

La mise en exposition au Musée du Hiéron ou l'écriture palimpseste du religieux

Stéphane Dufour
Université de Lorraine

Le musée du Hiéron¹, à Paray-le-Monial, en Saône-et-Loire, haut lieu de pèlerinage eucharistique, présente un cas intrigant et intéressant de mise en exposition du religieux, non seulement parce qu'il est le plus ancien musée d'art sacré de France, mais aussi parce que les conditions de sa création, à la fin du XIX^e siècle, et la personnalité comme l'intention de son fondateur contribuent à définir un projet dont la singularité perdure en partie aujourd'hui au travers d'une nouvelle muséographie.

Initialement appelé « Musée eucharistique du Hiéron » à son ouverture en 1894, l'intention de son fondateur, Alexis de Sarachaga (1840-1918), était de créer un lieu d'exposition avec l'ambition théologico-politique de réaffirmer l'idéal théocratique médiéval de la chrétienté contre le modernisme et le profond mouvement de sécularisation de la fin du XIX^e siècle en France. Afin de donner corps à ce projet de grande ampleur, Alexis de Sarachaga consacra une grande partie de sa fortune à l'acquisition d'objets religieux ayant trait au Sacré-Cœur de Jésus et à l'eucharistie, ainsi qu'à

1. <https://www.musee-hieron.fr> (consulté le 16 août 2022).

la construction d'un bâtiment conçu tout à la fois comme un monument, un temple et un musée. Pour son actuelle conservatrice :

« [Il] reprend cette idée d'un espace à la fois religieux et politique à un moment où la société française se sécularise et où le politique veut s'émanciper du religieux. Ce bâtiment est ainsi un manifeste souhaitant remettre le religieux au centre de la société » (Dendraël, 2017).

Le projet politico-religieux global est alors servi par un bâtiment, une bibliothèque rassemblant plusieurs milliers de volumes, une société savante et la mise en exposition d'objets religieux pour montrer et démontrer aux pèlerins qui se rendent à Paray-le-Monial, comme aux incroyables, le règne de la gloire de Dieu.

Suite à une période de déshérence du musée, un profond réaménagement est engagé à partir de 2000. Des objets qui avaient été agencés pour soutenir un message théologique se trouvent réagencés dans une exposition permanente à vocation culturelle et didactique dans un espace qui conserve nombre de décors et d'ornements originaux. Cette contribution voudrait questionner cette reconfiguration du Musée du Hiéron qui se réalise à l'intérieur de ses propres murs et à partir de la collection rassemblée et ordonnée par Alexis de Sarachaga. Il s'agit d'analyser le réemploi d'un lieu et d'objets religieux qui, combinés avec d'autres expôts et artefacts plus récents, participent d'un nouveau discours sur le religieux et se voient, par là même, affectés d'une autre signification. On émettra l'idée en forme d'hypothèse que le réemploi dans une nouvelle mise en exposition d'objets ayant déjà servi à signifier une certaine vision de l'eucharistie et du catholicisme ne se réalise pas sans reste ni effet mémoire, mais prolonge quelque chose de l'ancien discours théologique dans le nouveau discours.

L'apport théorique de Jean Davallon (1999) qui assimile l'exposition à un texte, moyennant une conception extensive de la notion de texte empruntée à Umberto Eco, permet de prolonger et d'affiner le questionnement. La réécriture de l'exposition à l'aide d'anciens objets religieux réarticulés entre eux et avec d'autres expôts pour proposer un discours non

plus religieux mais *sur* le religieux, procède-t-elle par superposition, à la manière d'un palimpseste qui laisserait transparaître les traces d'un texte muséographique plus ancien à la surface du nouveau² ?

Exposer le religieux contre la laïcisation de la société

Le Musée du Hiéron se singularise non seulement par son ancienneté, mais également par le contexte théologico-politique du XIX^e siècle dans lequel il s'inscrit pleinement et dont il est une expression. Plusieurs niveaux d'échelles contextuelles se superposent et s'imbriquent dans ce projet muséographique.

Dans une perspective de longue durée, la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus à laquelle est dédié le musée est attestée dès le Moyen Âge par des textes spirituels et des pratiques de piété qui restent de l'ordre privé. Elle est davantage située historiquement à l'époque moderne sous l'effet de deux phénomènes concomitants : l'affirmation d'un État plus autonome dont les fondements sont de moins en moins religieux, quand bien même il en conserve la forme, et surtout l'émergence du protestantisme qui brise la cohérence religieuse et politique de l'Église catholique. Devant l'éclatement de la chrétienté, la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus s'affirme à l'époque moderne comme une réponse à l'hérésie, celle des réformés qui refusent la présence du Christ dans l'eucharistie, mais également des religieux catholiques dont la ferveur est retombée.

Le message que diffuse Marguerite-Marie Alacoque, après les révélations du Sacré-Cœur qu'elle reçoit à Paray-le-Monial entre 1673 et 1675, contient les termes d'une réforme morale et ecclésiastique pour les temps troubles que traversent la chrétienté, le royaume de France et, à une échelle plus réduite, les familles religieuses. Dans l'analyse qu'il

2. . Nous remercions la conservatrice Dominique Dendraël pour les entretiens qu'elle nous a accordés et pour nous avoir ouvert les portes du Musée du Hiéron.

propose des textes, Jacques Le Brun souligne l'articulation de la dimension spirituelle avec la dimension politique et sociale en pointant l'importance de termes monarchiques. Selon la voyante, Dieu est le détenteur de la souveraineté, et le cœur de son Fils possède sur toute chose, et particulièrement sur son peuple choisi, un souverain domaine. Or, ce peuple s'est éloigné, accumulant les ingratitude, le mépris et les injures à l'égard de la divinité qui brandit la menace d'un châtement. Les révélations à Marguerite-Marie en cette fin de xvii^e siècle apparaissent comme la dernière mise en garde de la miséricorde divine avant que ne s'abatte le châtement sur ce peuple révolté.

« Dans les œuvres de Marguerite-Marie, le drame de l'infidélité aboutit à une demande précise : le souverain offensé et menaçant exige une "réparation d'honneur", une "amende honorable", "pour réparer les indignités qu'il a reçues pendant le temps qu'il a été exposé sur les autels" » (Le Brun, 2020 : 136-137).

Le cœur offensé de Jésus devient alors objet de dévotion en vue de la réconciliation avec les hommes, la restauration d'un ordre et l'advenu d'un nouveau règne divin.

« Dans ces conditions, écrit encore Jacques Le Brun, les manifestations publiques d'une dévotion prennent une importance capitale : la liturgie devient un moyen privilégié de diffusion d'une dévotion, de large participation du peuple et de contrôle ecclésiastique » (*ibid.* : 131-132).

Les livres de piété étudiés par Marie-Hélène Froeschlé-Chopard (2000b) présentent sept moyens de pratiquer la dévotion au Sacré-Cœur : la prière, la communion fréquente, la visite du Saint-Sacrement, la fidélité à s'acquitter des pratiques de dévotion, une tendre dévotion envers la Sainte Vierge, une dévotion singulière au bienheureux Louis de Gonzague et, enfin, un jour de retraite chaque mois. Toutefois, le message mystique qui a pu sembler suspect à la fin du xvii^e siècle n'a guère dépassé le cercle de quelques familles religieuses. C'est au xviii^e siècle que la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus prend son essor, notamment par l'action des pères de la Compagnie de Jésus qui répandent le message de Marguerite-Marie à travers des livres et des images. Des confréries du Sacré-Cœur sont créées en France et en Europe (Froeschlé-Chopard,

2000a). La reconnaissance officielle de l'Église intervient près d'un siècle après les révélations avec le décret du 26 janvier 1765 qui accorde une fête à un culte désormais universellement répandu.

La quasi-disparition de la dévotion, du moins son fort affaiblissement en Europe occidentale et singulièrement en France après la Seconde Guerre mondiale, occulte le fait que le XIX^e siècle a sans doute été dans l'histoire de la spiritualité le siècle du Sacré-Cœur. C'est au cours du XIX^e siècle que les apparitions de Paray-le-Monial sont pleinement validées et prises en compte par l'Église catholique et que la fête du Sacré-Cœur s'étend avant la consécration du monde au cœur du Christ par Léon XIII en 1899. Ce nouvel essor du Sacré-Cœur se mêle de nouveau étroitement avec le contexte politique et social de l'époque, et l'ombre portée de la Révolution française sur la société, en particulier les catholiques traumatisés par son aspect anti-chrétien. Se développe une lecture théologique et spirituelle qui désigne la Révolution, avec ses persécutions religieuses et les exactions massives, comme un outrage des hommes fait à Dieu. Une telle injure ne peut rester sans réponse. Individuellement ou collectivement, des religieux font amende honorable ; de nouvelles congrégations se placent sous le patronage du Sacré-Cœur de Jésus qui fait figure de voie de salut pour les hommes. Tout le XIX^e siècle est traversé par une spiritualité de la réparation de l'offense qui a trouvé de multiples formes d'expression à travers l'exposition et l'adoration du Saint-Sacrement afin de redécouvrir la présence du Christ et de l'honorer ; d'autres formes, comme la spiritualité victimale, qui suppose de s'offrir en victime à Dieu en acceptant les souffrances en substitution, ont été jugées excessives par les autorités religieuses.

La nécessaire réparation était indissociable chez les catholiques intransigeants de la non moins nécessaire reconstruction de la société et du pays dans son ensemble, puisque c'est la France en tant qu'entité collective qui a péché contre Dieu en 1789. Une telle volonté d'engager le pays sur la voie de la rédemption se fonde aussi sur la demande faite au cours des révélations à Marguerite-Marie d'intercéder auprès du roi pour inscrire les signes du Sacré-Cœur sur ses étendards et les faire graver sur ses armes. Si cette demande resta lettre

morte, les circonstances historiques dramatiques de 1870 ont d'une certaine manière rapproché la nation du Sacré-Cœur lors de la rédaction du vœu national qui déboucha sur la construction du sanctuaire national au Sacré-Cœur de Jésus à Montmartre. Après avoir été le centre de la Révolution, Paris devenait le lieu de la repentance, de la réparation et de la rénovation.

La petite ville de Paray-le-Monial participe pleinement de cette spiritualité de la réparation à travers l'ordre de la Visitation qui s'emploie à diffuser le message de Marguerite-Marie et de l'action du père jésuite Victor Drevon, qui exerça une influence notable en France et à Rome en tant que vice-postulateur de la cause du père Claude de La Colombière pour son procès de canonisation. En 1873, il se lie d'amitié avec Alexis de Sarachaga, un riche aristocrate aux ascendances russes et espagnoles, qui découvre Paray-le-Monial à la faveur d'un pèlerinage. De cette rencontre naît l'idée de faire de Paray-le-Monial un centre d'étude eucharistique doté d'une bibliothèque et d'un musée. Ils amplifient la constitution de la collection en achetant auprès de monastères, bibliothèques ou musées de toute l'Europe des livres, images, tableaux, objets religieux sur le Sacré-Cœur et l'eucharistie. En 1876, ils fondent la Société du règne social du Christ par l'Eucharistie qui est à l'origine du musée et d'une revue trimestrielle (publiée de 1883 à 1888) : *Le Règne de Jésus-Christ*.

À la mort du religieux, en 1880, Alexis de Sarachaga prolonge seul le projet et entreprend de faire construire un bâtiment dont les plans sont confiés à l'architecte parisien Noël Bion. La première pierre est posée en 1889, soit exactement un siècle après la Révolution. Suivant la préconisation méthodologique de Gretchen Buggeln (2017), selon laquelle la découverte d'un musée commence par la prise en compte de son environnement extérieur, le Hiéron se situe symboliquement entre la chapelle des apparitions et la chapelle jésuite Claude de La Colombière, et s'impose comme lieu de passage des pèlerins sur leur chemin de dévotion. L'ornementation du musée, dédié sur son fronton à « Jésus-Hostie-Roi », préfigure l'intention religieuse de son contenu et l'expérience escomptée du visiteur qui découvre les collections dans un agencement très architecturé de l'espace muséal dont le plan

dessine au sol la forme d'un cœur³. Alexis de Sarachaga et les membres de la société savante réunis autour de lui voulaient que le musée serve à la reconquête de la foi catholique dans une France à la fois traumatisée par la défaite de 1870, vécue dans certains milieux catholiques comme une sanction divine après la Révolution française, et spirituellement affaiblie par la montée conjointe de la sécularisation et de la science qui remettait directement en cause les récits historiques de la Genèse.

À la question de Bruno Brulon Soares (2019), qui invite à chercher préalablement quelle religion se cache derrière chaque musée pour en évaluer l'action muséale, la réponse ne fait guère de doute au sujet du Hiéron. Celui-ci entend démontrer l'antériorité de la religion et « argumenter contre les sciences de la nature », comme le font encore certains musées à travers le monde (Paine, 2019). Le discours du musée accorde une grande place à la théorie apologétique de la révélation primitive. Selon cette théorie, qui a connu un réel succès à la fin du XVIII^e siècle et surtout dans la première partie du XIX^e siècle, une révélation de Dieu aux hommes s'est produite avant la révélation biblique de l'Ancien Testament. Elle portait sur le langage et, ajoutent certains auteurs, sur les lois fondamentales de la vie en société et le culte que l'on doit à la divinité. Alexis de Sarachaga se mit en quête des traces de cette tradition en puisant dans la littérature symbolique et ésotérique du catholicisme, et en finançant des fouilles archéologiques et géologiques. Les résultats de ces travaux fortement imprégnés d'ésotérisme abscons prirent place dans le Musée du Hiéron, qui exposait dans plusieurs salles une vaste collection minérale comme preuve matérielle de cette tradition primitive. Des représentations de montagnes aux formes humaines et animales témoignaient, par exemple, du

3. « Le plan par terre de toutes ces sections ayant la forme stylisée d'un cœur, les visiteurs parcourront les sections dans l'ordre même où le sang du corps humain est attiré puis refoulé par le viscère vital. Avec la différence qu'ici ce cœur représente l'action de l'Eucharistie dans le monde entier, action qui se dilate et se resserre selon l'affluence du sang chrétien des peuples : sang qui se purifie par la consécration individuelle et sociale, et qui se vivifie par les hommages corporatifs, nationaux et princiers à l'Hostie divine [...]. De cette façon, les visiteurs les moins lettrés auront, sous une forme tangible et sensible aux regards, la représentation typique de l'action sociale du règne eucharistique du Sacré-Cœur » (Sarachaga, 1889 : 309).

passage des patriarches bibliques. La collection de pierres du minéralogiste Fournet, dans la salle dite des Docteurs, visait à prouver que la transformation des roches dans la nature correspondait à la transformation de la matière qui se réalisait à travers l'eucharistie.

Une partie du discours du Musée du Hiéron se fonde alors sur des objets qui ne sont ni religieux ni d'art sacré, mais s'articule sur une collection lapidaire, des pierres présentant des figures humaines, animales, et des traits géométriques, et censées être d'autant plus probantes pour la démonstration de ses auteurs qu'elles portent les traces laissées à leur surface par la puissance divine. Plus qu'une œuvre d'art, qui est une représentation faite de main d'homme, ces objets prélevés dans la nature et convertis en valeur indicielle par la mise en exposition sont des éléments figurant tout à la fois des arguments et des preuves achéiropoïètes de cette tradition primordiale. Démontrer son existence revenait à démontrer par là même l'existence de l'action de Dieu dans les sociétés humaines. Plus encore, c'était démontrer leur dépendance fondamentale à son égard.

L'inclination résolument ésotérique de la recherche de symboles universels se mêle à la volonté de rendre visible et explicite une pensée religieuse de l'époque qui aspirait au retour de l'autorité divine et du règne social de Jésus-Christ sur les nations, et en particulier sur la France qui s'en était affranchie en 1789. Ses intentions théologico-politiques se traduisent dans l'espace muséal par l'organisation thématique des salles d'exposition. La salle des Pactes rassemblait tous les pactes des nations chrétiennes et leurs drapeaux portant le signe christique ; la salle dite des Hommages présentait les hommages rendus au Christ-Roi par les chefs d'État, la féodalité et les ordres chevaleresques. Ces salles montraient des objets religieux et de piété qu'Alexis de Sarachaga avait rassemblés auprès de ses dizaines de correspondants à travers l'Europe. Une centaine de tableaux avait été achetée dans les galeries d'art à Rome entre 1880 et 1884 lorsque la dissolution des congrégations religieuses italiennes avait mis sur le marché des pièces de leur patrimoine. La collection comptait de nombreuses représentations picturales de miracles eucharistiques, car dans la volonté affichée de reconquérir

la société en voie de laïcisation, « l'eucharistie était perçue comme un symbole d'unité ecclésiale et apparaissait comme un remède à l'indifférence et un rempart contre un monde hostile » (Lequet, 2007 : 102).

Il reste peu de traces de la mise en exposition initiale, si ce n'est quelques vitrines, aujourd'hui restaurées, des documents iconographiques (cartes postales) conservés au Hiéron, des photographies de Sarachaga prises à l'intérieur du musée et un tableau représentant la salle centrale⁴. Toutefois, des éléments de discours soulignent la volonté de ses producteurs successifs d'une exposition démonstrative à l'intention du visiteur. Le propos était non seulement de démontrer la vérité catholique à l'aide d'éléments de preuve matérielle, mais encore d'éblouir le visiteur par les chefs-d'œuvre de l'art sacré. *Le Règne de Jésus-Christ* rapporte que l'abbé Gauthey, devenu archevêque de Besançon, recommanda dans les années 1880 la visite du Hiéron en affirmant « que la Foi en serait fortifiée, le Cœur réjoui, et qu'on y concevrait une invincible espérance du Règne magnifique et prochain de l'Eucharistie sur le Monde ». Que cette citation rapportée dans les cahiers du musée soit vraie ou apocryphe importe finalement assez peu dans la mesure où elle témoigne surtout d'une intention d'expression du message religieux. En s'appuyant sur des écrits des années 1920 de Marthe de Noailat, à qui Sarachaga a légué le musée, la conservatrice Dominique Dendraël (2007a) rapporte à propos de la salle centrale que l'ensemble formait pour ses concepteurs une mise en scène où le visiteur était, selon le texte, « saisi de cette domination éclatante ou voilée de Jésus-Christ sur les peuples anciens ».

Si le musée du Hiéron s'inscrit à rebours de l'évolution socio-politique qui devait conduire à la séparation des Églises et de l'État, mais également à rebours des musées des beaux-arts issus de la Révolution française, son discours ne le marginalise pas pour autant complètement, car d'autres lieux d'exposition ont tenté de légitimer les racines chrétiennes de l'identité nationale et la présence culturelle continue du christianisme (Howes, 2017).

4. La salle centrale a été peinte par une artiste locale, Marie-Louise Rigaud-Lauféron, dans les années 1930.

D'un discours l'autre, effacer le discours sans dénaturer l'histoire

Lorsqu'au début des années 2000 la municipalité décide de reprendre à son compte la mise en valeur du fonds constitutif après la fermeture d'une dizaine d'années du musée, il est d'abord envisagé d'exposer les œuvres restantes dans un autre espace de la cité. Mais une étude commanditée sur la pertinence de dissocier la collection du musée préconise de la maintenir dans le bâtiment qui avait été construit pour l'exposer. Des travaux de restauration des œuvres et la réhabilitation du bâtiment sont alors simultanément engagés pour une réouverture en 2005.

Replacer la collection de Sarachaga dans le bâtiment créait de fait les conditions d'une continuité avec le projet initial dont voulaient se démarquer les nouveaux responsables du musée.

« L'identité catholique du musée est pleinement assumée, mais le message de foi imprégné de cet esprit de reconquête propre au XIX^e siècle d'une société en cours de laïcisation où le musée "devait devenir une démonstration *a posteriori* du règne eucharistique de Notre-Seigneur" a, par contre, été abandonné. La mission du musée pris en charge par la collectivité est bien d'enseigner le fait religieux dans sa dimension objective et anthropologique » (Dendraël, 2007b : 162).

La transposition délibérément thématique (Genette, 1982) du musée annonce le passage d'une exposition qui cherchait un « impact social » à une exposition qui propose une rencontre entre visiteurs et objets d'art sacré. Si la première voulait redonner à un groupe le sentiment de son existence et de son identité religieuse, la seconde montre aux visiteurs des œuvres pour expliquer la religion et la culture qui les sous-tendent (Paine, 2013).

Afin de réorienter la philosophie du musée, un comité scientifique a été créé sous la présidence de l'historien Dominique Ponnau. Le parti pris a été de ne pas effacer la mémoire du lieu et d'assumer son passé ainsi que la figure de son fondateur, tout en proposant une présentation historique des

œuvres. Le projet scientifique du Hiéron s'est construit sur une double observation du rapport au religieux à la charnière des années 2000, ce qui renvoie à la question du rapport de l'exposition à son contexte social (Davallon, 1999) : d'une part, le constat d'une perte de culture religieuse – déjà formulé lors du colloque « Forme et sens : la formation à la dimension religieuse du patrimoine spirituel » organisé en 1996 par Dominique Ponnau à l'École du Louvre – qui empêche une part grandissante de la population de comprendre le sens d'un tympan, d'une représentation de la crucifixion, de la Pentecôte, etc. ; d'autre part, le rapport sur *L'Enseignement du fait religieux dans l'école laïque* que Régis Debray (2002) a fait paraître à cette période et qui préconisait une approche raisonnée des religions comme faits de civilisation pour la découverte desquelles les musées ont un rôle éminent à jouer. À près d'un siècle d'intervalle, chaque mise en exposition du Hiéron propose un objet de langage produit dans un contexte socio-culturel et intellectuel qui traduit également la philosophie, les objectifs et les techniques d'interprétation du religieux de leurs auteurs (Paine, 2013).

Cette réinterprétation se manifeste déjà au travers des choix de restauration du bâtiment, ce « lieu habité » comme le dit la présentation du musée, où Alexis de Sarachaga avait œuvré à son projet de reconquête religieuse et même vécu quelques mois dans les sous-sols. Si les deux architectes chargées de la restauration n'ont pas modifié le plan général, elles l'ont ouvert en remplaçant l'imposante grille qui obstruait le regard par une grille ajourée, en introduisant le verre dans le hall pour favoriser la transparence, et en remplaçant le plafond translucide en opaline de la salle des Fastes par une verrière qui offre une nouvelle ouverture et un point de fuite. De lieu clos, refermé sur lui-même et sur les activités ésotériques des membres de la société savante du Hiéron, le bâtiment a évolué vers un lieu plus ouvert sur la ville, favorisant les échanges et le regard entre l'intérieur et l'extérieur. Le musée devient non plus un temple réservé à quelques initiés, mais un espace ouvert à tous, renouant avec la philosophie du musée républicain.

La stratégie de mise en exposition, qui inclut le savoir dispensé mais aussi la manière dont l'objet se présente au public

et la manière dont l'exposition sollicite physiquement le visiteur, prévoit une organisation thématique du contenu. Après avoir envisagé plus de dix thèmes, il a finalement été décidé d'en réduire le nombre à cinq afin de ne pas cloisonner les grandes galeries du Hiéron. Les cinq thèmes déclinent chacun la figure du Christ : « Sous le signe de la Croix », « Le modèle divin et humain », « Le cœur de Jésus », « À la table du Seigneur » et « La divine hostie ». En conséquence, les œuvres rassemblées par Sarachaga ont été redistribuées à l'intérieur de ces thèmes. Seule l'année d'entrée dans la collection mentionnée sur le cartel permet au visiteur attentif d'identifier une œuvre du fonds constitutif.

Dans la mise en exposition qui matérialise non seulement le guidage spatial mais aussi conceptuel du visiteur vers les objets religieux, il convient de se focaliser sur l'écrit :

« [Son] contenu s'articule au contenu des autres composants (considérés alors comme systèmes signifiants) pour venir constituer le contenu général de l'exposition. Le « sens » de tout ce qui est écrit (catalogue, signalétique, étiquette, etc.) vient s'articuler avec le « sens » des objets exposés ainsi qu'avec le « sens » de l'organisation spatiale (la mise en scène) pour produire le sens général délivré au visiteur par l'exposition en question » (Davallon, 1999 : 49-50).

Ainsi, à l'entrée de chacune des salles est disposée une « image-signe » inscrite sur un support en métal creusé de deux fentes lumineuses dessinant une croix dont l'épaisseur et la dimension varient. La forme de ces éléments scripto-visuels, pour reprendre la terminologie de Daniel Jacobi (2016), comme leur emplacement, vient signaler l'information transmise par le texte qui oriente l'activité interprétative du visiteur. Pour chaque thème, le texte réfère à des passages ou des épisodes bibliques ; il en explique, d'un point de vue émique, la place dans la croyance et la tradition catholique avec, parfois, les caractéristiques de sa représentation dans l'iconographie. Si la monstration initiale des collections cherchait à marquer les esprits et à galvaniser la croyance du visiteur dans un lieu de revivification de la foi, la mise en exposition actuelle, par les textes et outils de présentation, procède à cette conversion du regard qu'engagent les musées d'art sacré à l'endroit des objets religieux en donnant à les voir et à les comprendre sous un jour historique, anthropologique ou bien esthétique

(Giguère, 2012).

Outre les textes qui orientent l'interprétation des visiteurs, le choix affirmé de juxtaposer des œuvres d'art modernes et contemporaines dans chacune des salles influe sur le regard porté sur les œuvres d'art sacré des XVII^e et XVIII^e siècles.

« La proximité des œuvres anciennes appartenant à la collection du Hiéron et d'œuvres contemporaines, présentées en fonction de résonances thématiques ou plastiques, devait adoucir la rupture entre ce qui relevait d'un patrimoine ancien tout empreint de respectabilité et une création contemporaine, prise par essence dans une actualité, et donc sujette à mépris » (Dendraël, 2006 : 179-180).

Ainsi, la première œuvre qui s'offre au regard du visiteur à l'entrée de la salle dédiée au signe de la Croix est une création de 1979 que Thomas Gleb avait initialement réalisée pour la chapelle du carmel de Niort. Intitulée *Le Signe*, cette œuvre de grande envergure est creusée dans la paroi d'un mur crépi avec un entrelacs de cordelettes qui dessinent un Y sur toute la hauteur. Cette œuvre, dont la forme figurative renvoie à la Croix et au crucifié, ou bien à la Trinité, fait aussi référence au « YHWH » et au « Yeshua » des Hébreux, tandis que sa disposition liminale « restitue le temps long de l'histoire en re-connaissant les racines juives du christianisme » (Dendraël & Saint Girons, 2018 : 18). Si l'exposition reste principalement inscrite dans la tradition chrétienne, à travers la figure du Christ, le discours intègre des références à d'autres monothéismes⁵.

Des jeux d'équilibre et de tension sémantique entre les œuvres s'établissent d'un mur à l'autre. Une telle disposition des œuvres, qui a été reprise pour l'exposition *Traces du sacré* au Centre Pompidou en 2008, pourrait ne concerner que les seuls domaines de l'esthétique, de l'histoire et de l'art, et sembler sans importance sur le plan de la signification.

5. Le musée a proposé entre juillet 2021 et janvier 2022 une exposition temporaire, *Héritage partagé*, autour du travail calligraphique d'Abdallah Akar : « Le récit musulman de l'histoire de Joseph est construit à partir du récit biblique mais intègre aussi des éléments provenant de commentaires juifs des premiers siècles avant notre ère » (« Abdallah Akar : une œuvre inédite réalisée pour le Musée du Hiéron », site du musée, mis en ligne le 8 octobre 2021 : <https://www.musee-hieron.fr/abdallah-akar-entre-les-deux-rives/> [consulté le 16 août 2022]).

Or, ce mode de présentation faisant voisiner et résonner des œuvres de styles et d'époques différents engage un discours sur ce qui est proposé : « Présentées dans un nouveau cadre et offrant d'autres sens de lecture aux visiteurs, elles témoignent de la présence vivifiante de l'art contemporain et de sa capacité à réinterpréter sans cesse ce qui s'offre à nous » (Dendraël, 2006 : 180). Les œuvres contemporaines accompagnées de leurs textes de présentation participent donc, comme des éléments de médiation, à guider la réception des motifs religieux des tableaux anciens en élargissant leur signification. Par exemple, l'installation monumentale d'Hélène Mugot, un triptyque composé de 311 gouttes de cristal clair et de 267 gouttes de verre rouge semblant « déverser un torrent de larmes et un flot de sang », évoque Marie-Madeleine en pleurs au pied de la croix au moment où le Christ perd son sang pour donner la vie. Mais le titre de cette œuvre, *Du sang et des larmes*, fait aussi référence à la célèbre déclaration de Winston Churchill prononcée devant la Chambre des communes en juin 1940 : « Je n'ai rien à offrir que du sang, du labeur, des larmes et de la sueur. » Ce jeu de correspondances et de renvois entre référence théologique et contexte historique extrait les larmes et les gouttes de sang de la diégèse exclusivement religieuse pour les ériger en symboles des blessures et des souffrances de l'humanité à travers les lieux et les époques.

Les tableaux et les objets proprement théologiques du Hiéron sont alors engagés dans une logique dialogique avec des œuvres qui expriment les questionnements d'artistes sur les mystères de la création, le destin de l'individu, les angoisses existentielles de la vie et de la mort ; si bien qu'au lieu de recentrer sur une interprétation théologique ou dogmatique des motifs religieux visibles dans les tableaux anciens, les œuvres contemporaines ouvrent au contraire les possibilités d'une interprétation spirituelle comprise comme quelque chose en dehors des croyances institutionnalisées et organisées. D'ailleurs, certaines des œuvres ayant rejoint le musée depuis sa réouverture n'abordent pas directement le thème religieux, comme le travail plastique de Max Wechsler à partir de papiers marouflés qui interroge le non-dit et l'indicible, le visible et l'invisible. En intégrant des œuvres qui n'ont pas

été commandées par l'institution cléricale pour servir une croyance religieuse ou dire le dogme, mais qui expriment « les inquiétudes existentielles de l'humanité » (Saint-Martin, 2008, 130), le discours du Hiéron déborde la présentation de l'art sacré proprement dit pour entamer une réflexion sur le sacré dans l'art et la démarche créatrice à une époque où Dieu s'est grandement retiré du monde.

Après avoir abordé le réemploi des œuvres religieuses et leur redistribution dans la nouvelle mise en exposition avec leurs modalités de rencontre et d'interprétation, il convient maintenant de prendre en considération ce qui transparait de l'exposition initiale et d'essayer d'en comprendre la portée signifiante.

L'exposition comme espace d'écriture du religieux

Dès que la décision fut prise de réinstaller les collections restaurées dans le Hiéron, le bâtiment s'est imposé comme un objet de réflexion aux architectes et à la conservatrice. Par sa nature même, sa configuration intérieure et son ornementation conçues pour porter un message politico-religieux, le bâtiment réintroduit quelque chose de son intention initiale dans le projet culturel. Les orientations du conseil scientifique, le travail conjoint des architectes et de la conservatrice qui sont intervenues sur le bâtiment, et en particulier sur l'espace intérieur pour le rendre disponible à une nouvelle exposition, n'ont pu se départir de ce support du nouveau texte de l'exposition. « En réfléchissant sur un nouveau projet, rapporte la conservatrice, nous avons assez vite perçu qu'il était impossible de séparer le lieu des collections pour lesquelles il avait été créé, ni d'effacer ses multiples histoires » (Dendraël, 2017).

Depuis sa réouverture, le musée du Hiéron inscrit dans son exposition des éléments qui proviennent du message voulu par Alexis de Sarachaga. Le terme « inscrire » est employé ici à dessein car il prolonge dans le champ sémantique l'idée de Jean Davallon selon lequel l'exposition est à considérer

comme un espace d'écriture. Dans un dispositif tel que l'exposition, dit-il, « l'écriture, est essentiellement spatiale et visuelle, elle se fait à partir d'objets et ne porte, le plus souvent, que sur des portions ou des éléments de l'exposition » (Davallon, 1999 : 210). Le texte de l'exposition comporte donc une réelle matérialité puisqu'il se déploie dans un espace nécessairement circonscrit et se compose d'objets, d'outils de présentation, etc. Dans le cas du Hiéron, le fait qu'un texte s'inscrive sur un support qui a déjà servi à recevoir un texte plus ancien, aujourd'hui disparu, autorise à questionner la mise en exposition du religieux à la lumière de la notion heuristique de palimpseste « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette, 1982 : 451).

Quelques précautions méthodologiques s'imposent. La notion de palimpseste prend ici une part figurée dans la mesure où il ne s'agit pas, au sens strict de l'acception, d'un parchemin, mais d'un support architectural bien plus rigide et résistant. Aussi, l'*hypotexte* de l'exposition de Sarachaga ne se manifeste pas par transparence mais de manière plus directe et immédiate en se matérialisant au travers des inscriptions peintes et sculptées dans l'*hypertexte* de l'actuelle exposition, selon les termes de Genette (*ibid.*). L'important travail de réhabilitation a effacé dans l'épaisseur de la matière l'essentiel des traces de l'ancienne mise en exposition en ménageant davantage d'ouvertures, en perçant un passage entre les niveaux, en retravaillant l'éclairage et la luminosité, etc. Malgré l'ampleur des travaux de grattage du support, des traces restent apparentes, comme le sol en mosaïque. Certains éléments comme la signalétique de circulation de l'ancienne exposition, avec les indications « entrée » et « sortie », restent bien visibles au-dessus des portes et servent encore d'indication au sens de la visite. D'autres bribes ayant servi au premier texte d'exposition apparaissent dans la trame de celui réinscrit à sa place dans le musée. Mis à jour par la grande restauration, ces fragments ont été volontairement préservés par les concepteurs. Dès lors, l'émergence d'un passé dans le texte au présent pose la question de l'inclusion ou de l'articulation. Comment ces fragments d'un *hypotexte* théologique

aujourd'hui effacé se combinent-ils à l'*hypertexte* culturel de l'actuelle exposition ?

Les traces commencent à l'extérieur avec la dédicace « Au Christ Roi » inscrite sur le linteau au-dessus de l'entrée. Dans la partie supérieure du fronton, une colombe sculptée symbolise le Saint-Esprit. Deux plaques sont apposées de chaque côté du hall d'entrée. À droite sont relatés les « Actes pontificaux rendus jusqu'à ce jour en faveur de la Société des Fastes ». D'abord l'extrait d'un bref apostolique⁶ du pape Léon XIII, en date du 23 mai 1888, qui comporte une approbation explicite de l'Œuvre :

« La Société des Fastes eucharistiques fait profession de vouloir employer ses soins à promouvoir dans les États l'Empire du Christ. Cette entreprise est sans doute excellente en elle-même ; car que peut-on faire de plus saint que de s'efforcer d'appeler les Nations à rendre hommage à Dieu ? »

Ensuite, le rescrit du 19 juin 1888 de la Sacrée Congrégation accordant des indulgences aux membres de la Société. La plaque de gauche porte la dédicace du Hiéron en latin et en français :

« La Société des Fastes Eucharistiques, En vue d'exalter la gloire de la Divine Hostie, Et de faire connaître davantage Son rôle dans le Monde ; A fait édifier ce monument Au siège même, Des apparitions du Sacré-Cœur de Jésus, En l'an du Christ-Régnant, MDCCCXCIII ».

Ces éléments sur la façade et dans le vestibule agissent comme un paratexte, selon la terminologie de Genette. Ces signes visibles, extérieurs au texte de l'exposition avec lequel la relation est moins explicite, lui confèrent néanmoins un entourage et un commentaire officiel, désormais officieux. Ces inscriptions éminemment religieuses, solidaires du bâtiment, font-elles ou non partie du texte de l'exposition ? D'après Genette, « la paratextualité est surtout une mine de questions sans réponses » (Genette, 1982 : 10).

Le travail théorique de Gérard Genette développé dans *Palimpsestes*, où il interroge les œuvres dérivées d'une autre œuvre antérieure, permet d'aborder sous un nouveau jour le

6. Un « bref » apostolique ou un « bref » pontifical est un acte administratif d'Église, un rescrit du Saint-Siège, appelé ainsi à cause de sa brièveté.

détail de la transformation du Musée du Hiéron en portant une attention au texte de l'exposition. Celui-ci a principalement été transformé par une opération de réduction. Le thème de l'eucharistie qui était central dans l'ostension de Sarachaga, au point d'en devenir le sujet presque unique du musée, n'occupe plus aujourd'hui qu'une salle thématique du musée. Or, la réduction spatiale d'un texte ne se réalise pas sans entraîner d'autres modifications plus essentielles à sa texture propre et à sa teneur. « Réduire ou augmenter un texte, écrit Genette, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'*altérer* de diverses manières, à chaque fois spécifiques » (*ibid.* : 264). Il ne s'agit pas ici de pointer une altération au sens d'une quelconque trahison à l'égard d'une mise en exposition ancienne, mais avant tout de souligner que la seule réduction thématique de l'eucharistie implique, de fait, une transformation du discours muséographique.

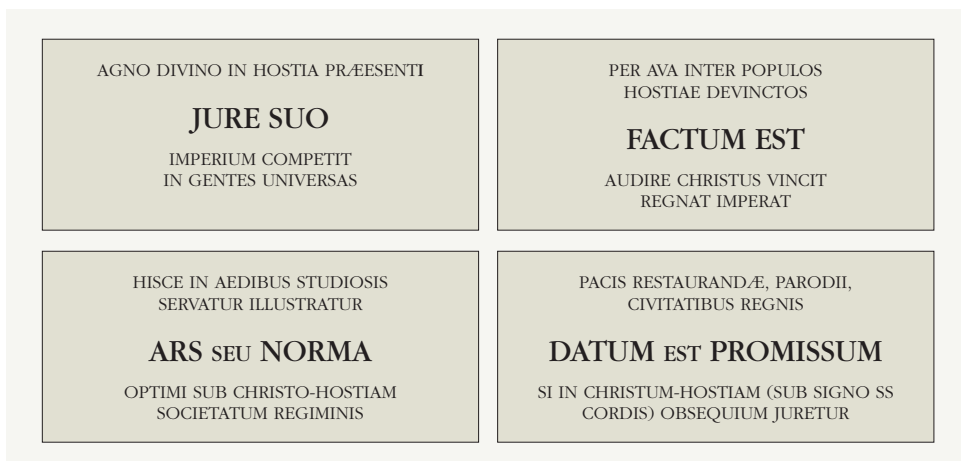
Le projet culturel soutenu par la conservatrice prévoyait de réduire la place accordée à l'eucharistie pour deux raisons principales, l'une de nature théologique et l'autre de nature muséologique. Les tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles, période où l'on assiste à la multiplication des scènes eucharistiques, montrent et donnent à comprendre l'eucharistie d'une manière qui ne correspond plus à la période actuelle, surtout depuis la réforme du concile Vatican II qui impose une participation active, consciente et communautaire de tout le peuple de Dieu. L'eucharistie est au plan théologique la « présence réelle du Christ », mais c'est aussi un sacrement qui induit une pratique rituelle, une gestuelle, en somme une mobilisation signifiante du corps du fidèle que le musée reste en l'état actuel des choses impuissant à restituer (Mercier & Zempléni, 2000). Si l'eucharistie peut se montrer au moyen de l'iconographie et être expliquée par le cartel à l'entrée de la salle, elle est aussi quelque chose qui s'éprouve profondément. La réduction thématique de l'eucharistie se traduit par l'effacement progressif de l'appellation « Musée eucharistique du Hiéron ».

Mais la mise en scène de Sarachaga émerge à la surface dans la salle centrale, espace hautement symbolique qui correspond à la salle des Fastes où se réunissaient les membres du

collège du Hiéron autour de son fondateur pour mener leurs travaux. La restauration a mis en valeur deux des grandes fresques réalisées en 1902, avec leur décor en plâtre peint, qui étaient jusque-là cachées par des rideaux. La première de ces fresques montre Gomer, fils de Japhet, devant le rocher de Solutré, et représente l'initiation druidique derrière la reconstitution du dolmen de Chevresse ; l'autre montre Moïse devant un sphinx derrière la porte d'un temple égyptien pour figurer l'entrée de la nécropole des pharaons. La mise en scène druidique était complétée d'un squelette découvert dans le Morvan lors des fouilles engagées par Sarachaga, et la scène égyptienne était flanquée d'une authentique momie. Une troisième fresque face à l'entrée, montrant la reine de Saba devant Salomon, est cachée par une cloison montée pour adosser le tympan du ^{xii}^e siècle de l'église d'Anzy-le-Duc qui a été installé dans le musée en 1953. Ces fresques avec leurs bas-reliefs et leurs expôts affirmaient le principe de la tradition primordiale qui s'était transmise d'âge en âge dans les peuples anciens. Si ces décors ont pu faire l'objet de discussion dans le passé, le projet culturel prévoit de les maintenir moyennant le déplacement de la momie et le retrait du squelette.

Quatre inscriptions latines, en lettres capitales, se détachent et ressortent dans la partie haute des ornements : quatre idées maîtresses qui sont la clé du Hiéron et le résumé de toute la doctrine théorique et pratique du Règne social de Jésus-Hostie (fig. 1).

Si ces inscriptions fondent théologiquement le projet du Hiéron à la fin du ^{xix}^e siècle, elles témoignent également de son ancienne organisation muséographique puisque chacune d'elles fonctionnait, sur le registre textuel, comme le titre thématique de la salle adjacente. La première de ces inscriptions annonçait la salle des Docteurs qui montrait le droit donné au Christ de régner sur la terre par l'institution de l'Eucharistie. Elle rassemblait des œuvres relatives à la Cène, aux docteurs de l'Église, à la communion et au Saint-Sacrement. La deuxième inscription annonçait la salle des Miracles qui rapportait les faits historiques du règne de Jésus-Christ, notamment à travers des miracles eucharistiques. La troisième inscription annonçait la salle des Pactes qui rappelait que des personnes,



Inscriptions latines



Traductions

Figure 1. Quatre inscriptions latines, résumé de toute la doctrine théorique et pratique du Règne social de Jésus-Hostie.

des sociétés, des États, s'étaient officiellement engagés dans une relation avec le Christ. La dernière inscription annonçait la quatrième salle, dite des Hommages, qui présentait les promesses du Christ, et en particulier les promesses du Sacré-Cœur faites à Paray-le-Monial et l'idée de la communion réparatrice.

Rendue dans un état assez proche de son aspect initial, cette salle est, selon les mots de la conservatrice, moins restaurée

(à l'identique) que restituée, permettant au visiteur de se faire une idée assez fidèle de ce à quoi ressemblait cet espace. La salle n'a pas vocation à recevoir des œuvres, ou alors occasionnellement pour les expositions temporaires et des manifestations comme des concerts. Elle est en quelque sorte introduite par deux vitrines en forme de cabinets de curiosité de chaque côté de son entrée. L'une évoque succinctement l'origine du musée avec les bustes du père Drevon et de Sarachaga, quelques volumes anciens rappelant la riche bibliothèque à l'origine du projet et les premières représentations iconographiques du musée. L'autre vitrine expose ce qu'il reste des pièces égyptiennes, et notamment la momie qui avait été déplacée de son bas-relief. Ces éléments combinés (textes, vitrines, objets, images) agissent comme un dispositif de médiation qui propose au visiteur un mode de réception et d'interprétation de cette salle des Fastes. « Cette mise à distance semblait nécessaire dans un projet de restitution d'un lieu, dont les identités multiples étaient au croisement d'aspects historiques, théologiques, spirituels et artistiques » (Dendraël, 2006 : 119). Cette salle des Fastes se trouve dès lors instanciée en objet muséographique ; pour dire les choses autrement, l'actuelle exposition muséographie ce qu'il reste de l'ancienne exposition.

Conclusion

La profonde reconfiguration du Musée du Hiéron à l'intérieur de ses propres murs crée une mise en exposition du religieux qui garde une mémoire de sa première mise en exposition dans laquelle des œuvres et des objets étaient enrôlés au service d'une conviction. Pour donner quelques éléments de réponse au questionnement à l'origine de cet article, il semble que le Musée du Hiéron combine deux modalités de « remontée » de l'hypotexte de Sarachaga dans l'hypertexte proposé au visiteur contemporain. La première est une résurgence de traces éparses inscrites sur la façade et au sol qui rappellent de manière évidente la vocation théologique du lieu, et dont la matérialité comme l'esthétique de l'inscription dans la pierre ou la mosaïque indiquent le passéisme de cette

vocation, c'est-à-dire son caractère révolu. L'autre modalité relève du régime de l'intertextualité. En effet, la restitution de la salle des Fastes au centre du musée dans une configuration et un aspect proches de l'origine, avec ses fresques et ses inscriptions à la gloire de la puissance du Christ, constitue un fragment de texte qui rentre en coprésence avec le texte de l'exposition qui, tout en l'intégrant à la manière d'une citation de source historique, le donne à voir au visiteur comme un vestige de ce qu'a pu être et porter le Hiéron.

Pour autant, le Musée du Hiéron ne propose pas une approche univoque ou exclusivement culturelle de ses collections. Probablement en raison de son histoire, encore sensible à négocier avec la figure de son fondateur, en raison de sa place singulière dans la dévotion au Sacré-Cœur et de sa localisation sur les chemins de pèlerinages toujours vivaces, il propose des rencontres religieuses de ses œuvres au cours de visites méditatives. « Revisitez votre foi chrétienne à travers l'art sacré⁷ ». La découverte d'œuvres se réalise par la médiation de lectures de la Bible. Sans faire office de sanctuaire, comme l'observe Crispin Paine (2013) à l'égard de musées résolument ouverts aux actes de dévotion, le Hiéron met aussi « l'art au service de la foi ».

Cela permet de porter un regard renouvelé sur l'exposition du religieux en s'écartant quelque peu de la question bien documentée de « la position des objets sacrés à l'interface entre matériel et immatériel, entre art et religion » (Fouché, 2013 : 95). Cela permet également de réinterroger la dialectique, somme toute classique en muséologie, de la décontextualisation/recontextualisation d'objets, dans la mesure où l'enjeu au Hiéron se situe moins sur le passage de l'espace cultuel initial des objets religieux vers l'espace d'exposition du musée (Martin *et al.*, 2012 ; Merleau-Ponty, 2017), que sur le réaménagement du musée pour proposer un autre discours aux visiteurs. La particularité de la mise en exposition du religieux se traduit peut-être moins ici en des termes de décontextualisation d'objets qui, ayant quitté leur lieu cultuel ou dévotionnel d'origine, se trouveraient exposés comme des témoins d'une époque, de pratiques ou de styles. Elle s'affirme

7. <https://www.musee-hieron.fr/pelerin/> (consulté le 16 août 2022).

autour de la re-signification ou re-sémantisation d'œuvres qui sont réagencées dans un projet culturel un siècle après avoir été rassemblées dans un but bien différent. Il s'agit toujours d'une transposition d'œuvres, à la différence qu'elle se réalise d'un texte initial d'exposition, incluant l'élément architectural, vers un autre texte.

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 1^{er} mars 2022

Version révisée reçue le 27 mai 2022

Article accepté pour publication le 25 juillet 2022

Bibliographie

Brulon Soares (Bruno). 2019. « Every museum has a God, or God is in every museum? ». *Icofom Study Series*, 47(1-2), p. 57-72.

Buggeln (Gretchen). 2017. « Museum architecture and the sacred: modes of engagement », p. 11-20 in *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives* / sous la direction de Gretchen Buggeln, Crispin Paine et S. Brent Plate. Londres : Bloomsbury Academic.

Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication et civilisation).

Debray (Régis). 2002. *L'Enseignement du fait religieux dans l'école laïque. Rapport au ministre de l'Éducation nationale*. Préface de Jack Lang. Paris : Odile Jacob / Sceren.

Dendraël (Dominique). 2006. « Le musée eucharistique du Hiéron à Paray-le-Monial. Quelles médiations ? », p. 177-183 in *Regards sur les églises de France. Lieux de culte, lieux de culture* / sous la direction de Servanne Desmoulins-Hémery et Hélène Palouzié. Arles : Actes Sud.

Dendraël (Dominique). 2007a. « La réouverture du Hiéron de Paray-le-Monial : le pari de faire parler les murs ». *Politica Hermetica*, 21, p. 111-119.

Dendraël (Dominique). 2007b. « La réouverture du Hiéron : penser un nouveau musée », p. 157-169 in *Le Dieu invisible s'est rendu visible. La renaissance du Musée du Hiéron* / sous la direction de Sophie Mouquin et Bernard Peyrous. Paris : Éditions de l'Emmanuel.

Dendraël (Dominique). 2017. « Le Musée du Hiéron à Paray-le-Monial ». *Le Monde de la Bible*, 220, mars-avril-mai 2017, p. 114-127.

Dendraël (Dominique) & Saint Girons (Baldine). 2018. *L'Art en partage. Au cœur du musée*. Paray-le-Monial : Musée du Hiéron.

Fouché (Fanny). 2013. « Exposer le patrimoine religieux : un défi muséographique ? Le cas du "trésor d'orfèvrerie" du Musée de Cluny ». *Histoire de l'art*, 73, « Objets sacrés », p. 85-96.

- Froeschlé-Chopard (Marie-Hélène). 2000a. « Aspects et diffusion de la dévotion du Sacré-Cœur au XVIII^e siècle ». *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 112(2), p. 737-784.
- Froeschlé-Chopard (Marie-Hélène). 2000b. « La dévotion au Sacré-Cœur ». *Revue de l'histoire des religions*, 217(3), p. 531-546.
- Genette (Gérard). 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil (Poétique).
- Giguère (Vincent). 2012. « Quand l'historien de l'art regarde le patrimoine religieux : questions d'anthropologie et d'esthétique ». *Études d'histoire religieuse*, 78(1), p. 13-24.
- Howes (Graham). 2017. « Transactional and experiential responses to religious objects », p. 93-98 in *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives* / sous la direction de Gretchen Buggeln, Crispin Paine et S. Brent Plate. Londres : Bloomsbury Academic.
- Jacobi (Daniel). 2016. *Textexpo : Produire, éditer et afficher des textes d'exposition*. Dijon : OCIM.
- Le Brun (Jacques). 2020. *Le Christ imaginaire au XVII^e siècle*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Lequet (Patrick). 2007. « De la quête de la tradition primordiale à la réouverture du Hiéron de Paray-le-Monial ». *Politica Hermetica*, 21, p. 101-110.
- Martin (Philippe), Faltrauer (Claude) & Obadia (Lionel) (dir.). 2013. *Patrimoine religieux. Désacralisation, requalification, réappropriation*. Paris : Riveneuve éditions (Actes académiques).
- Mercier (Jacques) & Zempléni (Andras). 2000. « Exposer le sens. L'objet et le corps au musée anthropologique ». *Le Débat*, 108, p. 96-114.
- Merleau-Ponty (Claire) (dir.). 2017. *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*. Paris : L'Harmattan (Patrimoines et sociétés).
- Paine (Crispin). 2013. *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*. Londres : Bloomsbury Academic.
- Paine (Crispin). 2019. « Beyond museums: religion in other visitor attractions ». *Icofom Study Series*, 47(1-2), p. 157-169.
- Saint-Martin (Isabelle). 2008. « Du spirituel dans l'art du XX^e siècle ». *Archives de sciences sociales des religions*, 144, p. 125-139.
- Sarachaga (Alexis de). 1889. « Quelques explications sur la nouvelle construction des Fastes à Paray ». *L'Institut des Fastes du Sacré-Cœur. Publication des travaux historiques de l'Association pour la reconstitution officielle de la chrétienté*, 1^{re} année.

Auteur

Stéphane Dufour, Université de Lorraine

Stéphane Dufour est professeur en sciences de l'information et de la communication (SIC) à l'Université de Lorraine. Après avoir soutenu sa thèse à l'Université d'Avignon sur l'ambivalence culturelle/cultuelle des lieux de culte catholique, il est actuellement directeur adjoint du Centre de recherche sur les médiations (Crem) et responsable du master « stratégie et conseil en communication » situé à Nancy. Ses activités de recherche portent principalement sur la communication sensible et symbolique des institutions, publiques et privées, et sur la communication du religieux. Parmi ses récentes publications, on note le chapitre « De la distanciation sociale à la déliaison religieuse » dans *Rites et civilités à l'épreuve de la covid-19. Déritualiser et re-ritualiser en sociétés (post-)confinées*, publié en 2021 (sous la direction de Pascal Lardellier, Aracne editrice).

Courriel : s.dufour[at]univ-lorraine.fr

La mise en exposition au Musée du Hiéron ou l'écriture palimpseste du religieux

En 1894, Alexis de Sarachaga inaugure son musée, le Musée eucharistique du Hiéron, situé à Paray-le-Monial (dans le sud de la Bourgogne), dont le projet était de créer un lieu d'exposition avec l'ambition théologico-politique de réaffirmer l'idéal théocratique médiéval de la chrétienté contre le modernisme et le profond mouvement de sécularisation de la fin du XIX^e siècle en France. Pour ce faire, le fondateur consacra une grande partie de sa fortune à l'acquisition d'objets religieux ayant trait au Sacré-Cœur de Jésus et à l'eucharistie, ainsi qu'à la construction d'un bâtiment conçu tout à la fois comme un monument, un temple et un musée. Suite à une période de déshérence du musée, un profond réaménagement est engagé à partir de 2000. Des objets qui avaient été agencés pour soutenir un message théologique se trouvent ré-agencés dans une exposition permanente à vocation culturelle et didactique dans un espace qui conserve nombre de décors et d'ornements originaux.

Cette contribution voudrait questionner cette reconfiguration du Musée du Hiéron qui se réalise à l'intérieur de ses propres murs et à partir de la collection initiale. Il s'agit d'analyser le réemploi d'un lieu et d'objets religieux qui, combinés avec d'autres expôts et artefacts plus récents, participent d'un nouveau discours sur le religieux et se voient, par là même, affectés d'une autre signification. On émettra l'idée en forme d'hypothèse que le réemploi dans une nouvelle mise en exposition d'objets ayant déjà servi à signifier une certaine vision de l'eucharistie et du catholicisme ne se réalise pas sans reste ni effet mémoire mais prolonge quelque chose de l'ancien discours théologique dans le nouveau discours.

Mots-clés

muséologie, religion, Sacré-Cœur, palimpseste, eucharistie

Exhibition at the Hiéron Eucharistic Museum and palimpsestic discourse of religion

In 1894, Alexis de Sarachaga inaugurated his museum "Musée Eucharistique du Hiéron" located in Paray-le-Monial (in southern Burgundy) whose project was to create a place of exhibition with the theological-political ambition of reaffirming the medieval theocratic ideal of Christendom against modernism and the profound movement of secularization of the end of the 19th century in France. To this end, the founder devoted a large part of his fortune to the acquisition of religious objects relating to the Sacred Heart of Jesus and the Eucharist, as well as to the construction of a building conceived at once as a monument, a temple and a museum. After a period of neglect, the museum underwent a thorough reorganization in 2000. Objects that had been arranged to support a theological message

were rearranged in a permanent exhibition with a cultural and didactic vocation in a space that preserves many of the original decorations and ornaments.

This contribution aims to question this reconfiguration of the Hiéron Museum, which takes place within its own walls and from the initial collection. It is a question of analyzing the reuse of a place and of religious objects which, combined with other more recent exhibits and artifacts, participate in a new discourse on the religious and are, by the same token, assigned another meaning. We will put forward the idea in the form of a hypothesis that the reuse in a new exhibition of objects that have already served to signify a certain vision of the Eucharist and of Catholicism does not take place without any residue or memory effect, but extends something of the old theological discourse into the new discourse.

Keywords

museology, religion, Sacred Heart, palimpsest, Eucharist

La exposición del Museo del Hierón o la escritura del palimpsesto de lo religioso

Resumen: En 1894, Alexis de Sarachaga inauguró su museo “Museo Eucarístico de Hierón” situado en Paray-le-Monial (en el sur de Borgoña) cuyo proyecto teológico-político consistía en crear un espacio de exposición para reafirmar el ideal teocrático medieval del cristianismo frente al modernismo y el profundo movimiento de secularización de finales del siglo XIX en Francia. Para esto, el fundador utilizó gran parte de su fortuna en adquirir objetos religiosos relacionados con el Sagrado Corazón de Jesús y la Eucaristía al igual que en la construcción de un edificio pensado como monumento, templo y museo a la vez. Tras un periodo de abandono, el museo fue considerablemente reformado a partir del año 2000. Los objetos inicialmente dispuestos para acompañar un mensaje teológico, fueron reorganizados en una exposición permanente con vocación cultural y didáctica, en un espacio que conserva muchas de las decoraciones y ornamentos originales.

Esta contribución busca interrogar esta reconfiguración del Museo Hierón, llevada a cabo dentro de sus propios muros y a partir de la colección inicial. Se trata de analizar la reutilización de un lugar y ciertos objetos religiosos que, combinados con otros objetos y artefactos más recientes, participan en la construcción de un nuevo discurso sobre lo religioso adquiriendo de esta manera, un significado diferente. Se formula entonces la hipótesis que la reutilización de objetos que ya han servido para significar una determinada visión de la Eucaristía y del catolicismo en una nueva exposición conlleva un efecto residual o de memoria, extendiendo algo del antiguo discurso teológico al nuevo discurso.

Palabras clave

museología, religión, Sagrado Corazón, palimpsesto, Eucaristía