne l'explicitation des contextes fonctionnels et symboliques des biens exposés. L'État a organisé des expositions temporaires d'art religieux, de portée variable dans la vie culturelle de l'époque, et les objets étaient présentés pour leur valeur artistique. Dans les grandes initiatives de propagande du régime et de l'empire, l'Église s'est contentée d'appuyer le message politique, en donnant une connotation religieuse au discours muséologique, sans être un acteur central et autonome des pratiques de patrimonialisation du religieux.

Muséalisation du religieux à la fin du XX^e siècle

- 56 Après la révolution du 25 avril 1974, toutes ces réalisations ont été dénoncées comme preuve de la complicité de l'Église avec le régime renversé. Les expositions dans les musées relevant de la tutelle publique n'insistaient donc plus sur la dimension spirituelle de l'objet religieux, qui était alors montré comme objet d'art, en reléguant les données de leur sens immatériel ou de leur fonction culturelle ou dévotionnelle sur un plan très marginal et secondaire.
- 57 Cependant, après la période de stabilisation politique, l'Église a réajusté son rôle dans la société, ce qui lui a permis de reprendre des initiatives, notamment en ce qui concerne le

patrimoine religieux à travers l'actualisation et la modernisation de ses activités muséologiques en conformité avec les dispositions contemporaines du Saint Siège.

- 58 En 1988, la constitution apostolique *Pastor bonus* (articles 99-104) a créé la commission pontificale de la conservation du patrimoine de l'art et de l'histoire de l'Église, une institution de la Curie romaine, dont le but est de réglementer le patrimoine historique et artistique de l'Église (œuvres d'art, archives et livres). En mars 1993, le *Motu proprio*, « *Inde a pontificatus nostri initio* », a changé sa désignation pour celle de Commission pontificale pour le patrimoine culturel de l'Église. Ces commissions ont publié, entre autres, les textes *La Formation des futurs prêtres à prêter attention aux biens culturels de l'Église*³⁴ et *Les Biens culturels des instituts religieux*³⁵, dans lesquels sont introduits trois idées principales : l'importance de la diffusion du patrimoine ; l'implication de toutes les communautés dans la sauvegarde de ce patrimoine ; le musée comme instrument privilégié au service de la catéchèse et de l'évangélisation et lieu approprié pour la conservation des biens culturels.
- 59 Ces lignes directrices se sont appliquées sur le territoire portugais en 1990. La conférence épiscopale portugaise a approuvé, en séance plénière, un texte sur le patrimoine historique et culturel de l'Église³⁶, en attribuant des objectifs spécifiques aux activités patrimoniales de l'Église portugaise : la fonction du culte ; le but de la catéchèse ; l'exercice de la charité ; la mémoire historique ; et l'identité de la communauté ecclésiale. La fonction rituelle est prioritaire, mais on souligne également le droit d'usage de ces biens culturels au-delà du contexte liturgique.
- 60 En 1993, reflétant les mesures indiquées par la Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église, le trésor de la cathédrale de Lisbonne a été transformé en musée d'art, en maintenant l'usage rituel des objets conservés. La muséologie obéit au programme élaboré dans les années soixante-dix, par Maria José de Mendonça, et actualisé par Maria Teresa Gomes Ferreira (née en 1925), directrice du musée de la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne, avec le concours du service des beaux-arts de la fondation et l'aide du collège de la cathédrale qui a veillé à la correction du discours théologique et liturgique. Dans le guide du musée, le chanoine Alves Lourenço (né en 1929) explicite leur but catéchistique du musée : « En présentant le trésor de la cathédrale de Lisbonne, le collège de ce siège métropolitain et patriarcal désire inviter ses visiteurs à prendre conscience de la valeur spirituelle et religieuse des objets et des motifs pour lesquels ils ont été créés³⁷. »
- 61 La transition du trésor au musée se fait aussi par l'introduction d'un discours doctrinal, avec les objets organisés selon leurs fonctions rituelles ou dévotionnelles : reliques et reliquaires de saint Vincent, patron de Lisbonne ; le cycle de la vie du Christ, suivant la séquence de l'année liturgique, avec les objets et parements utilisés à chaque période. Le programme de l'exposition a tenté de remplir les objectifs de diffusion du patrimoine artistique et de formation catéchétique, en déployant le sens fonctionnel et symbolique des objets exposés. La salle du chapitre, plus traditionnelle, conservait intact l'aménagement de la salle de réunion du XIX^e siècle, ainsi que l'ensemble des objets qui témoignaient du privilège du patriarche de Lisbonne de suivre un cérémonial identique à celui du pape (*sedes gestatoria* et éventails liturgiques).
- 62 À la même époque et en suivant des processus similaires, d'autres trésors de cathédrales ou d'églises sont ouverts au public, mais les modèles de muséalisation diffèrent fortement. Certains trésors, où les objets s'aggloméraient sans compléments interprétatifs, ne mettaient en place que des muséographies très rudimentaires ; des espaces, semblables aux musées d'art, exposaient des objets sans référence à leur fonction

culturelle ; des musées enfin qui, comme le trésor de la cathédrale de Lisbonne, cherchaient à suivre les indications du Vatican en articulant les domaines artistique et religieux.

- 63 Dans cette dernière catégorie, le département du patrimoine historique et artistique du diocèse de Beja, créé en 1984 par l'évêque D. Manuel Franco Falcão (1922-2012) et dirigé par José António Falcão (né en 1961), est considéré comme exemplaire et est devenu le modèle que d'autres commissions diocésaines d'art ont cherché à suivre. La première tâche était d'établir l'inventaire du patrimoine du diocèse, mais, dès la dernière décennie du XX^e siècle, le département a élaboré un vaste programme d'expositions temporaires et thématiques, présentées d'abord dans le territoire du diocèse puis dans d'autres espaces nationaux et internationaux. « [Ces expositions] ont contribué, soit à valoriser et faire connaître ce patrimoine, soit à éveiller la fierté de ceux à qui il est confié³⁸. » En règle générale, tous les objets exposés ont été étudiés sous les aspects stylistiques, iconographiques, symboliques, liturgiques et théologiques, et les résultats de cette recherche ont été publiés dans des catalogues raisonnés, ce qui constitue un corpus de référence pour des études postérieures.
- 64 Parallèlement, la conférence épiscopale portugaise a également été active sur le plan national. En profitant de la nomination de Lisbonne « capitale européenne de la culture » en 1994 et des commémorations des découvertes portugaises, la conférence épiscopale a célébré l'histoire de l'action missionnaire du clergé national, à travers l'exposition « Rencontre de cultures : huit siècles d'évangélisation portugaise ». Selon D. João Alves (1925-2013), président de la conférence à cette époque, « l'exposition, dans la période de célébration des découvertes portugaises du XV^e et du XVI^e siècle, couvre un temps plus large, car elle se réfère aux huit siècles de l'histoire du Portugal³⁹ », en faisant reculer l'action missionnaire à saint Antoine de Padoue ou de Lisbonne, donc aux origines de la nationalité.
- 65 L'exposition, dont le commissariat a été attribué à Natália Correia Guedes (née en 1943), consultante de la commission pontificale pour le patrimoine culturel de l'Église, a eu lieu au monastère de Saint-Vincent-hors-les-murs, à Lisbonne, avec des objets provenant de tous les diocèses sous la juridiction de la conférence (y compris Macao), de plusieurs ordres religieux actifs, de musées nationaux, de collections particulières et enfin de diocèses africains et des musées du Vatican.
- 66 Un des objectifs de l'exposition était de mettre en valeur des objets qui, hors du contexte de l'ethnologie muséale, étaient ignorés ou discrédités. De fait, à l'exception des pièces d'ivoire indo-portugaises, d'argent ou de la sculpture et de la porcelaine de Chine, d'autres types d'objet – tels que des drapeaux africains, les Christs africains représentés comme *n'zambi*⁴⁰, des crucifix avec des figures d'orantes, des calices et des ciboires en bois mozambicain, des chasubles de *capulana*⁴¹ ou des *fumi-e*⁴² japonais – demeuraient inconnus du public. L'objet fonctionnait dans cette exposition comme le véhicule du message d'inculturation entre le Portugal et les sociétés locales colonisées, que les organisateurs religieux souhaitaient répandre⁴³.
- 67 Les dernières grandes expositions du XX^e siècle ont confirmé cette disposition : l'exposition « *Fons Vitae* », au pavillon du Saint Siège à l'exposition universelle de 1998 à Lisbonne ; l'exposition « Christ, fontaine d'espoir », à l'occasion du Jubilé de l'an 2000 à Porto. Les deux expositions portaient le discours de la fonctionnalité liturgique et de la symbolique des objets, malgré leur importance artistique. L'exposition « *Fons Vitae* » était dirigée par le nonce apostolique à Lisbonne, Monseigneur Edoardo Roviada (né en 1927), et

Natália Correia Guedes, qui ont construit, sur les directives de Monseigneur Angelo Sodano (né en 1927), cardinal secrétaire d'État, une exposition au sujet de l'eau et des océans dans la bible, la liturgie et la théologie, en écho au thème général de l'exposition universelle. Le mode de visite dans une exposition universelle étant plus rapide et plus dense que celui d'un musée, il a été choisi de réduire la part de l'écrit pour avoir systématiquement recours aux images fortes et à l'immersion sensorielle des visiteurs. Dans le parcours, on trouvait un espace d'oraison œcuménique ouvert aux visiteurs, dans lequel l'action muséologique n'était plus première et ouvrait l'espace de visite à des expériences plus spirituelles et religieuses. L'exposition « Christ, fontaine d'espoir » a été organisée par le diocèse de Porto, dirigée par le cardinal Carlos Azevedo (né en 1953), sous la tutelle de la conférence épiscopale. Le propos était de traduire la doctrine, la théologie et la liturgie chrétiennes à travers le patrimoine artistique de l'Église et de mettre en récit la chronologie des deux millénaires de christianisme dans l'espace portugais. Selon Carlos Azevedo, « nous voudrions faire comprendre à travers le patrimoine de quelle façon le Christ est fontaine d'espoir. Cette initiative a pour but de sensibiliser le public au besoin de conserver, restaurer, inventorier et utiliser le patrimoine comme un instrument pastoral et spirituel⁶⁸. » Ces deux expositions ont laissé une place centrale au sens de l'objet et à sa signification dans les domaines de la théologie, de la liturgie et de la dévotion populaire, et dans le même temps confirmaient l'utilisation du patrimoine artistique comme véhicule du message pastoral.

Conclusion

- 68 L'émancipation de la muséologie de la religion, par rapport à la muséologie de l'art, permet d'amplifier l'objectif de catéchisation auprès des communautés de croyants, comme de tenter des approches plus élargies vers tous les publics. Sous le critère absolu de la rigueur scientifique, la présentation du patrimoine religieux dans les initiatives muséologiques ecclésiastiques ou civiles, tout en maintenant les critères d'évaluation artistique, intègre désormais des données relatives au rituel et au système symbolique et vise une compréhension plus complète des objets. Avec ces initiatives, religieuses ou non, de mise en patrimoine et en exposition d'objets religieux, la muséologie actuelle devient plus consciente de l'articulation nécessaire entre les caractéristiques visibles et explicites des objets exposés, souvent pris pour seuls critères d'évaluation de la valeur patrimoniale d'une pièce, et des données connotatives plus discrètes, comme le rôle liturgique ou les usages symboliques, que l'Église catholique souhaite mettre en avant.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Academia de Bellas-Artes de Lisboa, *Catalogo provisório da Galeria nacional de pintura existente na Academia real das bellas artes de Lisboa*, Lisboa, Typ. Universal, 1868.
- D.J. Alves, « Prefácio », dans *Encontro de culturas : oito séculos de missão portuguesa*, Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994.
- C.M. Azevedo, « Critérios e razões da exposição “Cristo, fonte de esperança” », dans *Cristo fonte de esperança : exposição do grande jubileu do ano 2000*, Porto, Diocese do Porto, 2000.
- Bibliothèque nationale de Lisbonne, BN, MSS. 243, n° 32.
- Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n° 3 (Documentos), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1938.
- Collecção de Decretos e Regulamentos publicados durante o Governo da Regencia do Reino estabelecida na Ilha Terceira*, s. 3, Lisboa, Imprensa Nacional, 1835.
- Conferência Episcopal Portuguesa, *Património histórico-cultural da Igreja*, Lisboa, Secretariado Episcopal do Episcopado, 1990.
- J. Couto dir. *A virgem na arte portuguesa. Catalogo. Lisboa. Maio de 1954*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1954.
- M.F. Falcão, « Proémio », dans *As vozes do silêncio : imaginária barroca da diocese de Beja*, Lisboa, Estar Editora, 2000.
- A.A. Gonçalves, E. Castro, *Notícia histórica e descritiva dos principaes objectos de ourivesaria existentes no Thesoiro da Sé de Coimbra*, Coimbra, Imprensa Académica, 1911.
- M.A. Lourenço, *Sé de Lisboa. Tesouro*, Lisboa, Cabido da Sé, 1996.
- R. Ortigão, *Catálogo da sala de Sua Magestade El-Rei. Exposição de arte sacra ornamental, promovida pela Comissão do Centenário de Santo António em Lisboa no anno de 1895*, Lisboa, Castro & Irmão, 1895.
- Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *La formazione dei futuri presbiteri all'attenzione verso i beni culturali della Chiesa*, Rome, 15 octobre 1992, [en ligne] URL : http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19921015_futuri-presbiteri_it.html [consulté le 7 juillet 2009].
- Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *Les biens culturels des instituts religieux*, Rome, 10 avril 1994, [en ligne] URL : http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19921015_futuri-presbiteri_it.html [consulté le 7 juillet 2009].
- J.L. Porfírio, « A Exposição », dans *Museu Nacional de Arte Antiga*, sous la dir. J.L. Porfírio, Lisboa, Verbo, 1977.
- C. Relvas, A.F. Simões, *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa. 1882*, album de phototypias a beneficio da Santa Casa da Misericórdia da Gollegã. Clichés de Carlos Relvas e phototypo de J. Leipold, Lisboa, s.n., 1883.
- São Francisco de Xavier, apóstolo das Índias*, Lisboa : [s.n.], 1963.
- A.F. Simões, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola em Lisboa*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882.

Bibliographie

BRIGOLA J.C. *et al.*, « Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal : breve história da legislação sobre política museológica em Portugal », *Lugar em aberto. Revista da APOM*, n° 1, 2003.

RIBEIRO V., *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Subsídios para a sua história 1498-1898. Instituição, vida histórica, estado presente e seu futuro*, Lisboa, Typ. Academia Real das Sciencias, 1902.

ROQUE M.I., *O sagrado no museu : musealização de objectos do culto católico em contexto português*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011S. Viterbo, R.V. Almeida, *A capella de S. João Baptista erecta na igreja de S. Roque. Notícia histórica e descritiva*. Lisboa, s.n., 1900.

NOTES

1. Ce texte est une version abrégée de l'histoire de la muséologie du patrimoine religieux au Portugal, publiée dans le livre *O sagrado no museu : musealização de objectos do culto católico em contexto português*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011, p. 21-163.
2. L'invasion du Portugal par les troupes napoléoniennes (1807-1811) a précipité le transfert du roi D. João VI (1767-1826) et de la famille royale au Brésil. La diffusion des idées révolutionnaires a mené à une révolution libérale et à la guerre civile entre les Libéraux et les Conservateurs. Le roi, contraint de revenir au Portugal, a approuvé la Constitution de 1822, particulièrement progressiste, et a ouvert le début de la Monarchie constitutionnelle. La guerre civile s'est déroulée entre les Conservateurs, regroupés autour du prince D. Miguel (1802-1866), et les Libéraux, dirigés par D. Pedro (1798-1834), l'héritier du trône. Après la mort de D. João VI, la guerre a entraîné une crise de succession (1828-1834) et D. Pedro, tout en étant empereur du Brésil, a abdicé en faveur de sa fille D. Maria da Glória (1819-1853) et a promulgué la Charte constitutionnelle, qui accordait la souveraineté au roi et à la nation, proposant un compromis avec la Constitution de 1822. En 1834, après la guerre, avec la victoire des Libéraux, D. Maria da Glória a été proclamée reine et a rétabli la Charte précédente.
3. *Collecção de Decretos e Regulamentos publicados durante o Governo da Regencia do Reino estabelecida na Ilha Terceira*, s. 3, Lisboa, Imprensa Nacional, 1835, p. 189.
4. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n° 3 (Documentos), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1938, p. 62.
5. *Ibid.*
6. António Nunes de Carvalho, docteur en Jurisprudence de l'Université de Coimbra, en 1822, et homme de lettres. Engagé pour la Cause Libérale, depuis 1823. Après la victoire des Libéraux, il a été chargé de l'administration du dépôt des biens en provenance des couvents fermés.
7. Document manuscrit, Bibliothèque nationale de Lisbonne, BN, MSS. 243, n° 32.
8. En 1836, la Révolution de Septembre a établi le pouvoir d'un mouvement plus libéral, le Septembrisme (*Setembrismo*), qui proclamait la souveraineté populaire et le remplacement de la Charte par une Constitution approuvée par un congrès élu par le peuple. Dans la faction dominante de ce mouvement, plus modérée, Passos Manuel (1801-1862) a réussi à concilier cette Constitution avec la Charte.
9. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, p. 93.
10. Academia de Bellas-Artes de Lisboa, *Catalogo provisório da Galeria nacional de pintura existente na Academia real das bellas artes de Lisboa*, Lisboa, Typ. Universal, 1868.
11. *Ibid.*, p. 5-6.
12. *Ibid.*, p. 11-12.

13. L'exposition de Londres (*Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*) a été organisée par John Charles Robinson, historien et conservateur au South Kensington Museum (actuel Victoria and Albert Museum), dans le but de mieux connaître les arts décoratifs péninsulaires, particulièrement portugais, peu étudiés.
14. Le Septembrisme a conservé le pouvoir jusqu'en 1851, quand une insurrection militaire, dirigée par le maréchal Saldanha, a établi une période appelée la Régénération, se consacrant à l'effort de modernisation et de développement économique mené par Fontes Pereira de Melo (1819-1887). Cette période a duré jusqu'à la révolte de 1868, qui a porté le Parti réformiste au pouvoir. Dans la seconde moitié du siècle et jusqu'à la proclamation de la République, en 1910, le système politique prit le nom de Rotativisme, en raison de l'alternance au pouvoir de deux partis de centre-droit (le Parti régénérateur, dirigé par Fontes Pereira de Melo) et de centre-gauche (le Parti historique, lequel s'est joint au Parti réformiste pour former le Parti progressiste).
15. *Catálogo ilustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhol...*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p. VII-VIII.
16. *Catálogo ilustrado...*, *idem*, p. XI-XIV.
17. A.F. Simões, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola em Lisboa*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882.
18. *Catálogo ilustrado...*, *op. cit.*
19. C. Relvas, A.F. Simões, *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*. 1882, album de phototypias a beneficio da Santa Casa da Misericórdia da Gollegã. Clichés de Carlos Relvas e phototypo de J. Leipold, Lisboa, s.n., 1883.
20. *Ibid.*, p. 333.
21. J.L. Porfírio, « A Exposição », dans *Museu Nacional de Arte Antiga*, sous la dir. J.L. Porfírio, Lisboa, Verbo, 1977, p. 19.
22. J.C. Brigola *et al.*, « Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal : breve história da legislação sobre política museológica em Portugal », *Lugar em aberto, Revista da APOM*, n° 1, 2003, s/p.
23. R. Ortigão, *Catálogo da sala de Sua Magestade El-Rei : Exposição de arte sacra ornamental, promovida pela Comissão do Centenário de Santo António em Lisboa no anno de 1895*, Lisboa, Castro & Irmão, 1895, p. 3.
24. *Ibid.*, p. 31.
25. Le Patronage était une institution juridique complexe de droits et d'obligations imposés par les papes aux royaumes du Portugal et d'Espagne, pour promouvoir l'évangélisation des nouveaux territoires d'outre-mer.
26. S. Viterbo, R.V. Almeida, *A capella de S. João Baptista erecta na egreja de S. Roque : Notícia histórica e descritiva*. Lisboa, [s.n.], 1900 ; V. Ribeiro, *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Subsídios para a sua história 1498-1898 : Instituição, vida historica, estado presente e seu futuro*, Lisboa, Typ. Academia Real das Sciencias, 1902.
27. Le catalogue de l'exposition de 1822 proposait des lithographies ; les photographies des objets tirées par Carlos Relvas ont été publiées dans un album postérieur à l'exposition.
28. A.A. Gonçalves, E. Castro, *Notícia historica e descritiva dos principaes objectos de ourivesaria existentes no Thesoiro da Sé de Coimbra*, Coimbra, Imprensa Académica, 1911, p. 7.
29. Après l'assassinat du roi D. Carlos et de son fils aîné, D. Manuel II a été chassé par un coup de force militaire qui a proclamé la République le 5 octobre 1910. L'Assemblée constituante a dissout les congrégations et a rompu les liens entre l'Église et l'État. La Première République, jusqu'à 1926, a été marquée par l'instabilité gouvernementale.
30. D. Fr. Manuel do Cenáculo, religieux de l'ordre des franciscains, évêque de Beja et archevêque d'Évora, fut un des plus importants collectionneurs de livres et d'objets archéologiques, historiques et artistiques au Portugal au XVIII^e siècle. Fondateur du Musée Sesinando Cenáculo

Pacense (1791), auprès du palais épiscopal de Beja, il est considéré comme le pionnier de la muséologie au Portugal.

31. Un soulèvement militaire renversa, en 1926, le régime parlementaire, et le général Óscar Carmona (1869-1951), élu président et réélu jusqu'à sa mort, confia le ministère des Finances à Oliveira Salazar (1889-1970), devenu président du Conseil en 1932. L'État Nouveau (*Estado Novo*), promulgué l'année suivante, est la désignation officielle du régime politique, autoritaire et corporatiste, fondé sur un parti unique (Union nationale) et qui a été établi au Portugal de 1933 à 1974.

32. *A virgem na arte portuguesa, Catalogo, Lisboa, Maio de 1954*, presentation João Couto, préface. A. de Figueiredo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1954, p. v.

33. *São Francisco de Xavier, apóstolo das Índias*, Lisboa, [s.n.], 1963, p. 13.

34. Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *La Formazione dei futuri presbiteri all'attenzione verso i beni culturali della Chiesa*, Rome, 15 octobre 1992, [en ligne] URL : http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19921015_futuri-presbiteri_it.html [consulté le 7 juillet 2009].

35. Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *Les Biens culturels des instituts religieux*, Rome, 10 avril 1994, [en ligne] URL : http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19921015_futuri-presbiteri_it.html [consulté le 7 juillet 2009].

36. Conferência Episcopal Portuguesa, *Património histórico-cultural da Igreja*, Lisboa, Secretariado Episcopal do Episcopado, 1990.

37. M.A. Lourenço, *Sé de Lisboa. Tesouro*, Lisboa, Cabido da Sé, 1996, p. 13.

38. M.F. Falcão, « Proémio », dans *As vozes do silêncio : imaginária barroca da diocese de Beja*, Lisboa, Estar Editora, 2000, p. 11.

39. D.J. Alves, « [Préface] », dans *Encontro de culturas : oito séculos de missão portuguesa*, Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 19.

40. *N'zambi*, Dieu dans le dialecte kimbundu (Angola), est représenté avec une figure humaine, les bras ouverts, encadré dans une moulure rectangulaire.

41. La *capulana* est un tissu de coton, teinté de couleurs très vives avec des motifs africains et parfois des symboles issus de la nature, utilisé traditionnellement par les femmes du Mozambique.

42. Le *fumi-e* (littéralement, marcher sur image) était une pratique suivie par les autorités du Japon pour repérer les personnes converties au christianisme, qui consistait à forcer les individus suspects à piétiner une médaille de Jésus ou de Marie devant des officiels et condamner ceux qui hésitaient ou s'y refusaient. Ces médailles sont aussi désignées *fumi-e*.

43. Après la clôture de l'exposition à Lisbonne, la Conférence épiscopale portugaise, avec le soutien du gouvernement portugais à travers le ministère de la Culture, a présenté cette exposition au Vatican, dans le Braccio Carlo Magno de la place Saint-Pierre, avec le titre *Incontro di Culture : otto secoli di evangelizzazione portoghese : Portogallo missionário*, en 1996. L'engagement d'un gouvernement laïc dans une initiative de la hiérarchie ecclésiastique a été justifié par le caractère historique et universel du thème.

44. C.M. Azevedo, « Critérios e razões da exposição "Cristo, fonte de esperança" », dans *Cristo fonte de esperança : exposição do grande jubileu do ano 2000*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 12.

AUTEUR

MARIA ISABEL ROQUE

Historienne (patrimoine et muséologie), Universidade Europeia – Laureate International Universities (Lisbonne, Portugal) et Centre interdisciplinaire d'histoire, cultures et sociétés (CIDEHUS), Université de Évora (Évora, Portugal).