



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE
DE BRUXELLES

BULLETIN
D'INFORMATION

N°49 - SEPTEMBRE 2007



Avec le soutien de
L'ECHEVINAT DE LA CULTURE
DE LA VILLE DE BRUXELLES

DEUX CHEVAUX ET UN GAULOIS

Sous ce titre, Le Vif-L'Express du 22 juin 2007 signalait une récente découverte qui ne peut manquer de surprendre tout spécialiste de la préhistoire.

Une tombe avec le défunt enseveli sur son char ou à proximité de son char n'est pas faite pour nous étonner. S'il s'agit d'un char de combat à deux roues, la sépulture appartient au deuxième âge du Fer (450 à 250 av. J.-C.) ou époque de La Tène. Au premier âge du Fer (VI-Vème siècles av. J.-C.) c'est d'un char d'apparat à quatre roues qu'il s'agissait, comme dans la tombe de VIX ou celle, tout aussi prestigieuse, de HOCHDORF (Wurtemberg). Ce type de char accompagnait un personnage de plus grand faste que les chefs de l'époque de La Tène.

Les tombes à char de combat se retrouvent en grand nombre à travers l'Allemagne du Sud, l'Ardenne, la Champagne et même le Yorkshire, avec des variantes locales d'aménagement du dispositif funéraire, mais les principes généraux d'ensevelissement restent constants et jamais les chevaux n'ont été sacrifiés pour suivre leur maître dans la tombe.

La nouvelle découverte située dans la péninsule normande, à Orval (Manche), à l'écart du groupe champenois et de celui de l'Île de France a révélé un char à deux roues ainsi que des objets d'accompagnement de grande qualité et bien typiques: deux clavettes courbes, en fer, destinées à retenir chaque roue sur l'essieu. Elles ont les têtes recouvertes d'un métal noble orné de remarquables petits masques humains, stylisés dans le style souple de l'art « laténien »: chevelure prolongée en double esse, barbe partagée en deux volutes. Également une épée dans son fourreau, une belle bague, ... mais surtout, fait unique, cette tombe renfermait aussi les deux chevaux du bige. L'anomalie est de taille, sa portée reste actuellement tout à fait incomprise.



Bague en or.

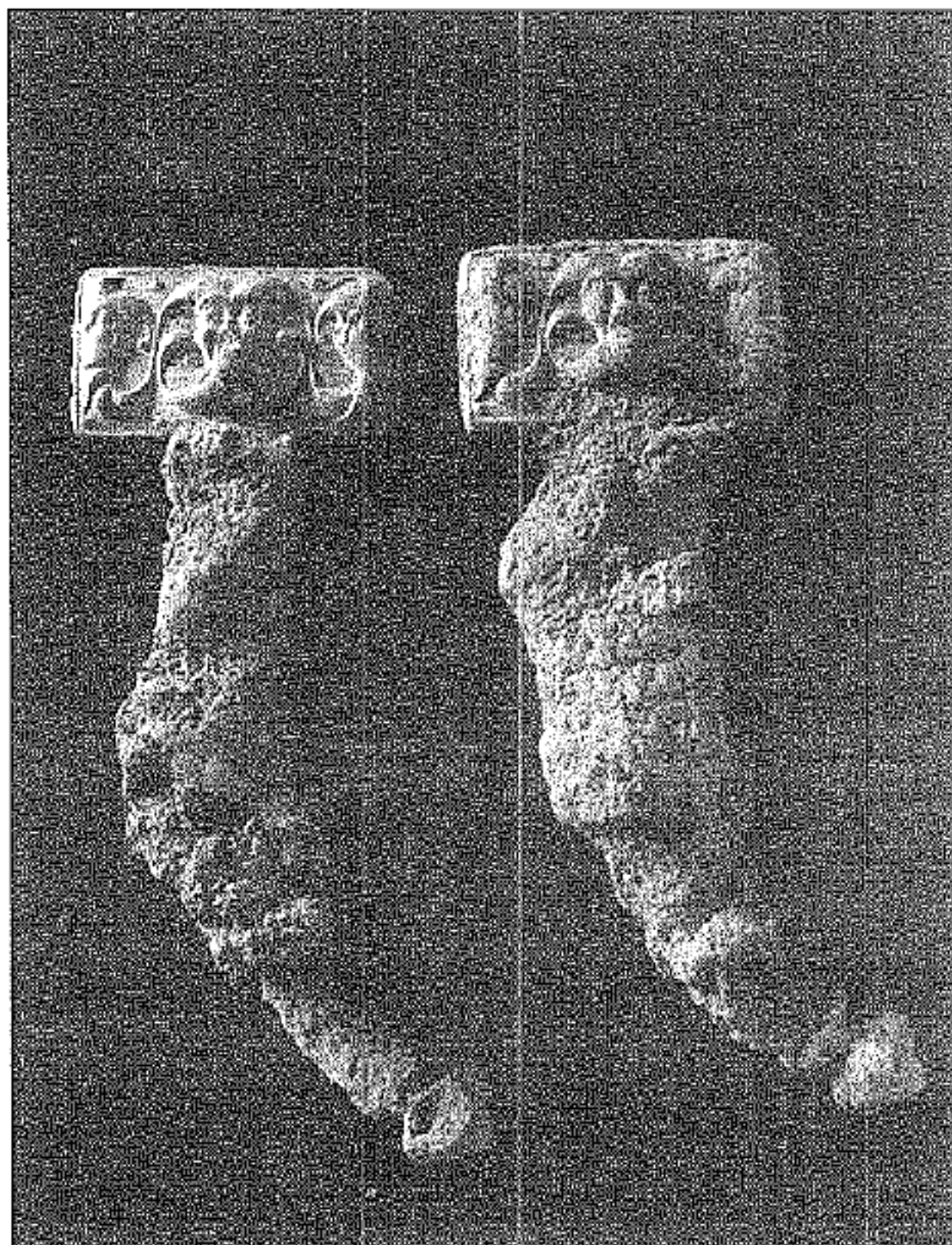
© H. Paitier, Inrap

On songe bien au sacrifice rituel de chevaux lors de funérailles spectaculaires des princes scythes tel que nous l'a décrit Hérodote, à peu près vers la même époque, mais c'est bien loin et dans un contexte complètement différent. On songe aussi à l'ensevelissement de chevaux et d'hommes, groupés par paires, retrouvé voici quelques

années à Gondole dans le Massif Central (Bulletin d'Information n° 33, juin 2003). Peut être un peu plus tardif, mais tout aussi unique que la tombe d'Orval.

Fouilles de l'Institut national de recherches archéologiques préventives (INRAP).

P.B.



Clavettes du char, en fer et en bronze

© H. Pailier, Inrap

PIERRE-PAUL RUBENS OU L'ESPRIT CRITIQUE EN ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

Bruxelles accueillera pendant tout l'automne une importante exposition Rubens, organisée par les Musées Royaux des Beaux-Arts. C'est pourquoi la SRAB a demandé à l'un de nos administrateurs, le professeur Didier Martens, de mettre par écrit, à l'intention de nos membres, quelques réflexions sur le peintre, qui pourront servir d'introduction à la visite de cette manifestation.

On a souvent vu en Pierre-Paul Rubens (1577-1640) un agent de la *reconquista* spirituelle des Pays-Bas méridionaux entreprise à l'initiative des archiducs Albert et Isabelle. L'artiste anversois aurait mis son imagination et sa virtuosité au service d'une église catholique militante, qui aspirait à se réapproprier une partie au moins des territoires que la Réforme lui avait contestés. Sa peinture proposerait une image rajeunie, plus efficace en termes de communication, plus directe et plus convaincante sur le plan visuel, des anciens dogmes et des anciennes certitudes du catholicisme. Elle constituerait le pendant, dans le domaine artistique, de cette nouvelle manière de prêcher, inspirée de la rhétorique antique, que propageaient les Jésuites et aurait été une composante à part entière d'un dispositif général visant à un plus grand contrôle clérical sur les populations, dispositif mis en place dans les principaux pays de l'Europe catholique à la

suite du concile de Trente (1545-1563).

Cette vision des choses n'est certes pas inexacte, et la part prise par Rubens et par son style pictural si caractéristique dans la 'refondation' d'une identité catholique sur le territoire des Pays-Bas espagnols ne saurait certes être sous-estimée. Mais il serait réducteur de ne voir en l'artiste anversois qu'un habile propagandiste au service du clergé. Rubens, dont on connaît le très haut niveau de culture personnelle – il lisait et écrivait le latin, l'italien et le français – pouvait se targuer d'un esprit critique particulièrement aiguisé. Cet esprit a marqué en profondeur son activité de peintre. Son approche de l'iconographie chrétienne se signale en effet par une disponibilité remarquable à remettre en question les schémas traditionnels, les formules figuratives reçues. L'image renouvelée qu'il va élaborer du thème du *Christ en croix* apparaît, dans

ce contexte, particulièrement éclairante.

C'est vers 1610, à peine deux ans après son retour d'Italie, que l'artiste réalise le *Christ en croix* conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (fig.1). D'emblée, l'œuvre paraît s'inscrire dans la droite ligne des recommandations adressées aux peintres par les pères du concile. Ceux-ci avaient appelé de leurs vœux une imagerie religieuse plus aisément compréhensible pour le commun des fidèles que celle qui avait cours dans l'art italien contemporain et qui était 'minée', selon eux, par la sophistication et la recherche d'originalité propres au Maniérisme. Ils avaient également exigé en peinture un plus grand respect du texte biblique. La toile de Rubens ne pouvait que les satisfaire. Elle se signale par sa lisibilité : le Christ occupe l'axe de symétrie vertical du champ pictural, un champ rectangulaire dont les proportions ont été choisies de manière à concentrer les regards sur la figure isolée du Crucifié. En outre, plutôt que de la placer devant un fond bleu ou nuageux sorti de son imagination, le peintre anversois a préféré la plonger dans les ténèbres, faisant ainsi référence à l'obscurcissement des cieux qui, selon le témoignage concordant des Évangiles, aurait accompagné l'agonie du Fils de Dieu (voir no-

tamment Matthieu, XXVII, 45).

Mais Rubens a souhaité aller plus loin encore que les pères du concile dans l'entreprise de réforme de l'image catholique. Au-delà du rejet des extravagances maniéristes et d'un parti de fidélité au texte de la bible, il se livre à une critique en image de l'iconographie du *Christ en croix*, telle qu'elle dominait à son époque dans l'Europe catholique. Plus pré-

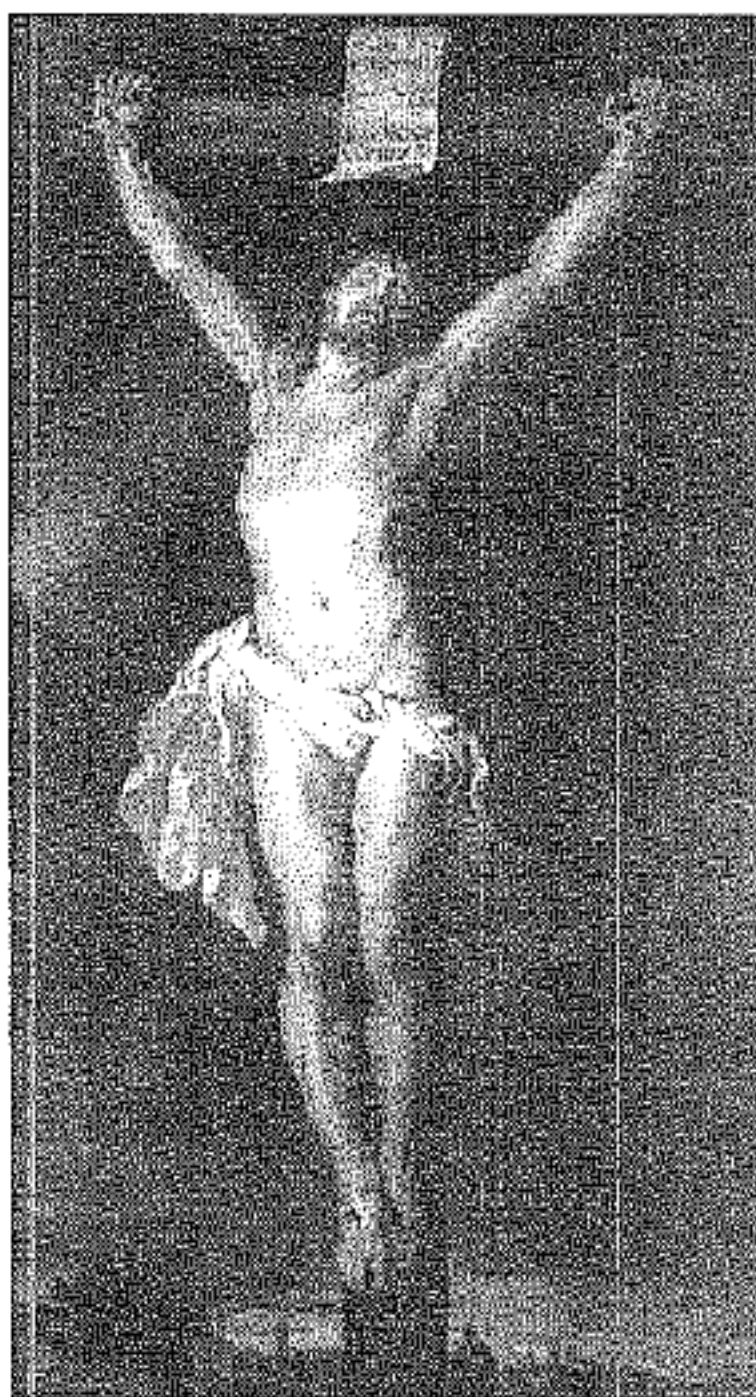


Fig.1 - P.P.Rubens, *Christ en croix*.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten

cisément, il opère tout à la fois la critique des sources de cette iconographie et une critique de vraisemblance.

C'est à partir du XIII^{ème} siècle que s'impose, en Occident, la formule consistant à représenter le Christ crucifié avec le pied droit cloué par-dessus le gauche. Un seul et unique clou traverse désormais les deux pieds: c'est la formule dite du 'crucifix à trois clous'. Elle demeurera en usage quasi sans exceptions jusqu'au début du XVII^{ème} siècle. Rubens n'ignorait cependant pas que le Christ en croix n'avait pas toujours été représenté de la sorte. Avant 1200, dans l'art carolingien comme dans l'art roman, c'est la formule du 'crucifix à quatre clous' qui est de mise: les deux pieds sont cloués séparément, l'un à côté de l'autre. L'artiste anversois avait certainement remarqué, lors de ses voyages, que les Christ à quatre clous étaient plus anciens que ceux à trois clous. Il avait dû voir des sculptures romanes dans les églises de nos Régions et les mosaïques à fond doré de Rome ou de Venise. Dans ces conditions, si l'on voulait donner du Crucifié une image historiquement authentique, aussi fidèle que possible aux 'témoignages' les plus anciens, il fallait revenir à la formule du crucifix à quatre clous. C'est ce que fit l'artiste dans la toile d'Anvers.

Quand on regarde attentivement, on constate en effet que chaque pied est percé d'un clou.

Conscient de la nouveauté qu'il introduisait alors dans la représentation d'un thème iconographique particulièrement important, Rubens a pris soin de ne pas heurter de front les habitudes visuelles des fidèles: il a représenté le pied droit du Christ recouvrant partiellement le gauche. Il conserve de la sorte, dans son tableau, le souvenir visuel des Christ en croix gothiques et renaissants, dont les pieds superposés formaient une sorte de pointe dirigée vers le bas.

À la volonté de représenter le Crucifié selon la formule iconographique la plus anciennement attestée s'ajoute une recherche de vraisemblance anatomique. L'artiste met le schéma traditionnel à l'épreuve de la réalité physique du corps humain. C'est pourquoi les clous transperçant les mains ne sont pas situés au milieu des paumes, comme le recommandait l'usage iconographique encore en vigueur à l'aube du XVII^{ème} siècle, mais un peu plus bas, quasi à la hauteur des poignets. Pour Rubens, il convenait d'attacher le Christ à la croix de telle manière que le spectateur ait l'impression que le Fils de Dieu y fut effectivement suspendu. En outre, le peintre le représente avec les bras disposés en

V. On a clairement le sentiment que le poids de son torse l'entraîne vers le bas. C'est là aussi une nouveauté : dans la peinture flamande des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, le corps du Crucifié dessine plutôt la forme d'un T, les bras étant presque représentés à l'horizontale.

En 1620, une prestigieuse com-

mande émanant du bourgmestre d'Anvers Nicolas Rockox offrit à Rubens la possibilité de traiter une nouvelle fois le thème du *Christ en croix*. La toile, initialement destinée à orner le maître-autel de l'église des Recollets, constitue aujourd'hui l'un des fleurons du Musée des Beaux-Arts de la cité scaldienne (fig.2). C'est une image

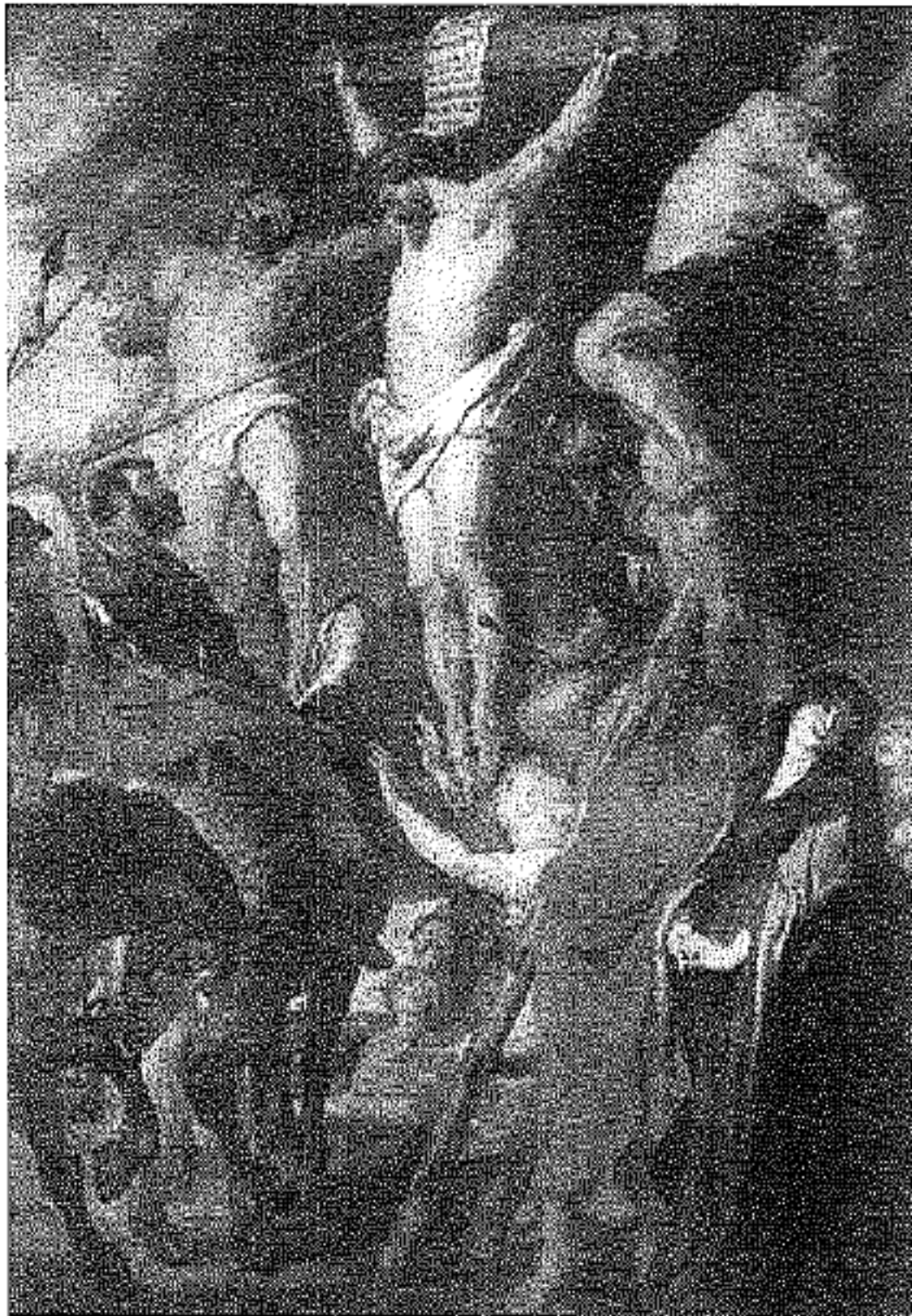


Fig.2 - P.P. Rubens, *Le Coup de lance*.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

complète du Golgotha comportant, outre le Christ, les figures des Larrons, de Longin, de sainte Madeleine, de la Vierge Marie et de l'évangéliste Jean. Fort de ses nombreux succès artistiques qui avaient fait de lui le premier peintre flamand de son temps, Rubens n'hésite pas à amplifier sa 'critique en acte' de la tradition iconographique. S'il utilise à nouveau la formule des pieds cloués séparément, reproduit les clous des mains enfoncés au bas des paumes et dispose en V les bras du Christ, il entend rendre cette fois de manière plus manifeste qu'il ne l'avait fait jusqu'ici le poids de son corps humain soumis à la gravitation. Quatre clous forgés suffisaient-ils vraiment pour arrimer durablement celui-ci au bois du supplice? L'artiste, de toute évidence, en doutait. C'est pourquoi il a imaginé que le Christ était également maintenu à la croix par une corde passée autour de sa taille et par un pan de son pagne. Ce détail pour le moins exceptionnel confère à une image ancienne un supplément inédit de vraisemblance empirique : son corps ne flotte plus dans l'espace de manière quelque peu surnaturelle, comme l'avaient suggéré tant de peintres avant Rubens. Bien au contraire, ce corps serait tombé de la croix, s'il n'y avait pas été solidement attaché par des clous, mais aussi par une corde et un linge...

Sans doute la volonté de Rubens de

rendre plus crédible la représentation du Crucifié pourra laisser sceptique le spécialiste de l'anatomie humaine. Comme elle laissera sceptique, également, l'historien de l'art chrétien, lequel n'ignore pas que si les plus anciennes représentations connues du Christ en croix présentent effectivement, en règle générale, le motif des quatre clous, elles datent seulement des Vème et VIème siècles et sont donc postérieures de plusieurs siècles à l'événement relaté par les Évangiles. Elles ne peuvent que difficilement, de ce fait, avoir valeur de témoignage. Pour être reconnue dans sa dimension audacieusement rationaliste, la critique de l'image traditionnelle du Calvaire opérée par le peintre anversois doit bien sûr être replacée dans le contexte du XVIIème siècle. Rubens apparaîtra alors comme un esprit indépendant, épris de vérité historique et désireux de la traduire en image, en prenant les risques inhérents à toute innovation.

Certains historiens d'art semblent avoir hésité à reconnaître ces qualités à l'artiste. Pouvait-on vraiment imaginer un peintre catholique 'officiel' remettant en question l'iconographie traditionnelle du Christ en croix ? Toujours est-il que, dans de nombreux ouvrages ainsi que sur In-

ternet, la formule du Christ aux quatre clous et aux bras en V, élaborée par Rubens, est curieusement dénommée le 'Christ janséniste', alors même qu'elle ne semble guère avoir retenu l'attention des adeptes de la doctrine de Port-Royal...

D.M.

Orientations bibliographiques
Pour l'iconographie du Christ en

croix en général, on se reportera à l'excellente synthèse de J. DE LANDSBERG, *L'Art en croix. Le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

Pour les représentations du Christ en croix chez Rubens, on consultera J.R. JUDSON, *Rubens: The Passion of Christ (Corpus rubenianum Ludwig Burchard, VI)*, Anvers, 2000.

NOS CONFÉRENCES

L'ÉVOLUTION DU CARNAVAL DE BINCHE AU XIX^{ème} SIÈCLE, SOURCES ET ÉCLAIRAGES NOUVEAUX

Dans notre numéro précédent – le n° 48, vous vous en souvenez –, Mmes Beauvant et Le Bon rendaient compte de la conférence de grand intérêt que l'historien M. Revelard nous a donnée à l'Auditorium Conservart sur l'Évolution du carnaval de Binche au XIX^{ème} siècle. Sa méthode extrêmement rigoureuse ressort de façon éclatante du texte qu'il nous a aimablement fait parvenir il y a peu.

Le 7 novembre 2003, l'UNESCO reconnaissait le carnaval de Binche en qualité de chef d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité.

Sans doute, cette distinction a-t-elle incité autorités et comités des sociétés carnavalesques binchoises à rendre chacun plus attentif en-

core au respect du déroulement de la fête et au respect des usages.

Mais, si cette reconnaissance a apporté au carnaval binchois une notoriété « universelle », elle n'a pas modifié fondamentalement l'esprit et le déroulement de la fête et le comportement des acteurs, les membres et les responsables des

sociétés, convaincus que cette distinction est, en fait, la reconnaissance de leur attachement à leur carnaval, à l'esprit qui préside à son déroulement, au respect quasi religieux des usages, à la dignité des participants.

Toutefois, il faudra veiller à ce que cette reconnaissance n'entraîne pas une certaine sclérose de la fête et on ne peut que mettre en garde face une vision « intégriste » qui, au nom de la tradition, phagocyterait une fête populaire qui, par essence, doit rester vivante et ne peut se transformer en une évocation historique.

Il paraît dès lors utile de rappeler que le carnaval binchois a évolué au cours des deux derniers siècles. Des sources suffisamment nombreuses et souvent encore peu connues, voire inédites, attestent de cette évolution, montrent que les usages se sont modifiés, parfois appauvris, souvent enrichis (l'évolution spectaculaire du chapeau du Gille ou l'enrichissement des déguisements portés lors du dimanche gras en témoignent), que le scénario lui-même de la fête s'est forgé progressivement et que le carnaval contemporain est le fruit d'une lente évolution, dont certains éléments sont anciens et difficilement datables, mais dont d'autres aspects sont le fruit de transformations relativement ré-

centes qui renvoient incontestablement à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, époque où le carnaval de Binche acquiert les caractéristiques formelles qui sont les siennes aujourd'hui.

En effet, les recherches que nous avons menées dans le cadre des archives communales de Binche et du Centre de documentation du Musée international du Carnaval et du Masque permettent aujourd'hui de mieux cerner l'évolution de la fête binchoise et ceci, particulièrement, pour la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. L'examen critique des sources d'archives, l'exploitation de la presse, l'analyse des ressources iconographiques rendue plus pointue grâce à l'apport des nouvelles technologies, ont ouvert de nouvelles pistes et enrichi notre connaissance de la fête.

Il nous semble utile de faire provisoirement le point à ce propos bien que les investigations dans ce domaine soient en cours et que la recherche soit loin de son terme.

Michel Revelard



PROCHAINES CONFÉRENCES

Mercredi 19 septembre
Didier MARTENS et Marc
GROENEN, professeurs à l'ULB
*« À la recherche de mains de
maître dans l'art du paléolithique
supérieur: les grottes de Monte
Castillo (Cantabrie) »*

Mardi 21 octobre
N. AUTHOM et N. PARIDAENS,
du CREA (ULB)
*« La villa gallo-romaine du champ
de St-Eloi, Merbes-le-Château »*

Mardi 20 novembre
Claude GAIER, Directeur du Mu-
sée d'Armes de Liège
*« L'Aula Magna de Bruxelles: les
armes livrées par le site archéolo-
gique »*

Mardi 11 décembre
Robert DIDIER, Historien d'Art
*« Contribution à la sculpture
bruxelloise du XVème siècle: à
propos du St-Jacques découvert
dans l'Aula Magna »*

* * *

ADRESSE :
AUDITORIUM CONSERVART
985, chaussée d'Alsemberg, 1180
Bruxelles (Uccle)
À mi-chemin entre Uccle Globe et
la Gare d'Uccle-Calevoet.
L'entrée de l'Auditorium se trouve
dans le bas du parking.

HORAIRE :
18 h.30 : accueil
18 h.45 : conférence
19 h.30 : débat
19 h.45 : conversation détendue
en présence de l'orateur;
sandwichs et boissons.

ENTRÉE :
L'entrée est gratuite
- pour les membres de la SRAB
(sur présentation de la carte de
membre),
- pour les étudiants (sur présenta-
tion de la carte d'étudiant).
Pour les autres participants : 6 €.

COMITÉ DE RÉDACTION DU BULLETIN D'INFORMATION

Pierre-P. BONENFANT
Pierre DE VOS
Claire DICKSTEIN-BERNARD
David KUSMAN
Madeleine LE BON
Mina MARTENS
Didier MARTENS
Jean-Didier van PUYVELDE
André VANRIE

Coordination et réalisation:
Jean-Didier van PUYVELDE

SECRÉTARIAT DE LA S.R.A.B.
Tél.: 02/650.24.86-Fax: 02/650.24.50