



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE
DE BRUXELLES

BULLETIN
D'INFORMATION

N°13 - JUIN 1998

À JEAN ROMBOUTS

La Société royale d'Archéologie de Bruxelles est en deuil. Elle a perdu son Vice-Président.

Jean Rombouts vivait tous les aspects du centre de Bruxelles : son activité économique, ses problèmes de gestion, sa vie culturelle.

La profondeur historique du coeur de Bruxelles le fascinait. Il en avait deviné toutes les ressources à une date où bien rares étaient ceux qui en avaient conscience. Il voyait, certes, une histoire et une archéologie scientifiques, mais aussi une histoire et une archéologie vivantes, allant à la rencontre des gens. C'est ainsi qu'il entra à la Société royale d'archéologie de Bruxelles.

Porté à la vice-présidence, il a accompli une tâche exceptionnelle. À l'intérieur, il a poussé de façon décisive à la dynamisation de nos structures, à l'extérieur, il a, sans relâche, soutenu de ses démarches combien efficaces les efforts entrepris pour lancer une archéologie de terrain dans le centre de Bruxelles. Il intervint pour obtenir la possibilité de fouilles systématiques à Sainte-Gudule à l'occasion de sa restauration. Il intervint aussi, par des efforts incessants, pour que réussisse à se

construire le premier musée de site de la ville : Bruxella 1238, rue de la Bourse. Un effort culturel qui allait redonner vie à une rue qui amorçait son déclin. Ce fut pour lui l'aboutissement d'efforts de plusieurs années.

À la veille même de son départ, il se dévouait encore à faire progresser notre grand chantier actuel : celui de la place Royale, à la redécouverte de l'Aula Magna, grande salle d'apparat de Philippe le Bon.

Jean Rombouts assurait ainsi, avec le sourire de sa chaleur humaine, avec la force de son caractère, avec la sagesse de son expérience, cette osmose si rare entre les milieux d'affaires et les milieux scientifiques où nous voyons la spécificité même d'une société comme la nôtre et une incomparable source d'action et d'enrichissement culturel.

Le Conseil d'Administration et la Société toute entière remettent à Christiane Rombouts, à ses enfants et à ses petits-enfants, leurs condoléances émues.

Nous poursuivrons la tâche comme Jean le voulait. Nous serons plus faibles, mais son souvenir nous aidera toujours.

P.P.B.

LA PLASTIQUE DE VINCA

La "Révolution Néolithique" est le tournant le plus décisif dans l'histoire de la civilisation. En Europe centrale, au début du VIème millénaire av. J.C., les premiers fermiers apparaissent dans le bassin danubien, carrefour de la préhistoire, et y développent rapidement une culture propre, caractérisée notamment par la production d'objets en terre cuite. L'on a pensé longtemps que la naissance de cette culture était due à l'arrivée de populations nouvelles et à des influences venues du Sud-Est, du monde égéen, de Grèce, d'Anatolie et du Proche-Orient. Mais les recherches anthropologiques et archéologiques ont montré que les premiers agriculteurs de la région étaient les descendants de la population mésolithique locale.

La culture néolithique balkano-carpatique peut être scindée en trois phases : le Néolithique ancien (vers 6000-5500 av. J.C.), le Néolithique moyen (culture Starcevo-Koros-Cris, vers 5500-5000 av. J.C. et le Néolithique récent (culture Vinca, vers 5000-3800 av.J.C.).

La culture de Vinca s'étend sur l'ensemble de la Serbie, ainsi qu'en Macédoine slave, dans le Banat

roumain, la Transylvanie et le sud de la Hongrie. Elle doit son nom au tell éponyme situé sur les bords du Danube, près de Belgrade, qui offre sur plus de 10 mètres une stratigraphie de référence pour l'ensemble du Néolithique balkanique, dont 7 m pour Vinca même. Sur ce site seul, on a découvert près de 2.000 figurines.

Malgré des contacts constants avec les cultures voisines, l'exubérant art plastique de Vinca n'a pas été influencé par celui d'autres groupes et a su développer sa propre identité.

Par opposition au réalisme paléolithique, la simplification, la stylisation, la suppression de tout ce qui est superflu, la valorisation de l'essentiel qualifient l'art de Vinca. On y distingue deux grandes phases : une première période dite de Vinca Tordos et une période "classique" qualifiée de Vinca Plochnik. Assez tardivement apparaissent des sanctuaires monumentaux avec des pilastres ornés de figures anthropomorphes aux visages d'oiseaux. Par ailleurs, il est curieux de remarquer que le Néolithique danubien n'a laissé aucune réalisation importante en architecture mégalithique, comme

les dolmens de Bretagne ou d'Irlande, même là où il n'était pas difficile de se procurer des matériaux de construction.

Le thème principal de l'art des premiers paysans danubiens est la femme aux caractères sexuels accentués, thème déjà connu dans le Proche-Orient depuis le VIII^{ème} millénaire. Dans toutes les régions, l'art néolithique est centré sur l'image de la femme. Les statuettes féminines sont indissociables du concept de la déesse-mère, souveraine, mère protectrice et procréatrice, réceptrice des offrandes. Elles expriment sans doute un concept religieux qui suggère la terre fertile.

Dans l'art de Vinca, les statuettes les plus émouvantes sont les idoles féminines. Plus que des images réalistes de la femme, il faut y voir des symboles de fécondité et d'abondance. L'une tient un enfant contre son sein. Une autre est représentée pliée en position foetale: serait-elle en train d'accoucher ? Certaines figures féminines ont deux têtes: représentent-elles un couple (fig.4) ? Le but n'est pas de décrire une scène, mais de mettre en évidence une fonction de la déesse-mère.

Les bras sont réduits le plus souvent

à de simples moignons ou reposent sur les hanches; les jambes sont évoquées par des cylindres (fig.3 et 5). L'ensemble est toujours équilibré. Ainsi ces figures ne tombent-elles jamais dans l'hypertrophie grossière, fréquente chez les vénus paléolithiques, et elles gardent fraîcheur et vivacité. Elles n'ont pas de traits réalistes mais offrent cependant une extraordinaire variété de types fondamentaux. Tantôt la déesse est représentée assise sur un trône (fig.5), pour manifester son pouvoir, tantôt comme mère avec son enfant, symbole de fécondité. Tout au long de leur évolution, les oeuvres de Vinca montrent une grande diversité et une grande invention. L'artiste réussit à communiquer à ces figurines, malgré la stylisation, le sens de la vie. Ces sculptures si personnelles, si pleines de fantaisie, font penser, par leur esprit, à l'étrange univers mythique de la Grèce et de l'Orient.

Les nouveautés par rapport à la culture mésolithique locale précédente résident dans les matériaux employés : la terre est principalement utilisée plutôt que la pierre. Toute la vie se rattache à la terre : les semences, l'ensevelissement des morts, les paturages, les forêts. Il est clair qu'il existe une relation significative entre les



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

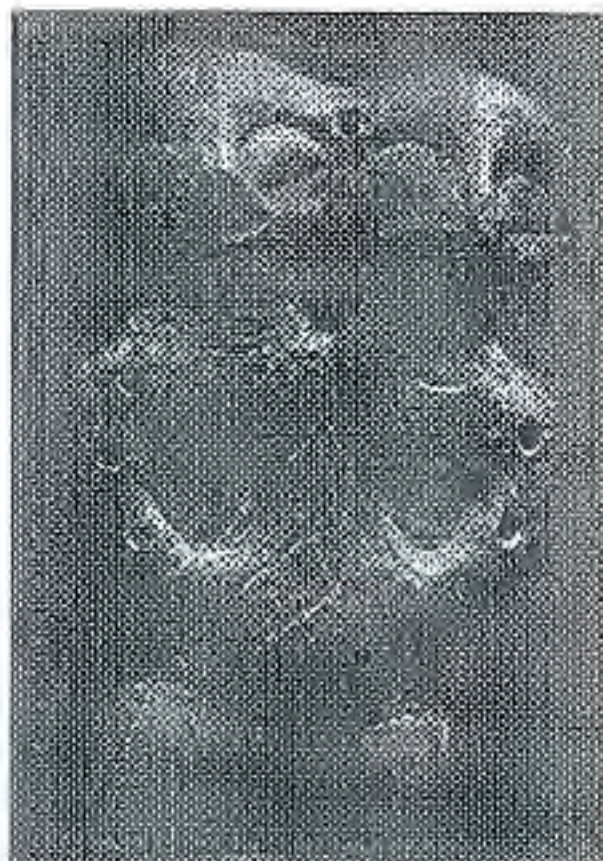


Fig. 4



Fig. 5

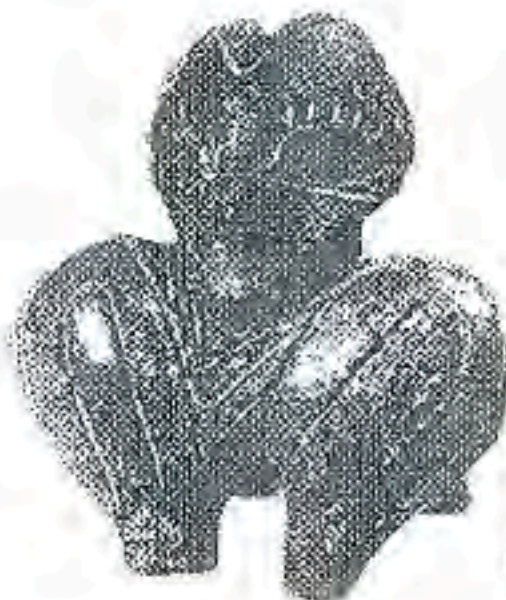


Fig. 6

figurines et le matériau qui les compose. Les statuettes ont, sans aucun doute, joué un rôle dans les cultes domestiques. Elles sont grises, blanches ou beiges, selon l'intensité de la cuisson, et généralement lustrées. La cuisson constitue un progrès technique qui assure à ces images une plus grande solidité. Souvent, après coup, on peint les figurines en rouge.

Tout détail superflu est évité. La tête est un triangle sévère (fig1). Elle acquiert, par sa taille et le soin accordé à sa réalisation, une importance et une autonomie particulières par rapport au corps. Très schématisés, mais d'une grande puissance expressive, certains visages évoquent des masques. Les traits faciaux et la chevelure sont incisés. Avec leurs yeux immenses, qui font parfois penser à des yeux de chats, leur nez long et proéminent, comme un bec d'oiseau (la déesse oiseau), et l'absence de bouche, ces petites créatures ont un aspect inquiétant, comme si elles venaient d'un autre monde. Les oreilles et les bras sont souvent percés de trous qui servaient sans doute à supporter des ornements.

Le style impersonnel se caractérise par une géométrie simple. Une concentration dramatique de la

lumière et des ombres crée un résultat étrange. Des marques gravées sur le corps sont des symboles relevant de pratiques culturelles. Elles précèdent la pratique d'un système d'écriture. Ainsi, une figurine montre sur les fesses des motifs décoratifs. Sur une autre, des bandes incisées sont remplies après cuisson de peintures rouge et noire. C'est un moyen employé également en poterie. L'ensemble est d'une grande pureté décorative.

Né modelleur, le peuple Vinca laisse courir son imagination à partir de ce qui l'entoure. Il crée toute une poterie aux formes animales, d'oiseau, de boeuf, ... Il y ajoute sa fantaisie. Des oiseaux ont une tête de sirène ou de sphinx archaïque. Certains quadrupèdes ont une tête humaine aux yeux immenses (fig.6). Ils rappellent, de toute évidence, les centaures de la mythologie grecque.

Vers 3.500 avant J.C., se produit une crise profonde provoquée par l'arrivée de peuplades nomades d'origine indo-européenne. Le développement de la culture de Vinca s'interrompt. Les statuettes deviennent stéréotypées. Une civilisation se désintègre et s'éteint lentement. C'est une période de grands changements. La magie primitive disparaît. Des idées

religieuses précises se forment. Les rapports économiques et sociaux ne sont plus en rapport avec la manière de vivre des paysans du Danube.

L'ancienne culture matriarcale s'effondre et disparaît. Une nouvelle ère commence : l'âge des métaux.

Ghislaine LASSALLE

AU SUJET DE ...



Une oeuvre bruxelloise méconnue: le portrait du chanoine de Groot

Nos membres connaissent bien le Maître de la Légende de sainte Catherine, anonyme bruxellois de la fin du XV^{ème} siècle dont j'ai déjà eu l'occasion, à plusieurs reprises, de leur parler. Ce peintre, dans lequel on voit, sans doute à juste titre, l'un des fils de Rogier de la Pasture ayant emboîté le pas de son père, est surtout connu pour ses compositions religieuses. Mais, ce que l'on sait moins, c'est qu'il a également réalisé des portraits. L'un d'eux, jusqu'à présent, figurait sous un autre nom d'artiste dans les publications scientifiques. Il s'agit d'un portrait de chanoine acquis, en 1973, par l'*Ackland Art Museum* de l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill (fig.1). En moins de trente ans, il aura changé trois fois d'attribution.

Sur la foi d'une expertise de Friedländer, le grand spécialiste de

la peinture des anciens Pays-Bas, le portrait fut exposé en 1952, à Houston, sous l'étiquette "Simon



Fig.1: Portrait du chanoine Hugo de Groot, Chapel Hill, Ackland Art Museum.

Marmion". Mais il était clair qu'il ne pouvait être dû au peintre-miniaturiste hennuyer. En 1958, il figura à l'exposition amstello-damoise des "Primitifs hollandais" comme oeuvre du Maître de la *Virgo inter virgines*, un anonyme dont l'activité est traditionnellement localisée à Delft. Karel Boon, qui avait proposé cette nouvelle attribution, la réitéra dans son essai monographique sur le peintre, paru en 1963.

L'attribution de Boon, bien qu'elle ait été accueillie favorablement par la majorité des auteurs, fut mise en doute par Albert Châtelet, en 1980. Ce dernier préfère voir, dans le panneau, l'oeuvre d'un anonyme "travaillant à Delft vers 1490". "Le portrait, écrit-il, paraissait un étranger, au milieu des oeuvres de ce peintre (=le Maître de la *Virgo inter virgines*), dans l'exposition de 1958. Il semble donc plus raisonnable de maintenir le tableau, d'ailleurs d'une qualité moyenne, dans l'anonymat".

Si Châtelet conteste que le Maître de la *Virgo inter virgines* puisse être l'auteur du panneau, il ne remet pas pour autant en question son attribution à l'école de Delft. Le personnage représenté est, il est vrai, étroitement associé à cette ville. Il fut identifié, en 1956, par

l'archiviste de Delft D.P. Oosterbaan. Se fondant sur un texte latin apposé au revers, Oosterbaan démontra que le panneau représente le chanoine Hugo de Groot (1451-1509).

Hugo de Groot n'est pas un inconnu des historiens. Originaire de Delft, il y fut curé de la *Nieuwe Kerk* à partir de 1487. Après 1490, il devint, en outre, chanoine du chapitre de la Chapelle comtale de La Haye et conseiller à la Cour de Hollande. En 1492, il est aussi mentionné comme chanoine du chapitre de la petite ville hollandaise de Geervliet. Peut-on imaginer qu'une personne aussi liée à Delft - et dont le nom figure sur la tour achevée en 1496 de la *Nieuwe Kerk* - ait pu commander son portrait dans une autre ville? Ni Boon, ni Châtelet n'a envisagé une telle éventualité.

La tendance fréquente chez les historiens d'art à attribuer, sans autre forme de procès, un tableau de la fin du Moyen Âge à une ville, uniquement parce que son commanditaire y vivait, se heurte, dans le cas présent, à l'évidence stylistique. C'est que le portrait du chanoine de Groot n'a rien de particulièrement hollandais. Ne fut-il pas attribué par Friedländer au Hennuyer Simon Marmion? Aurait-

on jamais avancé le nom du Maître de la *Virgo inter virgines*, si les liens du modèle avec Delft n'avaient pas invité à rechercher dans cette cité l'auteur du tableau?

Pour ma part, je considère le portrait du chanoine de Groot comme une oeuvre du Maître de la Légende de sainte Catherine. Cette attribution, déjà envisagée par Jacqueline Folie dans une note manuscrite, peut être étayée par des comparaisons avec, notamment, le triptyque de la *Cène* de Bruges, une oeuvre incontestable du Maître de la Légende de sainte Catherine. Le



Fig.2: *Dernière Cène* (détail),
Bruges, Évêché.

personnage au turban qui se cure les dents à l'aide d'un couteau, sur le panneau central, présente un visage fort semblable à celui du chanoine (fig.2). On remarquera notamment la forme des yeux et des paupières, le dessin des pommettes et du menton, ainsi que le double pli de chair partant des narines et encadrant la bouche. À l'évidence, les moyens graphiques mis en oeuvre sont fort semblables.

Ainsi donc, le chanoine de Groot se serait adressé à un peintre bruxellois. Un tel choix est peut-être moins surprenant qu'il n'y paraît de prime abord. L'ecclésiastique hollandais a dû commander son effigie vers 1480-1490, en tout cas avant 1500, car le visage reproduit par le Maître de la Légende de sainte Catherine semble celui d'un homme de 30 à 45 ans. Or, dans la 9ème décennie du XVème siècle, il devait être difficile, en Hollande, de trouver un spécialiste du portrait autonome en buste. Il faut, en effet, attendre les années 1500-1510 pour y voir triompher, avec des artistes comme Jan Mostaert et le Maître d'Alkmaar, ce type d'effigie individuelle. Des rares "Primitifs" hollandais qui aient exercé l'art du portrait, tels Gérard de Saint-Jean, le Maître du Diptyque de Brunswick ou les anonymes de la Sibylle de Tibur et du Triptyque

d'Anvers, on ne possède que des effigies de donateurs en pied ou à mi-corps, intégrées dans des compositions à sujet religieux. Aucun portrait en buste autonome, répondant à la formule adoptée pour l'effigie du chanoine de Groot, ne peut leur être attribué. Quant à l'anonyme de la *Virgo inter virgines*, il n'est pas certain qu'il ait jamais réalisé de portraits. Les deux seules peintures religieuses comportant des effigies de donateurs en pied qui furent, un temps, considérées comme siennes, lui ont été retirées par Boon et Châtelet.

Toute différente est la situation régnant en Flandre et en Brabant, où le portrait autonome en buste se généralise dès l'époque des "Fondateurs": le Maître de Flémalle, Jan van Eyck et Rogier de le Pasture. Apanage, au XIV^{ème} siècle, des seuls souverains, il devient, dès les années 1430, un objet de prestige accessible à toute personne aisée. Dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, il connaît le brillant essor que l'on sait, notamment à Bruges avec Hans Memling.

Les documents rapportent que le chanoine de Groot était docteur en droit et *magister artium*, ce qui implique qu'il fit des études

universitaires. Séjourna-t-il, dans ce but, à Louvain, où se trouvait la seule université des Pays-Bas bourguignons? Un contact avec la culture brabançonne qui, éventuellement, se serait répété, pourrait fort bien expliquer comment a pu naître, chez un chanoine hollandais, le désir "exotique" de faire immortaliser ses traits dans un portrait autonome en buste, sur fond neutre. Ne pouvant trouver au pays un véritable portraitiste, au sens "flamand" du terme, il était assez naturel, pour lui, de s'adresser à un peintre du sud. Le choix tomba sur le Maître de la Légende de sainte Catherine.

D.M.

EXPOSITIONS

EN BELGIQUE

Bruxelles

"Oskar Kokoschka".

- Hôtel de Ville, Grand-Place.
- Jusqu'au 30 septembre.
- Du mardi au dimanche, de 11 h. à 18 h.
- Info: 02/279.64.31.

"Expressionisme autrichien".

- Musée Communal d'Ixelles, 71, rue Van Volsem.
- Jusqu'au 30 septembre.
- Du mardi au vendredi, de 13 h. à 19 h., le w.e. de 10 h. à 17 h.

- Info: 02/511.90.84.

Bruges

"De Memling à Pourbus".

- Musée Memling-Hôpital Saint-Jean, 38, Mariastraat, 3000 Bruges.

- Du 15 août au 6 décembre.

- Tous les jours, de 10 h. à 21 h.

- Info: 050/44.66.44.

Tervuren

"L'autre visage: masques africains de la collection Barbier-Mueller".

- Musée Royal d'Afrique Centrale, 13, chaussée de Louvain, 3080 Tervuren.

- Jusqu'au 29 novembre.

- Du mardi au dimanche, de 10 h. à 17 h.

- Info: 02/769.52.11.

Ostende

"Edgard Tytgat (1879-1957), rétrospective".

- PMMK, Musée d'Art Moderne, 11 Romestraat, 8400 Ostende.

- Du 18 juillet au 15 novembre.

- Info: 059/50.81.18.

EN FRANCE

Lille

"Les Watteau de Lille".

- Palais des Beaux-Arts, 18bis, rue de Valmy, 59000 Lille.

- Jusqu'au 31 août.

- Tous les jours sauf le mardi, de 10 h. à 18 h., les lundis de 14 h. à 18 h., et les vendredis de 10 h. à 19 h.

- Info: 33/3/20.06.78.00.

Saint-Léger-sous-Beuvray

"À la frontière entre l'Est et l'Ouest - L'art protohistorique en Hongrie au 1er millénaire avant notre ère".

- Musée celtique de Bibracte, 71990 St-Léger-sous Beuvray, Bourgogne.

- Jusqu'au 27 septembre.

- Info: 33/3/85.86.52.35.

J.D.v.P.

COMITÉ DE RÉDACTION DU BULLETIN D'INFORMATION

Pierre-P. BONENFANT

Pierre DE VOS

Claire DICKSTEIN-BERNARD

Madeleine LE BON

Mina MARTENS

Didier MARTENS

Arlette SMOLAR-MEYNART

Jean-Didier van PUYVELDE

André VANRIE

Coordination et réalisation:

Jean-Didier van PUYVELDE

Rue des Tiennes, 5

1380 LASNE

SECRETARIAT DE LA S.R.A.B.

Tél.: 650.24.86 ou 650.24.97