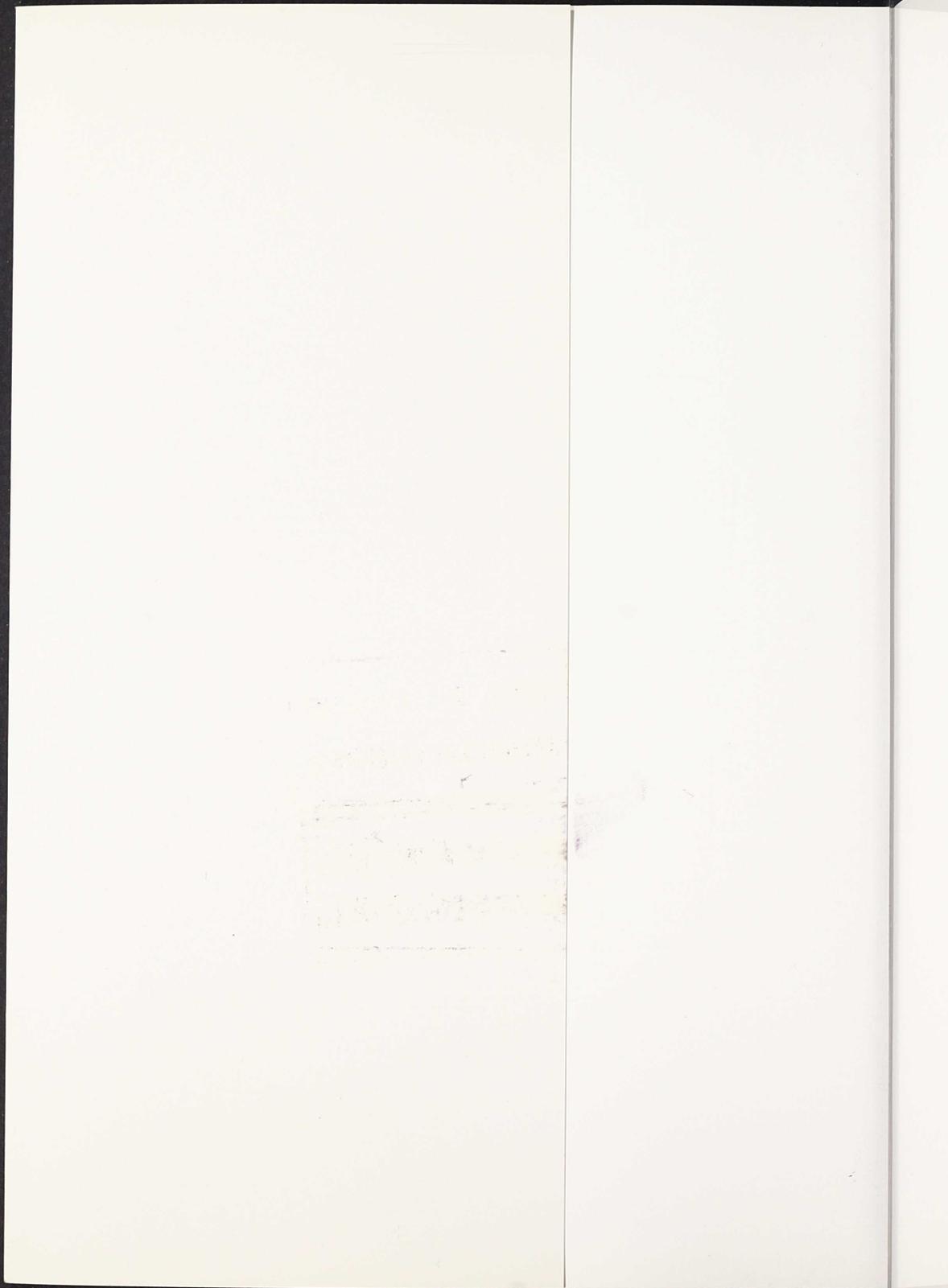




Musée d'art sacré du Gard



Musée d'art sacré du Gard

Alain Girard



CONSEIL GENERAL DU GARD

1995

5

Le musée d'art sacré du Gard témoigne d'un intérêt nouveau face à un patrimoine,

pourtant omniprésent mais dont la perte de la mémoire collective est préoccupante.

Sa genèse tient d'un constat : nous avons donné le jour à une génération sans mémoire, à une génération « débranchée » sur le plan de la culture générale. L'ignorance du religieux risque d'empêcher les jeunes d'accéder aux œuvres majeures de notre patrimoine artistique, littéraire et philosophique. L'art religieux souffre aujourd'hui de méconnaissance souvent, de rejet parfois, au sein de publics de plus en plus larges et divers. Il est nécessaire de faire comprendre qu'au-delà des convictions des uns, qu'il transcrit en images, cet art est aussi une composante fondamentale de notre civilisation occidentale, sans laquelle il est impossible d'étudier l'art et la création au cours des siècles.

Plus encore aujourd'hui qu'hier, il convient de donner aux publics les clefs indispensables pour lire, comprendre, apprécier ou aimer les œuvres d'art sacré. Car il n'est pas possible que la laïcité débouche sur un vide culturel. Nous sommes attachés à la laïcité comme respect de la pluralité et nous ne pouvons pas nous résigner à l'ignorance. Aussi l'accès à la culture générale ne peut-il pas faire abstraction du fait religieux. Cependant, soyons clairs : cette finalité n'est pas soutenue par un quelconque zèle catéchétique mais par un souci de partager des biens de culture avec le public, de nourrir la mémoire collective. Le musée n'entend pas convaincre – ce n'est pas son rôle – mais donner accès à des œuvres qui appartiennent à la collectivité.



ANONYME PROVENÇAL
LA DÉPLORATION DU CHRIST
XVI^e SIÈCLE

La compassion
tion du Christ,
Châliens. Et
sombre le C
revenir les cieux
de l'Assommoir qu
regarde d'adorer
qu'elle. Il accept
l'expressent au
elle se reconna
long et dévoué
l'onguet qu'elle
Marie, femme de
Zibédée et mère
si donc s'agit le
Galilée, pour le
qui renforce la s
ciles par laie
Christ mais ne
portent pas au
spectateur à l'ie
La peste, la fan
excitation mor
méditation con
la déploratio
Par-delà la mor
doulour en con
versant ma
Quelles que so
donne notre ide

La connaissance du Nouveau Testament permet de mettre un nom sur les personnages de cette Déploration du Christ, peinte par un artiste anonyme provençal au milieu du XVI^e siècle, proche de Simon de Châlons. Elle permet aussi d'expliquer leurs gestes. Joseph d'Arimatee aidé de Nicodème, vient de descendre le Christ de la croix, Pilate l'y ayant autorisé. Il tient encore le marteau recourbé qui lui a servi à enlever les clous. Les deux hommes barbus ont transporté le corps inerte à l'entrée du tombeau, non loin de Jérusalem qui apparaît dans le lointain, puis ils se sont reculés. Marie s'est alors approchée; elle regarde douloureusement son Fils, sans rien dire. Saint Jean, en retrait sur la droite, est aussi résigné qu'elle. Il accepte la douleur, comme l'indiquent ses mains croisées sur la poitrine. Trois saintes femmes s'empressent autour du corps du Christ. Marie-Madeleine s'est agenouillée et a saisi la main du Crucifié; elle se reconnaît à la beauté de son visage vu de profil, à son riche vêtement décolleté et à ses cheveux longs et dénoués qui soulignent sa vie de pécheresse, avant de rencontrer le Sauveur. Elle tient le vase d'onguent qu'elle avait utilisé pour parfumer les pieds de Jésus lors du repas chez Simon. Derrière elle Marie, femme de Cléophas et mère de l'apôtre saint Jacques le Mineur ainsi que Marie Salomé, femme de Zébédée et mère de saint Jacques le Majeur et de saint Jean l'Évangéliste prient silencieusement. L'artiste a donc suivi le texte de saint Matthieu mentionnant les femmes qui avaient accompagné Jésus depuis la Galilée, pour le servir. Les inscriptions que portent les deux anges en vol introduisent une note didactique qui renforce la signification de l'image; elles rappellent que les souffrances du Calvaire avaient été annoncées par Isaïe et le vieillard Siméon. Dans l'angle inférieur gauche, un personnage soutient le corps du Christ mais ne participe pas au drame divin. Il en détourne même le regard, pour bien montrer qu'il n'appartient pas au même monde. Il s'agit du donateur qui a financé la réalisation du tableau. Mais il prend le spectateur à témoin et montre ainsi l'actualité bien réelle du mystère de la Rédemption.

La peste, la famine et la guerre avaient créé en Provence une réalité de deuil et de misère qui suscita une exaltation morbide de la mort, dans l'art de l'époque. En réaction, la sensibilité religieuse proposa une méditation contre le désarroi pour retrouver l'espérance chrétienne et s'exprima au moyen d'une image, la déploration. Par le sacrifice douloureux du Christ, on puisait l'assurance que la mort avait été vaincue. Par-delà la mort de la chair, précédée par une terrible agonie, le croyant était convié à dépasser sa propre douleur en contemplant le spectacle d'une autre souffrance, féconde parce qu'acceptée. Spectacle bouleversant mais consolateur destiné à tous, car d'hier à aujourd'hui subsistent d'identiques interrogations. Quelles que soient les réponses qu'on veuille leur donner, nous restons les héritiers d'une culture qui nous donne notre identité.

DE L'ART SACRÉ

Quoique d'usage courant, le mot «sacré» reste difficile à définir. Le terme désigne un objet consacré à une divinité, un geste religieux ou la célébration des mystères. Comme adjectif, «sacré» indique des choses qui appartiennent à un domaine à part, inviolable, qui impose un respect absolu et inconditionnel. Comme substantif, il évoque une réalité suprême qui réside au plus profond de l'individu. Accolé au mot «art», il forme une expression complexe. Celle-ci peut nommer globalement des objets exclusivement utilisés par les ministres du culte pour leurs célébrations. Mais tous ont-ils pour autant une valeur artistique? Elle peut s'appliquer à un sacré esthétique inhérent à toute œuvre d'art digne de ce nom. L'œuvre, évoquant tout un monde d'idées et de sentiments, serait porteuse d'une transcendance confuse mais indubitablement présente. Le sacré procéderait d'une intériorisation, d'une exaltation du spirituel. Lorsque l'homme descend à une certaine profondeur intime, il entrerait en contact avec le sacré. C'est la leçon des tragédies grecques. Peut-on dire que toute œuvre d'art atteindrait au sacré quand elle laisserait sourdre le chant de l'esprit? Le faire équivaudrait à affirmer que le sacré peut être indifféremment religieux ou laïc.

L'idée d'une transcendance traverse toutes les cultures et les civilisations. Dans le monde antique, l'univers entier était vu comme l'incarnation d'un ordre supérieur qui s'imposait de lui-même. Situées dans le même monde, la nature et la société étaient soumises à une seule loi. Tout était sacré. Le christianisme a véhiculé jusqu'à nos jours cette façon de voir. Cette universalité du sacré pose à l'homme d'aujourd'hui une question immense: que faut-il penser de ce monde du sacré qui a déterminé et motive encore la vie de tant d'individus? Dans notre Occident de tradition judéo-chrétienne, la notion de sacré est généralement identifiée à celle de Dieu.

Quoiqu'elle se défende d'adhérer à une quelconque religion révélée, notre époque reste préoccupée par la notion de sacré. Mais celle-ci s'est élargie. La musique de jazz a un aspect sacré, pense-t-on, par l'exaltation des puissances de l'inconscient, tout comme la poésie surréaliste qui essaie d'entrer en contact avec un ineffable magique.

L'ART SACRÉ AU MUSÉE : UNE AFFAIRE CULTURELLE

Le programme muséographique du musée d'art sacré du Gard s'articule sur quelques notions :

— Le musée est une collection publique : les objets qu'il présente ne sont pas le domaine réservé des fidèles (ou de chasse des détracteurs), mais un bien commun. Ils sont notre héritage, qui nous est transmis, avec la vie et la culture, à notre arrivée au monde.

— Cette façon d'aborder l'art sacré est proprement celle de l'Histoire. Elle prend les objets, comme tout ce qui arrive des temps révolus, pour autant de reliques et de vestiges permettant de ressusciter un monde vivant et remuant, une suite de longues aventures traversées par nos pères sur le chemin dont nous sommes, à l'autre bout, les bénéficiaires.

— Pour le concile œcuménique Vatican II, l'art sacré «se consacre d'autant plus à accroître la louange et la gloire de Dieu qu'il n'a pas d'autre propos que de contribuer le plus possible à tourner les âmes humaines vers Dieu». Cette finalité devient pour le musée un objet d'étude et un critère de sélection de la documentation.

— Le musée n'est donc pas comparable dans sa démarche au «trésor» qui présente, souvent dans l'enceinte d'un lieu consacré, comme une sacristie, des objets liturgiques

utilisés lors des célébrations et qui correspondent, aux yeux des ecclésiastiques, à l'appellation d'art sacré par le simple fait qu'ils ont été consacrés ou ont été en contact avec les Saintes Espèces. Son but ne peut pas se circonscrire dans le simple fait de montrer des pièces investies, dans un contexte antérieur à leur entrée dans les collections, d'une valeur transcendente émanant de leur consécration à un usage liturgique ; le musée se risque à un déchiffrement des objets d'art sacré. Il ne les sanctifie pas (à l'opposé, il n'a pas à avoir une attitude dans la présentation au public qui pourrait être jugée sacrilège),



ENFANT JÉSUS DANS UNE PARURE DE MARIÉE
XIX^e SIÈCLE

mais explique leur emploi et leur utilité en matière de religiosité.

Le legs du christianisme est encore aujourd'hui un «message» pour des hommes de notre temps. Le propre de la foi, c'est d'ajouter au monde et aux choses tels qu'ils sont, une dimension surnaturelle perceptible aux seuls croyants; de raccorder l'univers à un univers superposé dont elle seule assure la vision et la certitude – c'est-à-dire lui donner une autre dimension. Mais à partir du moment où l'on s'est avisé que l'art sacré fait partie de ce vieil et énorme héritage que nos pères nous ont légué, comme tant d'autres témoignages de leur art, il appartient au



CŒUR EX-VOTO
FIN XIX^e - DÉBUT XX^e SIÈCLE

musée de le présenter en tenant compte que l'existence de Dieu et du monde surnaturel est, selon les individus, avérée, douteuse ou controversée. Dans ce contexte, on acceptera que Dieu puisse être soit une personne réelle et existante qui s'est graduellement découverte au peuple de la Bible, soit une idée ingénieuse et fascinante, sans autre réalité ou valeur que les émotions qu'elle peut nous engendrer. C'est sur ce terrain que se place le musée, à l'écart de toute érudition et controverse.

En fin de compte, l'expérience esthétique est un sentiment de présence, car l'œuvre d'art implique une expression de l'esprit dans la matière. Cet art sera sacré pour les uns car il coopère à ramener à Dieu toutes choses; le Beau rayonne la matrice de toutes les beautés, Dieu. Pour les autres, une société ne peut se contenter d'un art sans attache au surnaturel; en s'emparant de notre vie émotive, il sublime les formes.

De quelque façon qu'il soit abordé, cet esprit esthétique chrétien permet de faire la différence entre Phidias et le sculpteur de Chartres, – et c'est cela qui importe. Il est un puissant moyen d'éducation. Le musée joue pleinement son rôle en l'exposant selon une problématique qui diffère de celle des trésors d'églises.

LE DEPLOIEMENT DES COLLECTIONS

Les collections sont installées depuis 1995 dans la Maison des Chevaliers, demeure d'une dynastie de négociants de la vallée du Rhône, les Piolenc. La famille s'est installée à Pont-Saint-Esprit au début du XII^e siècle. En 1134, Gérard de Piolenc rassembla sous son nom la propriété familiale, une tour de pierre et ses dépendances. A la fin du siècle, la façade en pierre sur la rue Saint-Jacques fut construite, signe de l'ascension sociale du lignage. Les Piolenc participèrent activement à la construction du pont Saint-Esprit et, à cette occasion, s'opposèrent au pouvoir du prieur du monastère Saint-Pierre, le seigneur du lieu. Ils prirent le parti du roi dont ils favorisèrent l'arrivée en 1302. Pour signifier son appartenance au clan royal, Raymond V de Piolenc fit peindre sur la charpente de sa grande salle les armes répétées du roi et accueillit sa cour de justice, alors que débutait la Guerre de Cent ans. La maison fut alors agrandie vers l'est en plusieurs temps puis, lorsque l'issue du conflit parut assurée, des travaux somptueux furent entrepris en 1450. Guillaume de Piolenc fit élever deux salles d'apparat superposées du côté du levant, et donnant sur un jardin. Elles refermèrent la demeure sur elle-même. Ainsi, au terme de quatre siècles de modifications, la Maison des Chevaliers prit-elle l'aspect des grandes demeures patriciennes du Sud de la France et de la vallée du Rhône, persistance du plan de la villa antique de quatre corps ceinturant une cour intérieure. A la fin du Moyen Age, les Piolenc abandonnèrent leurs pratiques commerciales pour la carrière des armes. Dès lors leur maison évolua peu jusqu'à sa vente, peu avant la Révolution. Au siècle dernier, les travaux n'ont pas touché la structure du bâtiment. Aussi, quand le Conseil Général du Gard en fit l'acquisition pour y installer le musée, put-on retrouver pratiquement intacts les aménagements et les décors des XIV^e et XV^e siècles. La Maison des Chevaliers est une des demeures privées du Moyen Age parmi les mieux conservées.

LE CHRIST, PIERRE ANGULAIRE DE L'ÉDIFICE CHRÉTIEN : UNE PASTORALE PAR L'IMAGE

Dans l'entrée, une sculpture sur pierre

Le Christ au jardin des oliviers, du XVII^e siècle, résume le propos du musée, qu'elle introduit, en une image forte et condensée. Elle tient un discours en image sur le «drame» de Geth-

semani. Cette scène théâtrale présente Jésus-Christ, pierre angulaire de l'édifice chrétien, prostré et au comble de l'angoisse, le soir du Jeudi Saint, dans le jardin des oliviers. Le désarroi de l'ange qui lui montre le calice

exprime l'idée du drame qui se joue. Ce moment clef des Evangiles explique la venue du Christ sur la terre. Il magnifie toute l'angoisse du monde et lui donne un sens chrétien. C'est, rappellent les exégètes, le péché de l'homme qu'il prend sur ses épaules au moment où sa mort va le racheter. En dépit de son allure, le message se veut plus rassurant que traumatisant, car il apporte la certitude du pardon par la souffrance du Christ. Le sculpteur a traduit le texte de saint Matthieu avec beaucoup de sincérité et de grandeur tragique, à la manière des auteurs doloristes. Son Christ à terre ressent avec beaucoup d'intensité l'effroi que la mort inspire à l'homme: «Mon âme est triste à en mourir». Il éprouve et exprime le désir naturel d'y échapper tout en le réprimant par l'accepta-

tion de la volonté de son père: «Mon père, s'il est possible que cette coupe passe loin de moi. Cependant, non pas comme je veux mais comme tu veux.»

L'artiste livre de cette heure bouleversante une image attachante et forte, en parfaite complémentarité avec l'esprit des textes, même s'il n'est pas un sculpteur de premier plan. L'image va plus loin que l'écrit en lui donnant un aspect sensible et une puissante capacité persuasive. Elle devient canal de prière et moyen de salut. Est ainsi posé tout le problème de l'Eglise face aux arts visuels. Le thème de la correspondance de la représentation à l'écriture constitue en effet le nœud problématique d'un débat qui se déroule tout au long de l'histoire chrétienne.



LE CHRIST À L'AGONIE - DÉTAIL
XVII-XIX^e SIÈCLES

LE TEMPS DE L'HISTORIEN POUR UNE APPROCHE DU SACRÉ

Les recherches menées au XIX^e siècle ont fait progresser la science, remettant parfois en cause les traditions chrétiennes, au point que la culture qui en était issue eut du mal à se situer. La Révolution a introduit une sérieuse régression dans la culture ecclésiastique. Un monde nouveau est né de la Révolution. Le choc devenait inévitable entre cette culture et celle que transmettait l'Eglise catholique. Au début du XIX^e siècle, deux enseignements distincts étaient professés : la culture ecclésiastique vivant des siècles passés et paraissant d'un autre âge ; la culture libérale et savante issue du Siècle des Lumières et diffusée par la Révolution appelée à devenir laïque et républicaine.

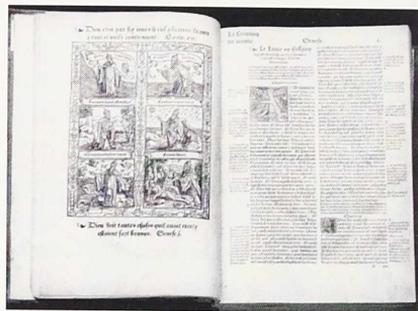
Quelque sentiment personnel qu'il éprouve vis-à-vis de la religion chrétienne, le visiteur doit savoir qu'une telle doctrine forme un des sommets de la pensée des hommes. Il convient donc d'emblée de nourrir le regard, rappel pour les uns, apprentissage pour les autres. Ceci est un livre de bonne foi, note Montaigne au début de ses *Essais*. La démarche du musée est similaire : juger et apprécier en connaissance de cause, tant dans la délectation que dans l'enrichissement de la connaissance. Vérité bien réelle ou brillante trouvaille de l'esprit humain, la totale transcendance de Dieu est une réalité pour l'historien.

LA BIBLE ET LA PAROLE DE DIEU

Le peuple de la Bible a «inventé» un Dieu unique devant lequel, et quoi qu'il arrive, le seul sentiment et le seul jugement ne pouvaient être que l'admiration et l'approbation. Cette attitude de Job fut celle que conserva l'Occident chrétien jusqu'au XVIII^e siècle. La Bible, comme son nom l'indique, est LE LIVRE par excellence. Elle constitue le dépôt de la Révélation, manifestation faite par Dieu d'une vérité auparavant inconnue. Entre Dieu et l'homme, la communication s'établit par la parole. Les prophètes ont donné leurs oracles comme les paroles même que Yahvé leur avait adressées. Ils sont les porte-parole de Dieu. De même, le Christ a parlé à ses disciples lors de son passage sur la terre. Comme source de la Révélation, l'Écriture ne se suffit pas à elle-même. Elle est une lettre morte qui a besoin d'un interprète. Elle contient la doctrine qu'il est nécessaire d'éclairer. Génération après génération, on a commenté le texte biblique en une suite d'interprétations empruntées à la tradition ecclésiastique. C'est ce que fit saint Thomas d'Aquin en 1261-1265 dans son commentaire des évangélistes à partir des auteurs latins et grecs. L'imprimerie diffusa très largement de telles gloses.

Pendant de nombreux siècles, en fait durant près de trois millénaires, les juifs puis les chrétiens, à quelques exceptions près, ne

mirent pas en doute le texte sacré, pas même le caractère historique du récit de la Génèse. Toutes les histoires des peuples se raccordaient au récit de la création du monde et à la chronologie biblique. Dieu avait créé le monde en 6004. Le texte sacré restait la seule source de connaissance de cette antiquité reculée. Jean Lemaire Des Belges raconte que le déluge a commencé le 18 avril. La véracité de l'information est confirmée, pour l'auteur, par les précisions qui suivent dans son texte : c'était 830 ans avant la fondation de Troie et 2317 années précédant l'ère chrétienne. Dans son *Histoire chronologique de Provence* de 1664, Honoré Bouche résume la pensée de son siècle : «Ce serait à la vérité une insigne témérité et folie, de vouloir dire quelque chose de ce qui s'est fait durant ce temps-là en cette contrée, puisque nous ne pouvons rien apprendre que de l'Écriture Sainte qui n'en dit rien.» Sous l'impulsion des deux Réformes, on commenta à nouveau les premiers livres de la Génèse pour aboutir progressivement à une conclusion décapante : le paradis terrestre a disparu ; le déluge l'a englouti. C'est en particulier l'opinion énoncée par Du Bartas dans son ouvrage commentant la création du monde, qui connut un immense succès. On pensait ainsi avoir éclairé de façon définitive les débuts de l'humanité. En faisant toute la lumière sur le paradis des origines et sur la situation idyllique dont bénéficièrent d'abord Adam et Eve, on rendait intelligibles et crédibles l'énormité du premier péché, la gravité du châtement qui suivit et le péché originel. C'est ce qu'explique Jean-Baptiste de La Salle dans ses *Devoirs d'un chrétien envers Dieu*, ouvrage



BIBLE DE LEFÈVRE D'ETAPLES
1534

plusieurs fois édité. Le jésuite Cornelius a Lapse estime que le paradis terrestre a été détruit par les eaux du déluge ; il avait existé comme une réalité historique mais avait été rayé de la surface du globe. Pour lui, le texte de la Génèse est un document totalement crédible, racontant une histoire qui s'était réellement passée. Il n'est pas allégorie, mais histoire véridique. Par l'abondance des renseignements qu'il présente et la richesse de son érudition, Cornelius a Lapse fut très apprécié des prédicateurs. L'abbé Charmasson, curé d'une paroisse près de Pont-Saint-Espirit, publia en 1911 une chronologie qui suit très fidèlement cet enseignement traditionnel : Adam meurt en 3074 à l'âge de 930 ans et le déluge se produit en 2348. Une personne âgée du village pouvait encore la réciter, il y a quelques années... «Est-il admissible qu'une créature se soustraie à ce devoir ontologique de servir au Créateur?» Cette pensée, ainsi formulée par Paul Claudel, traduit la fixité du dogme révélé, car tout est écrit pour les siècles des siècles. Elle justifie le rejet de toute notion d'évolution ou de transformation, suivant des conceptions toutes entières fondées sur la Bible. Elle explique l'incessante louange adressée à Dieu par son peuple.

LA BIBLE FACE A LA SCIENCE

Néanmoins, sous l'Ancien Régime, certains penseurs remirent en cause progressivement le contenu et la véracité «historiques» du début de la Génèse. Si l'auteur des *Anecdotes africaines* attribue encore en 1775 le peuplement de l'Égypte aux enfants de Cham, qui gagna cette contrée après le déluge, ce que confirme toujours une carte de la dispersion des peuples de 1829, par contre Voltaire se moque déjà de cette théorie en 1757. L'*Encyclopédie*, article *Liberté de penser*, dénonce «les préjugés que l'éducation de notre enfance nous fait prendre sur la religion.»

On comprit de plus en plus clairement que la création du monde et le paradis terrestre revêtaient une signification symbolique, même si la pastorale s'efforça encore longtemps de dissimuler cette évidence derrière une lecture littérale du récit de la Génèse.

Au XVIII^e siècle, une nouvelle donnée était entrée en ligne de compte: les fossiles. Ce sont des poissons rejetés de la table par des romains ou des coquilles ramenées de Compostelle par les pèlerins, estimait Voltaire en 1746! Cependant, leur examen conduisit à donner à la terre une ancienneté qui ne concordait pas avec la chronologie biblique. Il apparut impossible de réduire l'histoire à 6000 ans. Bientôt on inféra que l'histoire humaine était beaucoup plus

longue qu'on ne l'avait cru, que l'homme s'était progressivement détaché du monde animal, qu'il ne pouvait pas avoir eu à ses débuts toutes les facultés dont les théologiens l'avaient complaisamment doté.

L'abbé Giraud-Soulavie, qui fit ses études à Avignon, publia de 1780 à 1784 une *Histoire naturelle de la France méridionale*. Passionné de botanique et de géologie, il se basait sur ses propres observations et entra en conflit avec l'Académie et avec les théologiens qui restaient attachés à la lettre de la Génèse. Peu avant, Buffon avait écrit qu'il faut «nous écarter de cette sainte tradition... quand la lettre tue, c'est-à-dire quand elle paraît directement opposée à la saine raison et à la vérité des faits de la nature.»

Giraud-Soulavie dut supprimer des chapitres. Néanmoins, son ouvrage accentua le conflit entre actualistes et créationistes et connut un grand succès. Son propos était l'étude de la nature «en profondeur» (dans sa structure), afin de connaître la superposition des couches qui la composent et leur origine; «en superficie» (dans son relief) en vue de déterminer les phénomènes qui ont modelé vallées et montagnes «aux temps modernes de la nature.» L'auteur introduit la notion du temps géologique qui implique à la fois la lente formation des roches et l'ampleur partout retrouvée de l'action des eaux dans la sculpture du relief.

Désormais, deux positions coexistèrent durant le XIX^e siècle. La curiosité de certains esprits ne dépassa pas les limites de l'interprétation traditionnelle de la Bible. C'est le cas d'Augustin de Villeperdrix et de son fils Louis, qui dans leur hôtel particulier de Pont-

«l'irréfragable autorité de la Bible». On comprend le contexte de la chronologie de l'abbé Charmasson de 1911.

Cependant, l'âge de la terre dont on commençait à mesurer l'étendue tendait à reléguer au rang de légendes une humanité primitive au statut quasi-divin. Dans la région, la publication *De l'homme antédiluvien* par Boucher de Perthes en 1860 trouva un écho favorable chez Léon Alègre (1813-1884), autodidacte professeur de dessins et fondateur du musée de Bagnols-sur-Cèze. Il reconstitua la coupe de la carrière Préault à Levallois-Perret en une peinture afin de montrer l'évidence des conclusions de Boucher de Perthes : les instruments en silex sont l'œuvre des hommes ; ils ont été trouvés dans des terrains vierges ; ils étaient joints à des débris de races éteintes ; ils sont antérieurs au déluge.

Léon Alègre, écrivit une série de notes et de conseils aux instituteurs en 1880 et leur demanda de constituer un petit musée dans chaque école. C'est ce que fit Charles-Adolphe Pigeon. Il consigna par écrit toutes les trouvailles faites à La Bastide d'Engras et réunit une collection d'objets préhistoriques. L'instituteur était vraiment acquis aux idées nouvelles. Tout ce qu'il ramassait devait prouver que l'homme de la pierre, bien antérieur aux civilisations de l'Antiquité déjà connues, était contemporain des temps dits géologiques. Au début de *La guerre des gaules*, César dit que les habitants qu'il a trouvés en arrivant en Gaule se nomment *celtes* dans leur propre langue. Aussi Pigeon appela *celtiques* tous les vestiges de sa collection, du biface acheuléen au morceau de dolium antique et aux haches néolithiques.

Avec Léopold Chiron (1845-1916), instituteur en basse Ardèche, la recherche progressa. Par échange, il possédait un biface trouvé à Chelles, station éponyme du chelléen. Il ramassa un biface similaire, un jour de promenade avec ses élèves sur la colline de Nigoulen à Saint-Just d'Ardèche. «Nous pouvons en conclure, écrit-il, qu'elles (ces pierres) sont bien en place et que notre pays du Vivarais a été habité par l'homme en même temps que les environs de Paris et de Chelles en particulier.» La découverte fit grand bruit. Les parents des élèves indiquèrent à Chiron où trouver des silex. L'hiver, ils parquaient les troupeaux dans des grottes ; en nettoyant les litières, ils mettaient à jour des pierres, magiques aux dires des anciens. En effet, les haches polies étaient appelées des «pierres de foudre» ou des «peiras verdas», en raison de leur couleur. On



HACHES POLIES PLACÉES DANS LES FONDATIONS D'UNE MAISON ET « PEIRA DE PICOTO » (EN HAUT À GAUCHE) - HACHES CHALCOLITHIQUES ET HACHES AMÉRINDIENNES (EN BAS À GAUCHE)
BIFACES ACHEULÉENS TROUVÉS PAR BOUCHER DE PERTHES À CHELLES ET PAR LÉOPOLD CHIRON À SAINT-JUST D'ARDÈCHE.

croyait qu'elles étaient produites par les nuées du ciel, là où avait frappé l'orage. On les gardait précieusement pour protéger les bestiaux et la maison. De même, on possédait souvent une «peira de picoto», une variolite de la Durance, qui évoquait la peau du serpent. On l'utilisait contre les morsures. La «pierre de Croix», quant à elle, était portée au cou pour couper la fièvre et chasser les esprits malins qui éalisaient domicile dans le corps. Léopold Chiron possédait dans sa collection une hache de pierre polie utilisée par les indiens d'Amérique. Il montra, par comparaison, la véritable signification des pierres de foudre.

La controverse devint virulente en 1878 lorsque Chiron osa affirmer que cet homme de la préhistoire avait une intelligence qui lui permettait de porter un regard sur son univers environnant. Il venait de découvrir que l'homme qui habitait la grotte Chabot, dans les basses gorges de l'Ardèche, à dix kilomètres de Pont-Saint-Esprit, gravait des scènes sur les parois de son habitat. Pour lui, la preuve était faite que l'homme de la préhistoire n'était pas un singe mais notre ancêtre direct. Cependant, l'opinion était mal préparée à l'attribution de tels monuments artistiques à une époque aussi reculée de l'histoire humaine. La découverte d'Altamira en Espagne, l'année suivante, rencontra le même scepticisme. Elle provoqua l'hilarité, comme jadis la théorie des pierres-figures d'Arcisse de Caumont et de Boucher de Perthes, faisant des bifaces des portraits que l'homme de la préhistoire aurait fait de lui-même. Puis vint le temps de la colère du clergé, qui y vit un nouveau prétexte pour



PAROI SUD DE LA GROTTTE CHABOT
PHOTOGRAPHIE DE LÉOPOLD CHIRON

tenter de détruire l'idée de Dieu. On admettait avec difficulté la longue durée géologique, mais appliquée à l'homme la pensée restait prisonnière de son cadre chronologique rigide : Dieu avait créé l'Homme à son image et proche d'une certaine perfection. La polémique fut également vive entre les préhistoriens au sujet de la date des gravures et quant à leur signification. Chantre, du Museum de Lyon, fut sceptique ; la délégation de l'Académie de Vaucluse refusa d'y voir une œuvre de la préhistoire. En 1899, Lombard-Dumas reconnut des mammouths et Capitan authentifia la découverte en 1901. Paul Raymond, professeur à la faculté de médecine de Paris et fondateur du musée de Pont-Saint-Esprit, voulut y trouver une signification religieuse. Mais l'étoile qu'il individualisa, signe à ses yeux d'une spiritualité, n'est en fait que le croisement de plusieurs traits figurant des animaux.

Le docteur Paul Raymond publia en 1900 un ouvrage de synthèse sur *L'arondissement d'Uzès avant l'Histoire* où il signale toutes les découvertes selon un ordre chronologique.

Pour lui, les silex et les monuments d'avant les textes que sont les dolmens ont droit à l'histoire débarrassée des surhommes qui l'encombrent. Raymond est le contemporain de Camille Jullian. Avec «Monsieur Paul», comme l'appelaient les ouvriers qui vidaient pour lui les remplissages des grottes, les théories esthétiques et philosophiques comptent moins que les documents. Désormais, grâce à lui, toutes les trouvailles fortuites faites lors de travaux agricoles peuvent être intégrées dans une trame historique et être placées dans la perspective de l'évolution. L'instituteur Pigeon faisait des haches polies le complément et la confirmation des textes qui restaient l'essentiel. Raymond a la vision d'un monde en évolution. C'est cet ajustement de connaissances diverses autour de la notion centrale de lois d'évolution qui remettent en question la conception religieuse traditionnelle de la nature de l'homme.

Des objets de curiosités sont alors considérés comme des matériaux de l'historien, en particulier les documents rapportés des colonies et territoires lointains par les voyageurs et les coloniaux. Augustin de Villeperdrix n'était curieux qu'à proportion de ses croyances. La momie de chat égyptien offerte à l'un de ses amis par François Bravay, *le Nabab* d'Alphonse Daudet, les idoles africaines ou les divinités orientales deviennent des matériaux pour écrire une histoire différente de celle de l'Occident... et une nouvelle histoire de cet Occident.

La génération des pionniers venait de s'éteindre. Le temps était révolu de l'abbé de Laville qui s'était fait remettre, parce qu'ils

étaient l'image de superstitions qui ne devaient pas circuler pour ne pas renaître, des bracelets de bronze trouvés fortuitement à Chusclan en 1874. Le chanoine Béraud inclut les temps préhistoriques dans son *Histoire de Bagnols-sur-Cèze* rédigée à la veille de la deuxième guerre mondiale; il ramassait les silex et obtint le don d'un autel à la déesse Isis, découvert dans le mur d'une grange. Un agriculteur de Pont-Saint-Esprit, Aimé Borne (1901-1994), passait tous ses loisirs à fouiller les champs et les grottes à la recherche des vestiges préhistoriques. Sa collection fut exposée en 1959 à la kermesse paroissiale de Pont-Saint-Esprit. Désormais, le curé et l'instituteur ont le même langage en la matière.

EN FACE DU SACRÉ

Il faut entendre le discours qui précède, conduit à partir des collections du musée, comme une série de coups de projecteurs sur les attitudes qui alimentent l'approche actuelle du sacré. Il doit déboucher sur le temps présent, car depuis un siècle ou deux cet affrontement culturel domine tout regard en la matière. Même si la « crise moderniste » a été résolue, les raisons profondes du modernisme sont actuellement très actives dans notre société sécularisée. Hier limité à quelques cénacles savants, l'antagonisme est désormais dans la rue. C'est l'esprit du temps.

Ce parcours dans l'histoire des croyances de l'origine de l'homme et de la place qu'il occupe dans la création se veut avant tout une invitation à la liberté du regard. Balloté entre la fixité d'une théorie interprétée à la lettre et une science qui prône l'évolution, le visiteur est invité à s'interroger sur le sens du sacré et sa traduction par des images, avant de poursuivre la découverte des collections du musée.

A peine Guillaume de Piolenc avait-il fini de peindre les plafonds de ses salles d'apparat en 1450, dans la Maison des Chevaliers qui abrite les collections d'art sacré du Gard, que l'Europe chrétienne découvrait des mondes différents du sien et échappant à sa tradition. Elle admit des valeurs d'autres civilisations.

Puis, elle les préféra (exotisme, orientalisme...), au point de vouloir couper les ponts avec sa propre culture. En même temps, les archéologues révélèrent qu'il n'y avait pas eu qu'une seule Antiquité, la grecque et la latine. Ce renoncement au passé, surtout dans le domaine religieux qui le résumait le plus complètement, s'est accompagné d'un rejet de l'art sacré. D'autre part, en réaction, l'idée s'est propagée chez les théologiens que la foi nue doit suffire dans son indigence austère. Cette politique de la *table rase* est synonyme d'acculturation, dans les deux cas. Hier l'Eglise, dans son ensemble, acceptait les œuvres d'art dans la mesure où elles menaient aux idées et en étaient les signes. Aujourd'hui, elles ne sont plus des images-mots dont la portée symbolique dirige l'esprit vers l'évocation de Dieu, même dans sa dimension culturelle. D'où le constat, déjà signalé : nous avons donné le jour à une génération de « débranchés ».

Certes, les objets d'art sacré attestent la pratique d'une religiosité au cours des siècles, mais n'appartiennent-ils pas aussi à notre culture à part entière, quelle que soit notre approche de la religion ? Ils sont notre histoire, notre héritage commun. Ils concentrent le potentiel entier de ce Sacré qui constitue l'objet du sentiment religieux du christianisme, institutionnel ou personnel et qui, comme tel, appartient à l'histoire. Or, dans tout le secteur de notre vie où intervient et commande notre cœur, nul ne peut rien entendre s'il n'a pas un regard nourri de connaissance et de sympathie, que celle-ci soit un acquiescement aux principes religieux ou la nette conviction d'un patrimoine

qui caractérise et individualise notre culture. Les collections du musée appartiennent au passé ; mais le regard posé sur elles est d'aujourd'hui. Cette introduction à la visite permet de situer le musée dans la perspective d'une vision contemporaine du sacré. Pour le croyant, tout est dit dans le texte sacré, l'Ancien Testament et le Nouveau Testament. Cependant, de tous temps, le récit a sollicité la glose, l'image. Comment était le poisson de Jonas ? et l'étable de Bethléem ? L'imagination, qui a rêvé sur ces récits infiniment vivants, est un bien dont on ne peut pas limiter la possession aux seuls fidèles, car elle prolonge des perspectives, ajuste des détails qui augmentent la vraisemblance et élargit les assises de notre culture, qu'elle a grandement contribué à façonner. Les paysages de la Bible ne sont jamais vides. Ils forment au

contraire des théâtres où se meuvent des personnages en relation avec Dieu. Ainsi l'art sacré, parce qu'il est art, dépasse-t-il sa simple utilité et ne peut-il pas être enfermé dans les strictes définitions d'un dictionnaire de théologie. Désormais, il ne sert pas exclusivement à faire croire. Il est tout aussi innarrable à l'homme que le sentiment de l'amour et du beau. Cela revient à dire que le sacré est jugé comme un dépassement des traditionnelles expressions des confessions et qu'il leur est supérieur. Il appartient à tous, d'où sa place au Musée.

C'est pourquoi ont été rassemblées différentes pièces évocatrices du sacré dans plusieurs civilisations et auprès de différents groupes sociaux : une étole catholique et une écharpe maçonnique, signes de la sacerdotisation du sacré ; une Vierge à l'Enfant et une maternité africaine ; une évocation des « idoles » de la chanson chez les jeunes. Ces documents font face au bureau d'Auguste Comte, philosophe positiviste du siècle dernier, qui écrit : *On ne détruit pas ce qu'on remplace.*

Avant de poursuivre la découverte des collections, est proposée une dernière réflexion, destinée à bien faire comprendre le discours que tient le musée.

Dans le jardin d'Eden, le premier homme connut la lutte entre la Lumière et les Ténèbres. Comme les fossiles, le récit de la Bible est un reste des temps fabuleux. Sous prétexte que les intempéries de l'Histoire l'ont abîmé et que le fleuve de la mémoire l'a



BÂTON DE PROCESSION DE PÉNITENT
XVIII^e SIÈCLE



EN FACE DU SACRÉ

charité trop
génération, la
de sa sub
jours de sembla
croit progres
transgresse to
d'identique laq
Quelle peut é
devant le sac
science est co
essulte: l'amb
ments trancha
de transmettre
christianisme
des hommes,
existant ou un
does trouvaill
Le XX^e siècle a
gieux du po
grandes mythe
ché les lut
nations. Mais
avoir échoué.
pour ne pas as
ancien obscur
lieu de naiss
mort. Peut-être
en sommes,
d'où nous so
point de repèr
sacré du Gard
Les collection
nouveaux de la
respectant ses
mais selon les
résolument no
respectueuse
du regard que

charrié trop longuement au cours de cent générations, faut-il l'abandonner ou le vider de sa substance? Aujourd'hui, ce sont toujours de semblables fruits défendus qu'Adam croit propres à lui ouvrir l'intelligence et il transgresse toujours les mêmes défenses d'identique façon.

Quelle peut être l'attitude de notre siècle devant le sacré? La modestie d'abord: la science est courte et neuve. La tolérance ensuite: l'ambitieuse ignorance des jugements tranchants prête à rire. Enfin, le devoir de transmettre l'héritage que constitue le christianisme, un des sommets du sentiment des hommes, – que Dieu soit un être réel et existant ou une des plus brillantes et inattendues trouvailles de notre esprit.

Le XX^e siècle a connu un investissement religieux du politique, sans précédent. De grandes mythologies séculières ont chevauché ici la lutte des classes, là les luttes de nations. Mais ces substitutions paraissent avoir échoué. Il faut retrouver nos racines, pour ne pas assister à un retour offensif d'un ancien obscurantisme. Dès que s'estompe un lieu de naissance, apparaît une menace de mort. Peut-être ne savons-nous plus «où nous en sommes», parce que nous ne savons plus d'où nous sommes? Le patrimoine sert de point de repère: tel est le sens du musée d'art sacré du Gard.

Les collections sont présentées sur les deux niveaux de la maison du Moyen Age, tout en respectant ses particularités architecturales, mais selon les principes d'une muséographie résolument moderne mais discrète, à la fois respectueuse de la conservation des objets et du regard que leur porte le visiteur.

DANS LES COULISSES DU SACRÉ : LA SACRISTIE

Toutes les églises, même les plus modestes, possèdent une sacristie, pièce annexe souvent proche du sanctuaire où sont entreposés la vaisselle sacrée, les vêtements sacerdotaux et les objets nécessaires aux différentes cérémonies du culte. D'ordinaire, des placards de rangement garnissent les murs et abritent les ustensiles. Le musée évoque l'ambiance du lieu par un meuble rempli de divers objets simplement rangés sur les étagères, en fonction des utilisations successives. Un encensoir et sa navette voisinent avec une boîte aux saintes huiles; des candélabres se trouvent à proximité d'un bénitier ou de livres de messe... Sur les placards, quelques candélabres sont posés,



CROIX DE LA PASSION
BOUTEILLE DE MARINIER DU RHÔNE
XIX^e SIÈCLE



OSTENSOIRS EN MÉTAL DORÉ
DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE

comme s'ils
chaîne utilisat
(1812-1844)
Pierre à Rome
ment du décor
bien souvent le
Une présentat
prévu ici pou
figé qu'obten
visiteurs peuv
portes décoré
listes, afin de
objet précis. S
sours richeme
deur des réter
ment).
La collection
et de bénitier
soient utilisés
domestiques.
complète la p
Faisons une
croix de mar
cabine de bâte
réduction de
toit de la bar
vitrée ou dans
nous présent
des mariniere
permanents
témoignage pe
lerie du Rhin
ment du chem
de 1848. Elle
même.
C'est égaleme
brant revêt av
giques qui y se

comme s'ils étaient en attente d'une prochaine utilisation. Un tableau de Léon Alègre (1813-1884), représentant l'arrivée de saint Pierre à Rome, traduit l'idée de réaménagement du décor de l'église, la sacristie jouant bien souvent le rôle des réserves d'un musée. Une présentation de type ethnographique prévaut ici pour éviter l'aspect quelque peu figé qu'offrent parfois les trésors d'église. Les visiteurs peuvent ouvrir et fermer les quatre portes décorées des symboles des évangélistes, afin de privilégier le regard sur un objet précis. Sur le mur de retour, des ostensoirs richement ornés rappellent la splendeur des cérémonies du «Salut du Saint Sacrement».

La collection de crucifix, de croix de crucifix et de bénitiers, du XV^e au XX^e siècle, qu'ils soient utilisés dans les églises ou à des fins domestiques, à l'intérieur ou à l'extérieur, complète la présentation de cette sacristie. Faisons une mention particulière pour la croix de marinier du Rhône. Dans chaque cabine de bateau se trouvait une petite croix, réduction de celle qui était accrochée sur le toit de la barque principale, dans une niche vitrée ou dans une bouteille comme celle que nous présentons. Elle traduit les croyances des mariniers du Rhône exposés aux dangers permanents de la navigation et reste un témoignage particulièrement rare de la batellerie du Rhône, disparue avec le développement du chemin de fer dans la vallée à partir de 1848. Elle mêle le paganisme au christianisme.

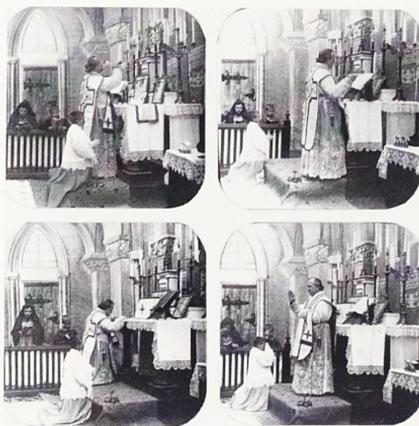
C'est également dans la sacristie que le célébrant revêt avant l'office les ornements liturgiques qui y sont gardés.

LE LUXE POUR DIEU : LES VÊTEMENTS SACERDOTAUX

La collection, présentée par roulement afin de protéger les tissus, permet de suivre l'évolution des formes sur six siècles. En fait, la richesse des tissus a prévalu, semble-t-il, sur le respect des formes traditionnelles. Il importait de traduire le luxe pour Dieu dans les cérémonies catholiques. Aux XV^e et XVI^e siècles, les étoffes de grand luxe provenaient toujours de l'étranger, Flandres et Italie en particulier. Seule la mise en œuvre était faite sur place par des chasubliers-brodeurs. A partir de la fin du XVI^e siècle et jusqu'au



DÉTAIL DE BRODERIES D'UNE CHASUBLE
VERS 1850



LE RITE DE LA MESSE
LE PRÊTRE À L'AUTEL
VERS 1930

siècle dernier, la forme générale n'évolua plus que dans le détail. En revanche, les matériaux et les techniques de confection changèrent. Les effets de tissage et les soieries furent de plus en plus riches et somptueux. Le décor floral remplaça l'iconographie spécifiquement religieuse, qui se réfugia sur les dos des chasubles en de petits motifs et sur les chaperons. Puis, le goût néo-gothique réintroduisit des motifs religieux généralement imprimés ou sur tapisseries au canevas. Ces ornements réalisés en série devinrent d'une grande sécheresse d'exécution.

La lecture historique ne doit pas occulter la symbolique des différents types d'ornements liturgiques que sont la chasuble, l'étole et le manipule, le voile de calice et la bourse, le voile huméral, la dalmatique et la chape. Ces insignes du sacerdoce, notamment la chasuble et la chape, magnifient non seulement extérieurement la célébration du culte divin ;

ils sont aussi chargés de signification. Ainsi l'étole était-elle autrefois portée en sautoir sur l'épaule gauche pour les diacres en signe de leurs fonctions limitées, autour du cou et croisée sur la poitrine, sous la chasuble, pour les prêtres en signe de soumission à l'autorité épiscopale, tombant parallèlement des épaules pour les évêques, marque de leur charge. Le voile huméral, quant à lui, sert à soutenir, sans les souiller par le contact des mains, les vases sacrés et, plus particulièrement, le Saint Sacrement.

Des vues sous plaques de verre, datant des années 1930 et destinées aux séminaristes, montrent les différentes phases de la vêtue du prêtre à la sacristie, ce qui permet d'aborder la portée symbolique de chaque élément ; y est clairement apparent le sens de l'aube blanche que l'officiant porte sur la soutane,



CHASUBLE
XV^e SIÈCLE

en signe de vie et de résurrection, et celui de la chasuble qui, en recouvrant celle-ci, devient « le joug suave et léger du Christ. » La célébration de la messe est dépeinte en une suite de vues détaillant chaque partie de la cérémonie. On y suit l'utilisation de chaque élément de la parure liturgique.

Il importait de souligner un dernier aspect : la signification des couleurs liturgiques du rite

romain, dont l'utilisation est intimement liée au calendrier (par exemple blanc pour Noël, Pâques et l'Ascension – rouge pour les fêtes de l'Esprit Saint – vert durant le temps ordinaire – violet pour les temps de l'Avent et du Carême – noir pour le Vendredi Saint (rouge depuis Vatican II) et les messes de deuil – or pouvant être substitué à toutes les couleurs prescrites, sauf le noir).

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI : FAITES CECI EN MÉMOIRE DE MOI

Deux groupes d'œuvres sont présentés dans la salle d'apparat du rez-de-chaussée de la maison du Moyen Age, le plafond peint de la salle d'apparat inférieure de Guillaume de Piolenc et des tableaux religieux.

C'est la première rencontre du visiteur avec un élément majeur de la Maison des Chevaliers, en tant que monument. Le décor peint est considéré dans son ensemble comme une œuvre d'art. Le discours politique du plafond tend à magnifier l'excellence de Guillaume de Piolenc le maître de maison, sous son rôle de rassembleur autour de la personne du souverain. La place d'honneur revient au roi Charles VII accompagné du dauphin Louis son fils et des membres de la famille royale. Ils sont suivis des écus de François de Bretagne, de François de Savoie et de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, ce qui est surprenant dans le contexte de la Guerre de Cent Ans. Piolenc pose ainsi le conflit en termes nationaux. La guerre contre l'anglais prend une allure résolument nationale autour de 1450. Semblable à Clovis, Charles VII apparaît comme le fondateur de la nation française. Quoi de plus normal qu'un marchand de la vallée du Rhone fût sensible à l'unité du pays ? Il savait que les frontières étaient fluctuantes, lui qui empruntait l'une d'elles en permanence avec ses barques, séparant le Royaume au couchant de l'Empire au levant. Au cours du XIV^e siècle, Lyon et le Vivarais avaient été réunis au domaine royal et le Dauphiné avait été acheté. Depuis 1297 au moins, sa famille avait épousé la cause du roi et le temps présent donnait raison à la tradition de son lignage. Piolenc entraîne dans son sillage toutes ses connaissances, des Grolée de Savoie aux Burgondion de Montpellier et aux Baux de Provence. N'était-il pas de surcroît le gendre de la deuxième épouse du capitaine des gardes royaux, le florentin Thomas Alberti, dont le roi loua régulièrement « la grant loyaulté, preudhomie et bonne diligence » ? Guillaume de Piolenc tient le même propos que, un peu plus tard, les littérateurs du XV^e siècle comme Thomas Bazin. Fait exceptionnel, il le fait au moyen d'une image. Il utilise les moyens de l'Eglise pour se faire comprendre, preuve que l'image s'imposait alors aux esprits plus fortement que les textes. C'était un moyen privilégié de communication.



ANONYME PROVENÇAL
LA DÉPLORATION SUR LE CHRIST MORT
DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

Les murs de cette salle d'apparat portent des peintures des XVI^e et XVII^e siècles, destinées à rendre sensible le message de l'Écriture. Elles sont organisées en deux séquences : la nativité et la mort du Christ. Ce choix met en valeur le discours thématique du musée. Concernant la vie de Jésus, le Symbole de la foi (Credo) ne parle que de l'Incarnation et de la Pâque, épisodes qui sont des signes de son mystère c'est-à-dire la révélation de Dieu, même si beaucoup de détails qui intéressent la curiosité humaine n'y figurent pas, pas plus d'ailleurs que dans les Évangiles.

Le thème de l'Incarnation est mentionné par trois peintures du XVII^e siècle. Dans l'*Annonciation avec saint Charles Borromée*, de l'atelier de Nicolas Mignard, vers 1652, la Vierge apparaît comme l'orante parfaite, figure de l'Église, qu'imita l'archevêque de Milan canonisé en 1610. Avec la *Nativité*, d'après Nicolas Mignard, vers 1660, la gloire du ciel est manifestée dans la pauvreté. L'agneau aux pieds de Marie annonce le sacrifice de la Croix. La toile attribuée à Jean-Baptiste de Faudran, *Adoration des Mages*, datée du milieu du XVII^e siècle, réutilise le schéma de composition de la peinture de Poussin conservée à Dresde.

Les Mages accueillent la bonne nouvelle du salut avec le même étonnement, respect et humilité que ceux de Raphaël dans les Loges du Vatican.

Le sacrifice du Christ comme principe de salut éternel est évoqué par deux œuvres représentant la même scène, la Déploration sur le Christ mort, pour indiquer avec force ses deux significations. C'est à la fois le sacrifice qui accomplit la Rédemption et celui qui remet l'homme en communion avec Dieu en le réconciliant avec Lui, sens renforcé par la présence non loin de la sculpture du *Christ à l'agonie*.

La *Déploration sur le Christ mort*, huile sur bois du deuxième tiers du XVI^e siècle, se rattache à la production de l'atelier de Simon de Châlons. Une inscription sur une tablette pré-

sentée par un angelot évoque la prophétie du vieillard Siméon à Marie, à tel point que le tableau peut être rangé parmi les sept douleurs de la Vierge. Ainsi le personnage assure-t-il l'homogénéité iconographique de cette salle : le Christ est la pierre angulaire de l'édifice chrétien et sa mère, depuis le consentement de l'Annonciation jusqu'à son maintien douloureux mais sans hésitation sous la Croix, réalise l'obéissance parfaite de la foi et devient le modèle à imiter. La *Déploration sur le Christ mort*, huile sur toile du milieu du XVII^e siècle, est une œuvre d'un artiste provençal qui s'est inspiré du *Christ de Caprarola* d'Annibal Carrache. Au centre de sa composition, sous la croix, Marie retient la tête de son fils et regarde sa plaie sur le côté avec une émotion contenue. Les accords et les déclinaisons de tons sont particulièrement bien venus. L'artiste est resté fidèle à l'emploi traditionnel des couleurs : Vierge vêtue de rose et de bleu, saint Jean de rouge et de vert, Madeleine à dominante de jaune.

Dans une vitrine murale, quelques objets reprennent le thème du Christ, pierre angulaire de l'édifice chrétien, en particulier des calices, un toscan du XIV^e siècle, un languedocien du XVII^e siècle et un autre lyonnais du siècle dernier. Dès le commencement, l'Eglise a été fidèle à l'ordre du Christ de répéter ses gestes et paroles du Jeudi Saint. «Faites ceci en mémoire de moi.» Ainsi, de tout temps, la célébration eucharistique a-t-elle été le centre de la vie de l'Eglise. Le support de l'autel paléochrétien de Castel, qui date du VII^e siècle, constitue un des premiers vestiges de la christianisation de la région. Le récit de l'Institution au cours de la messe rend, pour



CALICES AVEC PATÈNES
XVII^e ET XIX^e SIÈCLES



CALICE TOSCAN
XV^e SIÈCLE

les croyants, sacramentellement présents sous les espèces (les apparences) du pain et du vin le Corps et le Sang du Christ ; son sacrifice offert sur la croix une fois pour toutes demeure toujours actuel pour un chrétien. Ce que les tableaux racontent est rendu actuel par la messe qui représente – c'est-à-dire rend présent – le sacrifice de la Croix.

RENDEZ À CÉSAR CE QUI EST À CÉSAR ET À DIEU CE QUI EST À DIEU

Dans la cour royale de justice de la maison du Moyen Age, les Piolenc rendaient la justice. Ils y accueillirent le juge royal, avant même l'introduction du roi dans la seigneurie monastique. Entre 1337 et 1343, l'aula romane fut coiffée d'une nouvelle charpente, œuvre de charpentiers de marine qui repriront en l'inversant l'étambot de la quille d'un navire. Par la qualité de l'assemblage des bois qui fit faire l'économie de poutre faîtière, par l'ampleur unifiée du vaisseau ainsi créée, cette charpente s'impose comme un chef d'œuvre de maîtrise technique. Cet intérêt est magnifié par le décor peint qui couvre les platebandes centrales des six travées et les ais d'entrevous. Enchâssant plus de deux cents écus armoriés, des entrelacs dirigent le regard vers un monde fantastique d'une étonnante diversité et d'une prodigieuse invention, des végétaux où domine le chêne, symbole de robustesse et de fidélité, des personnages hybrides souvent musiciens et des bustes de femmes à la beauté fascinante. Cette cour de justice, exceptionnellement conservée, rappelle les temps où la justice laissait aux pouvoirs politiques et religieux la domination de l'espace, pour être proche de la vie.

Un tableau garde la mémoire de l'affec-
tation première de cette salle en cour de jus-
tice. Placé en face de la cheminée, devant
laquelle se tenait le juge, il se veut un rappel
de la décoration religieuse qui rattachait
l'exercice de la justice au sacré. Le Christ
avait répondu à Pilate qu'il était venu pour
rendre témoignage à la vérité. «Quiconque
est de la vérité écoute ma voix», lui avait-il dit
selon l'évangéliste Jean. Le retable du *Mystère
de la chute des anges*, peint en 1509-1510 par
Raymond Boterie, qui avait son atelier dans
le quartier du port de Pont-Saint-Espirit, à
deux pas de la demeure des Piolenc, montre
avec moult précisions l'expulsion de Luci-
fer du paradis et le combat que les archanges
Gabriel et Michel dirigèrent contre les mau-
vais anges qui, dans leur chute, se transfor-
mèrent en diables grimaçants et laids. Ils
avaient voulu fuir Dieu, mais ils ne purent pas

échapper à son jugement. Lors de son arrivée
dans la région, Boterie travailla sans doute
dans l'atelier de Nicolas Dipre, à Avignon. Si
son art ne possède pas les qualités de ses
illustres devanciers, tel Enguerrand Quarton
et reste empreint d'une certaine naïveté, par
contre l'iconographie qu'il développe avec
complaisance, à la demande des chartreux de
Villeneuve-lès-Avignon ses commanditaires,
est d'une grande richesse d'invention, sem-
blable à celle qui anima le peintre de la char-
pente du XIV^e siècle. Mais ce n'est pas un
simple spectacle esthétique ou un décor.
Dans sa mouvance, l'image fait vivre Satan
pour le montrer capturé : sa Nuit n'attire plus
mais son aventure retient l'attention et la
subjugue. Le musée d'art sacré se devait
d'évoquer la figure de cet «antique ennemi»,
la peur qu'il suscita étant indissociable de
l'histoire du christianisme du XIV^e au XVIII^e.



RAYMOND BOTERIE
LE MYSTÈRE DE LA CHUTE DES ANGES
1509-1510

LE MESSAGE CHRÉTIEN AU QUOTIDIEN : L'EXEMPLE DU MOBILIER DOMESTIQUE

Dans l'ancienne loggia du premier étage, couverte d'un monumental plafond à caissons, ont pris place deux meubles en noyer. Ils proviennent de la chartreuse de Valbonne, située près de Pont-Saint-Esprit. Le *meuble à deux-corps languedocien* des années 1630-1650 est d'une grande sobriété. Des têtes d'angelots ailés timbrent les angles ; elles distraient à peine la structure architecturale simple dans laquelle elles s'inscrivent clairement et qui appartient au monde classique. La rigueur de la composition architec-



ECOLE ALLEMANDE
MATER DOLOROSA
XVI^e SIÈCLE

ture du deuxième *meuble à deux-corps languedocien*, également du deuxième quart du XVII^e siècle, est aussi remarquable. Sur les quatre vantaux, des reliefs issus de modèles gravés nordiques représentent l'Annonciation et la Visitation en haut, l'Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages en bas. Le répertoire décoratif et l'étréitesse très marquée du corps supérieur relèvent encore de l'esthétique maniériste et baroque.

Un petit panneau de chêne, élément d'un retable peint dans la sphère germanique au cours de la première moitié du XVI^e siècle, montre une *Mater dolorosa*, particulièrement pathétique par la violence de son expression. Par sa force de persuasion, l'image emporte l'adhésion et tient lieu d'Écriture sainte. La Vierge tient serrée contre son visage la tête de son Fils déposé de la croix et s'apprête à l'embrasser une dernière fois. Ce trait caractéristique du Threnos byzantin est exprimé selon un motif d'origine italienne, déjà abordé par les graveurs allemands du XV^e siècle.

A L'IMAGE DE DIEU : LE SACRÉ ET LE PROFANE AU XV^e SIÈCLE

Comme au rez-de-chaussée, Piolenc affirme en 1450 son appartenance au parti du roi et met à l'honneur, parmi toutes ses connaissances, le capitaine des gardes royaux, Thomas Alberti, d'une famille gibeline florentine exilée. On insiste sur la modernité du décor Renaissance. D'exécutant, le peintre est devenu concepteur. Il est sensible à la représentation tridimensionnelle et introduit la profondeur dans ses scènes et même dans les meubles des écus, fait unique pour l'époque en France. Les portraits individualisés, tous d'une grande virtuosité, sont parfois vus en raccourci. Le peintre de Guillaume de Piolenc avait parfaitement assimilé les découvertes florentines contemporaines, notamment celles d'Andrea del Castagno. Il était au courant de la pensée novatrice de Leone Battista Alberti. Ce dernier était le cousin de Thomas Alberti et entretenait des relations épistolaires avec lui. Le décor des ais d'entrevous baigne dans la même atmosphère de rendu d'un réel profane, propre à la Florence d'Alberti du milieu du XV^e siècle. Il suffit de regarder les dessins de Maso Finiguerra pour s'en persuader. On y retrouve un penchant identique pour le dessin du nu, un même sens de l'expression intériorisée des visages, une semblable prédilection pour fixer le visage de l'homme de tous les jours, de trois-quarts, en perspective et en raccourci. Il est fort probable que Guillaume de Piolenc ait invité un peintre florentin à venir travailler pour lui, par l'intermédiaire des Alberti. On tient là une source de diffusion de la Renaissance particulièrement importante, tant par sa précocité que par les cheminements de la pensée entre les individus. Pour le théoricien florentin, la peinture devait être un miroir. Guillaume de Piolenc traduit l'idée neuve de nation, reflet de ses aspirations, par des images inédites dans la vallée du Rhône. Le décor peint de ses deux salles d'apparat a l'optimisme d'une prière.

A la modernité du décor par rapport à

la production artistique méridionale, à son aspect précieux et à l'expression ramassée sur de petits panneaux rectangulaires, peut être opposée l'*Adoration des Mages* de Nicolas Dipre, de la fin du XV^e siècle. Dans l'étable, la sainte Famille reçoit l'hommage des rois venus des confins de la terre avec leur suite. Richement vêtus et coiffés de turbans à couronnes, ils apportent au Roi des rois l'or, la myrrhe et l'encens dans des coupes à couvercles ouvragés, sous l'œil placide de l'âne et du bœuf en train de manger. Cet élément de prédelle provient d'un retable provençal, vraisemblablement celui qui fut commandé en 1499 pour la cathédrale de Carpentras. Il reste très gothique d'expression. Mais cet aspect traditionnel est atténué par l'impor-

tance donnée aux contrastes de lumière et aux ombres portées, qui trahit une connaissance des recherches italiennes contemporaines et l'ouverture du sacré sur le monde contemporain pour traduire l'actualité du message divin.

Dans cette salle d'apparat de Guillaume de Piolenc, le contenant et le contenu sont du même siècle. Ils montrent en des images fortes les différents courants artistiques et les diverses aspirations du XV^e siècle, tout en renvoyant vers les acteurs de l'Histoire que sont les hommes. Belle leçon, magistralement adressée conjointement par le monument et les collections du musée, à des visiteurs placés hors de leur temps et, pour cela sans doute, plus réceptifs.



NICOLAS DIPRE
L'ADORATION DES MAGES
VERS 1495

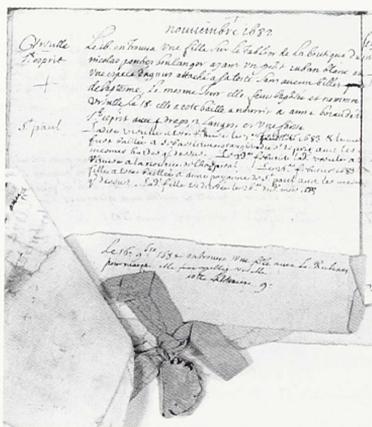
ENTRE L'URGENCE DE LA CHARITÉ ET L'ART : LA PHARMACIE DE L'HÔPITAL DU SAINT-ESPRIT

La présence d'une apothicairerie peut surprendre de prime abord. Le christianisme a toujours porté un regard attentif sur la souffrance, rempli de compassion et d'un amour sincère des plus fragiles, des blessés et des vrais pauvres, appelés à être les premiers dans le royaume de Dieu. Avec l'ouverture du pont Saint-Esprit en 1309 se met en place à Pont-Saint-Esprit une forme particulière d'hospitalité, liée aux voyages, aux déplacements commerciaux, aux pèlerinages – l'hospitalité routière. Une institution laïque et autonome, placée sous l'invocation du Saint-Esprit, assure la promotion des œuvres de miséricorde : accueil des errants, réconfort matériel et moral des pauvres passants, soins aux voyageurs blessés ou malades. Une bulle pontificale de Nicolas V du 7 août 1448 précise l'activité de l'hôpital du Saint-Esprit qui s'est attaché les services d'un apothicaire dès la fin du XIV^e siècle. Cette maison est devenue l'un des hospices les plus célèbres et les plus fréquentés de la chrétienté figurant, avec ceux de Saint-Antoine-en-Viennois, de Roncevaux et de Notre-Dame du Puy, parmi les « quatre hôpitaux généraux » et bénéficiaires de nombreux dons charitables. Au seuil de l'époque moderne, l'hôpital du Saint-Esprit est une organisation puissante, prospère, mais toujours accueillante à toutes

les misères. Une telle vocation ne devait jamais être reniée, jusqu'à la dissolution de l'œuvre, à la Révolution. En novembre 1694, des Filles de la Charité, sœurs de Saint-Vincent-de-Paul s'installèrent au service des malades et des enfants abandonnés. Un an après, sur la proposition de l'intendant du Languedoc, une religieuse occupa le poste de pharmacienne de l'hôpital. La charité était donc traditionnellement assurée par l'Eglise. L'hôpital du Saint-Esprit, comme tous les autres, avait une dimension sacrée car il constituait une *ecclesia*, c'est-à-dire une communauté appelée au salut, pour les uns par la souffrance, pour les autres par les œuvres de miséricorde afin de permettre au malade de vaincre le mal, ici-bas par la guérison, là-haut par la rédemption.

Les pauvres ne se racontent pas. Nul document n'étale leur vie quotidienne. Mais que montrent les vases pharmaceutiques, sinon comment on a paré à l'urgence de la charité dans la société chrétienne ?

La pharmacie de Pont-Saint-Esprit constitue un ensemble impressionnant avec ses céramiques allant du XV^e au XIX^e siècle, placées dans un meuble sombre des années 1830, réutilisant des éléments plus anciens et qui fait ressortir l'éclat de leur émail. Le pilulier d'époque Restauration ainsi que l'escabeau et la baignoire-sabot en cuivre du XVIII^e siècle, seul traitement contre les excès de folie, contribuent à renforcer l'ambiance de la



**BILLET D'URSULE, ENFANT ABANDONNÉE
À L'HÔPITAL DE PONT-SAINT-ESPRIT LE
16 NOVEMBRE 1682**

**POTS DE LA PHARMACIE DE L'HÔPITAL
DE PONT-SAINT-ESPRIT
MANUFACTURE ROYALE DE JACQUES OLLIVIER,
MONTPELLIER
XVIII^e SIÈCLE**

salle. Un lavabo-fontaine en étain sur une chaise en noyer, œuvre de François Laubreaux, potier d'étain de Lyon au milieu du XVIII^e siècle, remplace le lavabo resté à l'hôpital lors du premier transfert de la pharmacie au musée en 1980. Quatre panonceaux en bois, dont deux sont du XVII^e siècle et les deux autres des copies du XIX^e siècle, rappellent que l'hôpital du Saint-Esprit fondé par Philippe le Bel fut sous la protection du pape, du roi de France et du roi René d'Anjou. Les portraits du XVIII^e siècle accrochés au mur étaient destinées à transmettre la mémoire d'un personnage et de sa générosité envers l'établissement. On les appelle des donatifs. Les vases pharmaceutiques constituent l'attrait majeur de cette apothicairerie. Ils se classent en plusieurs séries chronologiques : des albarelli et chevrettes hispano-mau-



resques, datant de la deuxième moitié du XV^e siècle et provenant en majeure partie des ateliers de Manises dans la province de Valence en Espagne, se signalent par les reflets métalliques de leur lustre; des chevrettes, pots-canon, urnes, bonbonnes, bouteilles et cruches de la fin du XVII^e siècle et du début du suivant, produits à Montpellier dans les fours de la manufacture royale de Jacques Ollivier pour la majorité d'entr'eux; des pots

droits en porcelaine blanche du début du XIX^e siècle et des pots droits en verre blanc ou bleu de la fin du siècle dernier.

A la pharmacie est adjoint un petit cabinet pour le préparateur, comme à l'origine. Les placards vitrés renferment diverses trouses médicales, dont une du XVIII^e siècle, une de médecin-légiste et une de dentiste du XIX^e siècle, des scarificateurs et des pointes de feu, ainsi que des ouvrages de médecine.

UN EXEMPLE DE DÉVOTION: FAIRE LA CRÈCHE DE LA BEATILHO AU BELEN ET DU BELEN AU SANTON

FAIRE LA CRECHE A LA MAISON

Les dernières salles forment les deux volets d'un exemple de dévotion publique et privée qui s'est popularisée au XIX^e siècle, la crèche. Au XVIII^e siècle l'usage se répandit en Provence de posséder dans les maisons des reliques qui conservaient les pouvoirs guérisseurs et protecteurs des saints. Le reliquaire domestique est aussi un oratoire. Il était disposé dans la chambre des parents où se réunissait la famille pour la prière du soir.

Les reliques sont placées dans des boîtes vitrées, fermées par un cadre de bois doré. Pour les présenter, on s'inspire d'ouvrages anciens d'orfèvrerie. Au métal précieux, se substitue le papier roulé, découpé en minces bandes dorées sur la tranche et posées perpendiculairement au support. Ce sont les *paperolles*. Les boîtes peuvent prendre l'al-

lure de petites niches vitrées où sont présentées des scènes de la vie du Christ, des saints locaux. Ces *Paradis* abritent parfois des scènes de couvent. Le terme provençal *beatilho* désigne toutes ces boîtes. Elles sont caractéristiques de la basse vallée du Rhône à la fin du XVIII^e siècle et sous la Restauration. Les niches contiennent aussi des crèches. Elles prennent alors le nom de *belen*, qui vient de Bethléem. Les crèches familiales, imitées de celles des églises, sont de deux types. La Nativité: dans une étable, se trouve la Sainte Famille avec l'âne et le bœuf. Parfois sont ajoutés les bergers agenouillés en demicercle. La Crèche dite provençale: à la nativité, s'adjoignent de nombreux personnages dans des paysages orientaux ou de la région. Les crèches peuvent être confectionnées par



BEATILHO / PARADIS DE LA CHARTREUSE DE VALBONNE
VERS 1840

la famille, mais le plus souvent elles sont achetées. La crèche riche est en verre filé ou en cire, la pauvre en carton-pâte. A la fin du XVIII^e siècle, le goût du *santon en argile moulée* se répand dans le public. Au cours de la première moitié du siècle suivant, le belien est abandonné au profit des santons qui se vendent meilleur marché. Toutefois la cire est encore utilisée. Le Jésus de la crèche n'est pas un santon (c'est-à-dire un petit saint) et les santonniers n'ont pas osé le représenter. Comme l'ange Boufareù qui, en soufflant dans sa trompette, annonce sa venue aux bergers, il n'était pas modelé dans la terre mais fait de

cire – de cette même cire qui était utilisée pour les cierges d'église. Cette coutume visait à rappeler la distance séparant ces deux êtres divins de l'ensemble du peuple de la crèche; Jésus et l'ange descendus du ciel ne pouvaient pas avoir la même réalité matérielle. A côté saint Joseph et la sainte Vierge, personnages d'essence terrestre, ont toujours été représentés sous la forme de simples statuettes. Leur type est resté longtemps figé. Ils sont agenouillés de part et d'autre de l'Enfant. Ils sont vêtus à l'orientale. La sainte Vierge porte une robe bleue et un voile blanc cache ses cheveux; saint Joseph



CRÈCHE, TRAVAIL DU CARMEL D'AVIGNON
XVIII^e SIÈCLE

barbu a une robe violette et une grande cape
couvre ses épaules.

Les collections du musée permettent de
raconter visuellement toute cette histoire. Il
reste difficile de proposer une datation pré-
cise pour chaque objet. C'est pourquoi le
thème stylistique a été retenu, ne demandant
pas de chronologie stricte mais pouvant se
satisfaire d'une chronologie relative. Le
décor des boîtes vitrées invite très souvent à
la surcharge des formes et à l'accumulation
des détails. On n'a pas craint de placer ces
objets de dévotion proches les uns des
autres, un peu comme des plaques d'ex-voto

dans une chapelle qui s'appuient les unes sur
les autres et traduisent ainsi les qualités de
thaumaturge du saint invoqué. Le regroupe-
ment des reliques matérialisait autrefois la
puissance de la communauté qui les possé-
dait et les exposait pour les grandes fêtes ou
cérémonies.

FAIRE LA CRECHE A L'EGLISE

Dans cette région ouverte sur la Provence par sa façade rhodanienne, le long enracinement de la quarantaine de Noël et le développement de la liturgie de l'Enfance du Christ garantissent à cette période de l'année une durée suffisante pour que le décor qui habille sa dévotion ne soit pas trop éphémère; elle se déroule sur un dixième de l'année. D'où l'élaboration soigneuse des marques extérieures de religiosité. De plus, à la fin de l'Ancien Régime, la spiritualité de l'Oratoire et du Carmel apporta des pratiques pieuses envers la Nativité, partiellement adoptées par les confréries mariales et josphiques qui entourèrent la crèche d'une religiosité parfois débordante. Ce furent surtout des laïcs qui infléchirent la dévotion à la crèche; leur piété s'imposa au clergé. C'est ce



ENFANT JÉSUS
XIX^e SIÈCLE

qui explique le rôle discret de ce dernier dans le développement de la grande crèche d'église. Celle-ci prit son essor au cours de la restauration catholique du premier XIX^e siècle. Le développement du goût de la statuaire supplanta alors celui des tableaux qui disparurent des autels, pour devenir le support sensible par excellence des dévotions contemporaines. Les petits personnages avec lesquels les enfants jouaient à la Nativité furent agrandis. Il y eut glissement du monde de l'enfant à celui de l'adulte. Ainsi la part des effigies sacrées tendit-elle à se réduire au profit d'une foule pittoresque où se mêlèrent inextricablement le sacré et le profane. A la Sainte Famille, on ajouta de nombreux personnages popularisés par cette forme de théâtre religieux qu'étaient les pastorales.

La grande crèche de l'église paroissiale de Pont-Saint-Esprit est un exemple caractéristique; sa précocité la rend particulièrement intéressante. Les santons ont été fabriqués par les carmélites d'Avignon. Les plus anciens datent des années 1830: saint Joseph, le berger agenouillé, les trois rois Mages et la petite vieille à la lanterne. Particulièrement fragiles par leurs têtes et leurs mains en cire, certains autres, cassés, ont reçu des visages en carton-pâte ou en plâtre à la fin du siècle dernier. Les carmélites, qui possèdent toujours les moules anciens ont refait des tirages en cire et ont réhabillé les santons avec des éléments d'ornements litur-

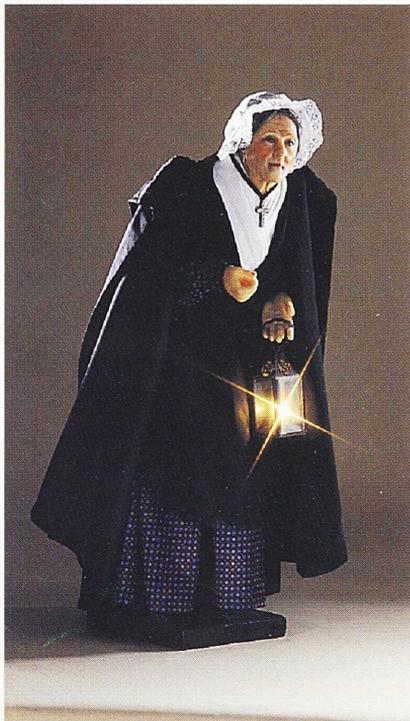
riques du siècle dernier. Pour le berger, parvenu sans tête, on a créé un visage original, celui du curé de la paroisse lors de la restauration, selon une tradition attestée au siècle dernier.

La crèche de l'église de Pont-Saint-Espirit se compose de vingt santons :

Enfant Jésus dans son berceau - Vierge Marie - Saint Joseph - Ane - Bœuf - Berger agenouillé - Berger - Roi Mage âgé agenouillé - Roi Mage debout - Roi Mage debout noir - Vieille femme à la lanterne - Comtadine jeune - Femme de la noblesse - Consul ou maire - Femme de la bourgeoisie - Trois femmes : «Roustido», «Grasseto», et «Guerido» - Chasseur et Meunier. L'appartenance à la Provence rhodanienne de cet ensemble est nettement indiquée par la présence de personnages issus des pastorales comme le maire créé par Blondel au théâtre Chave de Marseille ou les trois commères toujours en retard : Guérido la caquetteuse, Roustido hâlée par le soleil et Grasseto chargée de paniers et de provisions. La petite vieille à la lanterne appartient au légendaire marseillais. Elle commémore le dévouement anonyme d'une femme de la noblesse qui, la nuit, venait en aide aux pestiférés.

Ces santons sont présentés en une crèche-spectacle qui a la forme d'une grotte. La Nativité est le prétexte à un rassemblement de la société qui, venue contempler le Sauveur, se contemple elle-même.

Cet ensemble est un dépôt de l'église paroissiale de Pont-Saint-Espirit. Aussi retourne-t-il chaque année du 25 décembre au 2 février, jour de la Chandeleur, dans le lieu de culte pour lequel il a été conçu.



PETITE VIEILLE À LA LANTERNE
SANTON DE LA CRÈCHE DE L'ÉGLISE SAINT-
SATURNIN DE PONT-SAINT-ESPRIT
XIX^e SIÈCLE

D'importantes réserves conservent les objets non présentés au public. Elles s'accroissent régulièrement par achat, don, legs ou dépôt. Elles sont accessibles aux chercheurs et sont aménagées pour favoriser leur travail, le musée servant de référence dans le monde anglo-saxon en matière de méthode d'analyse de l'art sacré. Des expositions temporaires thématiques permettent de montrer ces objets et de les comparer à ceux d'autres collections. Ainsi, à tous les échelons de sa mission, le musée d'art sacré du Gard poursuit-il sa démarche d'enseignement.

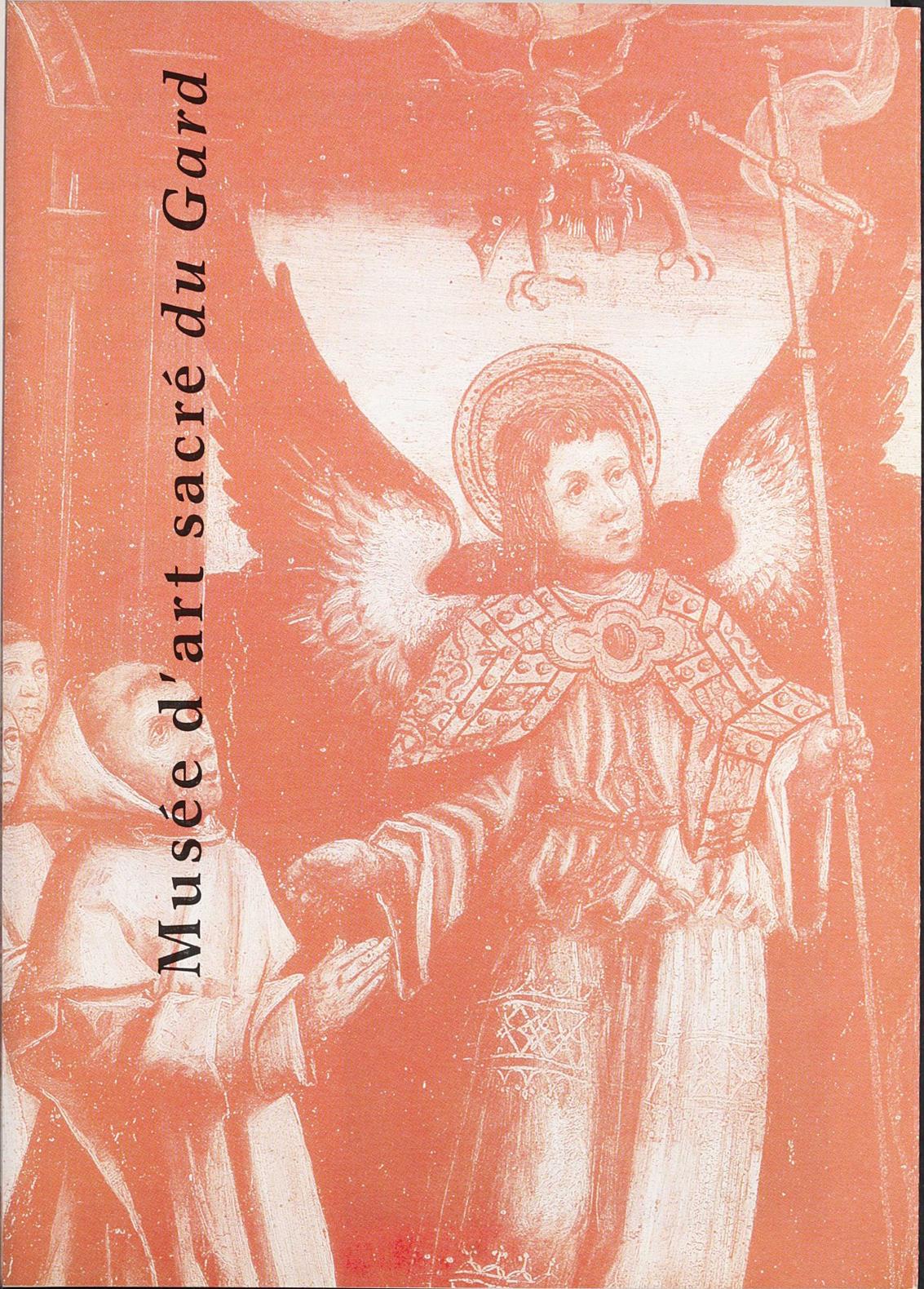
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES: Daspet, Villeneuve
lez Avignon

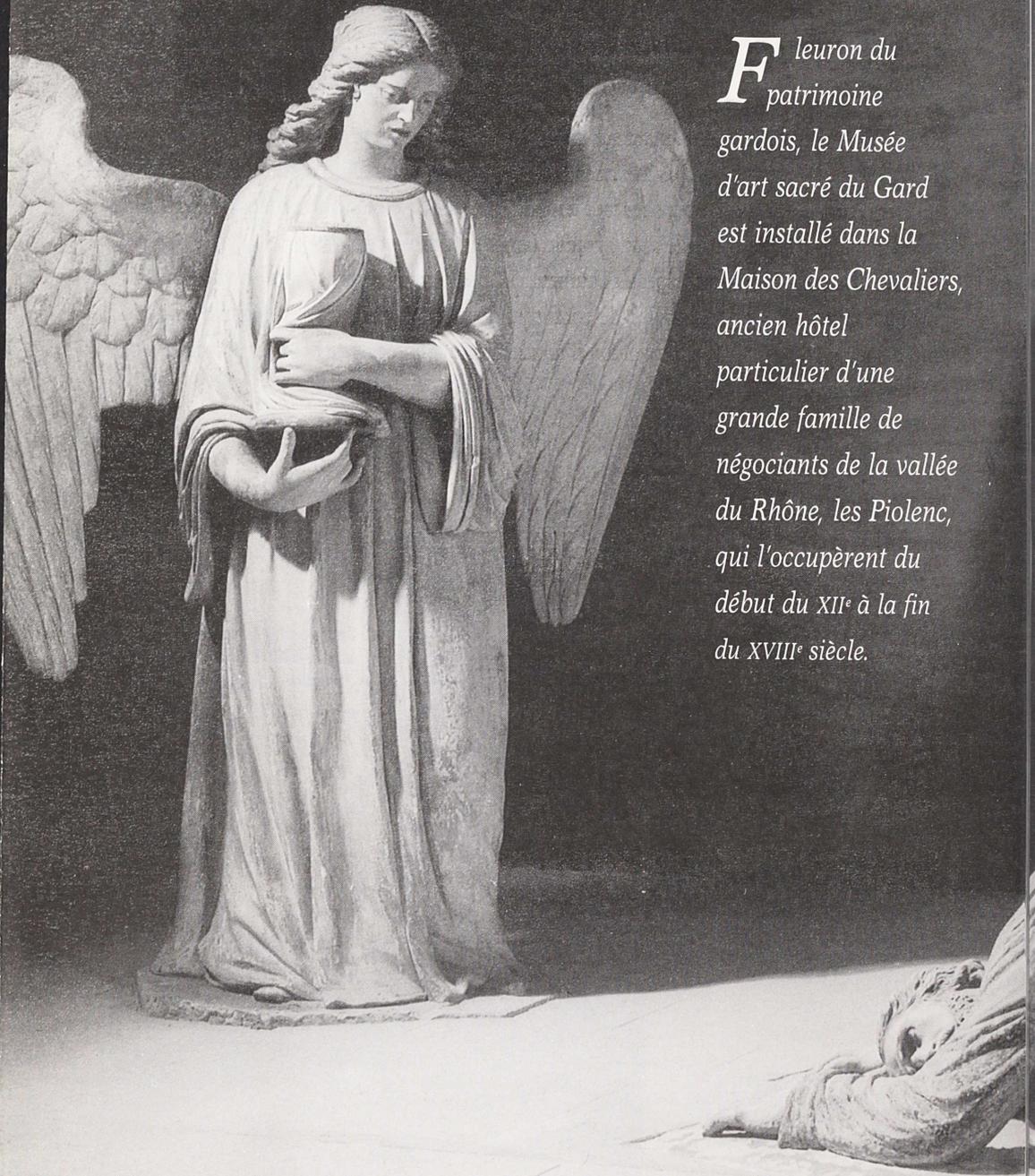
MAQUETTE: Bernard Bugat

COUVERTURE: détail de broderie d'une Chasuble,
vers 1850: Photo: Patrick Lefèvre, Avignon

Imprimé en Belgique par Snoeck-Ducaju & Zoon

Musée d'art sacré du Gard





F leuron du patrimoine gardois, le Musée d'art sacré du Gard est installé dans la Maison des Chevaliers, ancien hôtel particulier d'une grande famille de négociants de la vallée du Rhône, les Piolenc, qui l'occupèrent du début du XII^e à la fin du XVIII^e siècle.

Musée d'art sacré du Gard

La Maison des Chevaliers

Construit à partir du XII^e siècle sur le plan habituel des habitations du Moyen Âge autour d'une cour, modifié et embelli durant les siècles par les Piolenc, le bâtiment avait été passablement divisé et mutilé aux XIX^e et XX^e siècles, jusqu'à en être devenu méconnaissable. On pensait alors que les chevaliers de l'ordre du Temple venaient s'y reposer à leur retour de Terre Sainte. Chacun y aurait fait peindre son écu pour signaler son passage.

Acquis par le département du Gard en 1988 et classé en totalité Monument Historique en 1992, il a fait l'objet depuis septembre 1993 d'une restauration menée avec le plus grand soin, sous la responsabilité d'un Architecte en Chef des Monuments Historiques, du service des bâtiments départementaux et de la conservation départementale des musées. Une campagne de sondages archéologiques avait auparavant permis de localiser précisément les décors connus de la maison, de mettre à jour les décors jusque là inconnus des deux salles d'apparat, et de retrouver la cohérence historique et architecturale du bâtiment.

Le Christ à l'agonie

XVII^e - XIX^e siècles



La Maison des Chevaliers

Des anciens magasins à blé donnant sur la rue aux pièces d'apparat ouvertes sur le jardin et sur le Rhône, de la rare salle de Justice aménagée somptueusement au premier étage aux témoins plus humbles des pièces de service, tout ici témoigne de la façon la plus authentique de la vie quotidienne publique et privée d'une grande famille rhodanienne.

La restauration se devait de respecter l'authenticité du monument, en offrant au visiteur toutes les normes actuelles d'accessibilité, de confort et de sécurité, et de s'adapter à une utilisation muséologique nécessitant l'intervention d'un architecte muséographe choisi en accord avec la Direction des Musées de France.

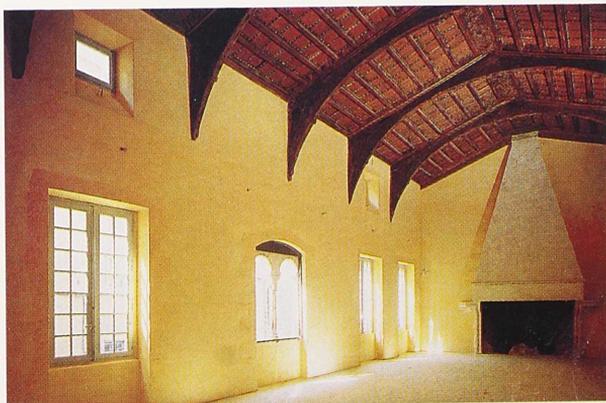


La façade romane
sur la rue Saint-
Jacques

entre 1190 et 1200

La cour royale de
justice construite
par Raymond V
de Piolenc

entre 1337 et 1343



La visite de la Maison des Chevaliers englobe le rez-de-chaussée, le rez-de-jardin et le premier étage. Le jardin orienté vers le Rhône offre un hâvre de paix et de repos. Le deuxième étage abrite les réserves et des locaux techniques.

La visite permet de découvrir les exceptionnels décors peints des XIV^e et XV^e siècles dans les salles d'apparat de la maison et la cour royale de justice, d'en comprendre la portée historique, d'en apprécier l'indéniable qualité artistique et esthétique. Tout le Moyen Age revit ainsi à travers de charmantes scènes, mêlant musiciens et danseurs, portraits de nobles dames, hommes sauvages, bestiaire fantastique. L'influence de la Renaissance florentine y est très précoce. Des personnages sont vus en perspective, un chien monte la garde du haut d'un mur et semble surveiller l'entrée d'une des salles d'apparat.

Le circuit permet également la découverte en parallèle des collections d'art sacré du musée.

La salle d'apparat
haute de Guillaume
de Piolenc

1450



Nicolas Dipre
Adoration des Mages

XV^e siècle

Le Musée d'art sacré

La constitution de la collection d'art sacré du musée départemental et sa présentation au public relèvent d'un constat: la perte d'une culture générale dans le domaine religieux limite la compréhension d'œuvres peintes ou sculptées. L'ignorance du religieux risque d'empêcher l'accès aux œuvres majeures de notre patrimoine artistique, littéraire et philosophique. L'art religieux souffre de méconnaissance, voire de rejet. Au-delà des convictions des uns qu'il transcrit en images, cet art est une des composantes fondamentales de notre civilisation occidentale sans laquelle il est impossible d'étudier l'art et la création au cours de siècles. Aussi le musée d'art sacré souhaite-t-il favoriser l'approche de ce patrimoine. Cette finalité n'est pas sous-tendue par un quelconque zèle catéchétique, - le musée n'entend pas convaincre - mais par le souci de partager des biens de culture et de nourrir la mémoire collective. Sa démarche est laïque.



Anonyme français
Portrait présumé de
Charles VII
Décor de la salle d'apparat
haute de Guillaume de
Piolenc

1450

Albarelli hispano-
mauresques
Pots de la pharmacie
de l'Hôpital de
Pont-Saint-Esprit

XV^e siècle



Les collections ont été constituées par des achats, dons, legs et dépôts. Outre les collections du Département, le musée accueille les collections du musée municipal Paul-Raymond de Pont-Saint-Espirit mises en dépôt, et divers dépôts consentis, en particulier pour la pharmacie par l'Hôpital de la ville, ou par l'église paroissiale.

Ethnographie religieuse et Beaux-Arts s'équilibrent dans cette présentation d'objets de culte soit public soit privé : vêtements sacerdotaux du XV^e au XX^e siècles, orfèvrerie et vaisselle sacrée, peinture religieuse des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, pharmacie de l'Hôpital du Saint-Espirit, crèches, paperolles et santons des XVIII^e et XIX^e siècles.

L'ensemble documentaire du musée sert de collection de référence internationale. Elle a permis l'élaboration d'une base de données sur les objets religieux commune au Canada et à la France, et bientôt à des pays tiers comme le Mexique. La publication d'une méthode d'analyse et d'un vocabulaire montre la richesse et la diversité des collections du Musée d'art sacré du Gard.

**Plate-bande de la
charpente de la cour
royale de justice**

entre 1337 et 1343



**Johannès Steinberg
Nativité - crèche**

1771

Musée d'art sacré du Gard

Maison des Chevaliers

2 rue Saint-Jacques F-30130 Pont-Saint-Espirit

Téléphone (33) 66 39 17 61 Télécopie (33) 66 90 74 27

Situation

Centre ancien

Parkings proches : Allées Jean-Jaurès - Place Saint-Pierre, place du Port

Heures d'ouverture

Tous les jours sauf lundi de 10h à 12h et de 14h à 18h (15 juin au 15 septembre de 10h à 12h et de 15h à 19h). Fermé en février

Tarifs

plein tarif : 20F

tarif réduit : 12F (enfants de 10 à 16 ans, étudiants, handicapés, chômeurs, militaires du contingent, groupes à partir de 10 personnes) gratuité aux groupes scolaires du département, enfants de moins de 10 ans accompagnés, journalistes, conservateurs de musées, amis des Musées de Pont-Saint-Espirit.

Visites commentées

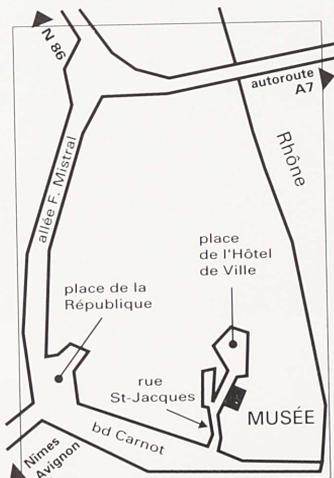
visites guidées à l'intention des groupes d'au moins 10 personnes (30 personnes maximum). Possibilité de visites à thèmes. Réservation obligatoire par téléphone ou par courrier quinze jours avant la date de visite.

Autres

Espaces d'accueil et de repos - Accès handicapés
Librairie et carterie.



Vue de Pont-Saint-Espirit



Pont-Saint-Espirit, centre ancien

Le Musée d'art sacré du Gard est une réalisation du Conseil Général du Gard, qui a bénéficié du concours du Ministère de la Culture : Direction des Musées de France, Direction du Patrimoine, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon.





Pont-Saint-Esprit, le 10 Janvier 1996

n° 15

Monsieur Philippe Boutry
Co-directeur du Centre
d'anthropologie religieuse européenne
Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales
54, boulevard Raspail
75270 Paris Cédex 08

Monsieur,

Nous avons participé ensemble au séminaire "forme et sens" préparatoire au colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel en novembre dernier.

J'ai le plaisir de vous faire parvenir le programme muséographique du Musée d'art sacré du Gard, situé à Pont-Saint-Esprit et qui a ouvert ses portes au public en juillet.

Je souhaite que ce document retienne votre attention et vous invite à faire la connaissance de la démarche de conservation et d'enseignement de ce Musée.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations les meilleures.

Le Conservateur départemental
en Chef des Musées

als/51

Alain GIRARD

MAISON DES CHEVALIERS 2, rue Saint-Jacques F-30130 Pont-Saint-Esprit