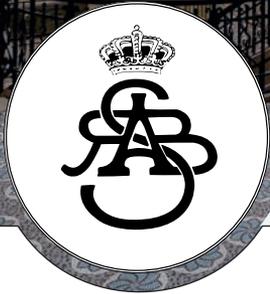


bpost
PP | 1/7782
1050 Bruxelles
P.006842



SOCIÉTÉ ROYALE D'ARCHÉOLOGIE

DE BRUXELLES
BULLETIN D'INFORMATION

N° 99 mars 2025



PÉRIODIQUE TRIMESTRIEL - SOCIÉTÉ ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BRUXELLES
Éditeur responsable : Alain Dierkens, 65 Square des Latins, boîte 6 - 1050 Bruxelles

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Alain DIERKENS, Président
Anne VANDENBULCKE, Vice-Présidente
Stéphane DEMETER, Secrétaire général
David GUILARDIAN, Trésorier
David KUSMAN, Trésorier adjoint

Membres : Laurent BAVAY, Ann DEGRAEVE, Robert DE MÛELENAERE, Alexandra DE POORTER, Christophe LOIR, Didier MARTENS, Sylvianne MODRIE, Marina PELTZER et André VANRIE

Membres d'honneur de la Société : Jean-Claude ÉCHEMENT, Jean-Pierre VANDEN BRANDEN et Jean-Didier VAN PUYVELDE

ÉQUIPE

Pierre ANAGNOSTOPOULOS (historien de l'art)
Mohammed BARRY (opérateur)
Laurent BENOIS (opérateur)
André DE HARENNE (infographiste)
Ousmane DIALLO (opérateur)
Michel FOURNY (archéologue)
Alessandro GIUMMARRA (opérateur)
Daniel RODRIGUEZ LOPEZ (archéologue)
Nancy SCARPITTA (secrétaire)

BULLETIN D'INFORMATION de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles
N° 99 - MARS 2025 - ISSN : 2953-1276

Éditeur responsable : Alain DIERKENS
65 square des Latins, boîte 6 - 1050 Bruxelles
Réalisation : André DE HARENNE

Avec le soutien de la Ville de Bruxelles et d'urban.brussels.

Couverture. En haut : Diamant Palace / Aegidium, hall principal, Bruxelles, 2014, Wikipédia, © Anthony Rauchen. En bas : David Noveliers, *La procession des géants à Bruxelles le 31 mai 1615* (détail) (1616). Madrid, Museo Nacional del Prado, © Prado

Le mot du Président

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

L'Assemblée générale statutaire de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles s'est tenue, comme prévu, le mardi 18 mars 2025 dans la salle des Milices de l'hôtel de Ville de Bruxelles, cette année encore mise gracieusement à notre disposition par les autorités communales. Elle a voté, à l'unanimité des membres présents ou représentés, le rapport moral qui a permis de rappeler l'excellent travail effectué par la Société en 2024 : visites, conférences, participation très active à la gestion des sites fouillés par la SRAB, rédaction d'articles scientifiques et participation à des colloques d'histoire ou d'archéologie, défense du patrimoine, ... et importante aide logistique, notamment lors de chantiers de fouilles, aux archéologues d'urban. Le rapport financier, bouclé dans l'urgence, a lui aussi été voté sans problème. Le bilan global est donc assurément réjouissant.

L'AG a dû acter la démission de deux de nos anciens administrateurs qui en avaient fait la demande au Conseil d'administration du 4 février : leur état de santé ne leur permet plus de participer activement à nos réunions et d'assumer leurs responsabilités au sein du CA. Il s'agit de notre trésorier honoraire, Jean Lemaylleux, qui avait généreusement accepté de prendre la relève de son ami Michel Ykman, décédé inopinément ; avec Robert Bouffioulx, Jean a dû gérer les finances de la Société à un moment particulièrement difficile, coïncidant avec de nouvelles exigences légales en matière de comptabilité. Également démissionnaire, Roland de Timary de Binckum, archéologue amateur, est le fondateur et gestionnaire – avec sa femme Dany Kohl – des musées « Héritages » de Goesnes (Ohey) ; c'est Pierre Bonenfant qui, séduit par l'aide efficace que Roland avait spontanément apportée aux premières recherches archéologiques de la Société à la fin des années 1980, avait proposé sa candidature comme administrateur.

Il a aussi été question de nos publications : le tome 80 (2024, 292 p.) remis aux membres en ordre de cotisation et les quatre Bulletins trimestriels (n^{os} 95 à 98, comptant respectivement 56, 56, 44 et 52 p.) imprimés par les services de la Ville de Bruxelles. Mais aussi (enfin !) de la finalisation du t. 2 de la collection « Investigations. Inédits de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles ». Pour des raisons d'efficacité, il a été décidé de publier ce tome en deux volumes. Le premier, consacré aux « Sources », est en bonne voie d'achèvement sous le titre général :

† Claire DICKSTEIN-BERNARD, Alain DIERKENS & Michel FOURNY, éd.s, *Au cœur de l'ancien palais de Bruxelles, l'Aula Magna. Construction, vestiges et iconographie de la grande salle d'apparat du palais de Philippe le Bon*, vol. 1 : *Les sources*¹. Le tome 2,2 sera centré sur l'interprétation et sur l'iconographie et reposera en grande partie sur les études réalisées par Anne Buyle avant son départ à la retraite.



Avant-projet de couverture du prochain volume d'*Investigations* (tome 2, 1)

par le relief et les différences d'altitude entre la ville haute et la ville basse. Progressivement, avec la construction du parapet du Jardin Botanique longeant la rue Royale (1829), l'inauguration de la statue du général Belliard au-dessus de l'escalier de l'actuelle rue Baron Horta (1838), l'aménagement de la place du Congrès et l'inauguration de son monument (1859), la création des terrasses du premier Mont des Arts (1909) et la réalisation de la balustrade de la place Poelaert (1923), cinq balcons panoramiques sont ainsi réalisés le long de ce qu'on peut appeler la « corniche Royale ». Les enjeux urbanistiques actuels liés à la mise en valeur de ces paysages (ou à leur négation) appellent une réaction forte et rapide.

1 Il contiendra les articles suivants : Claire DICKSTEIN-BERNARD, « La construction de la grande salle au palais du Coudenberg. Une étude critique des sources écrites suivie de leur publication » ; Michel FOURNY, « Les vestiges archéologiques de l'*Aula magna* expliqués par les sources textuelles de la construction, et *vice versa* » ; Dieter NUYTTEN, « La grande charpente de l'*Aula magna* du Palais du Coudenberg à Bruxelles : reconstitution et description sur la base du cahier des charges de 1454 » et Anne BUYLE, « À propos de la charpente de l'*Aula Magna*. Extraits choisis du catalogue iconographique raisonné : les plans de la charpente de l'*Aula* n° 1725 et 1726 des Archives générales du Royaume et les originaux de ces plans réalisés en 1720 ».

Comme de coutume, le présent *Bulletin d'information* n° 99 contient le résumé des conférences présentées à la tribune de la Société dans la salle du Grand Serment Royal et de Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles. Didier et Christian Martens publient une étude historiographique et iconographique de la gravure (1595) par Cristin de Passe de la représentation, due au peintre flamand Josse van Winghe, du juriconsulte calviniste François Hotman sur son lit de mort. Arnaud Quertinmont étudie une sculpture égyptienne majeure du Musée royal de Mariemont : une statue du dieu Horus sous la forme d'un faucon, mise au jour sur le site d'Abydos en 1896. Un des intérêts majeurs de cette analyse réside dans les réflexions méthodologiques liées à ses restaurations successives. Enfin, Nicolas Cauwe se penche, une nouvelle fois, sur l'interprétation des statues de l'île de Pâques et les raisons de leur démontage bien plus respectueux que ce que l'on pense souvent. Ses conclusions sont nettes : « Rapa Nui n'est donc en rien l'exemple d'un désastre culturel, suite à une incurie dans la gestion de l'environnement. Les insulaires firent plutôt preuve d'une grande capacité de résilience, quelle que fût leur responsabilité dans le déboisement, résilience qui ne fut malmenée qu'avec l'intervention du monde extérieur, dès le milieu du XIX^e siècle ».

Juste avant que ce *Bulletin* ne soit envoyé à l'impression, Michel Fourny a eu le temps de fournir un aperçu des contributions « bruxelloises » présentées au congrès annuel *Archaeologia Mediaevalis*, organisé cette année à Gand les 13 et 14 mars 2025. Il insiste sur l'excellente qualité des recherches pluridisciplinaires menées, sous la houlette d'urban, en Région de Bruxelles-Capitale².

Le fascicule s'achève par le compte rendu détaillé des intéressantes visites organisées par la Société de décembre 2024 à février 2025.

² On remarquera, avec un clin d'œil amusé que, dans le volume-programme – par ailleurs très soigné et fort réussi –, une vue des travaux archéologiques de la place Royale de Bruxelles est attribuée au prestigieux site carolingien de Chèvremont (p. 68).

À propos de la restauration antique d'une statue du dieu égyptien Horus

Arnaud QUERTINMONT
Musée royal de Mariemont

Raoul Warocqué, dernier héritier d'une famille de maîtres charbonniers hennuyers, est un passionné de collections. Grâce à sa fortune et aux conseils avisés de spécialistes, il parvient à réunir un ensemble exceptionnel comprenant une bibliothèque patrimoniale, des antiquités méditerranéennes et non-européennes, des arts décoratifs européens ainsi que des objets issus de fouilles archéologiques dans la région. Grand philanthrope et mécène, il décide de léguer ses collections à l'État belge ainsi que le château qui les abrite et le parc qui l'entoure, pour qu'ils soient ouverts au public après sa mort. Celle-ci survient en 1917, alors que la Belgique est en guerre. Il faudra attendre 1920 pour que l'acceptation du legs soit sanctionnée par un arrêté royal. Ainsi naît le musée de Mariemont, avec sa collection riche et variée, témoignage de la passion et de l'érudition de son fondateur. Les visiteurs peuvent y découvrir des pièces uniques, témoins de l'histoire de l'humanité. Les collections d'antiques de ce qu'on appelle aujourd'hui le Musée royal de Mariemont sont généralement associées aux mondes grec, romain, gallo-romain ou encore égyptien.

L'une des pièces les plus remarquables de cette collection est une statue égyptienne du dieu Horus sous la forme d'un faucon. Dédiée par le prêtre d'Osiris Ahmès sous le règne d'Amenhotep II (1425-1398 av. n. è.), elle fut restaurée par le grand prêtre Youyou sous le règne de Merenptah (1212-1202 av. n. è.). Cette statue a subi plusieurs restaurations au fil des siècles, ce qui en fait un objet d'étude particulièrement intéressant.

Découverte et premières restaurations

En 1895, l'archéologue français Émile Amélineau (1850-1915) mène des fouilles sur le site d'Abydôs. Au cours de la mission de 1896, alors qu'il explore la zone connue sous le nom d'Oumm el-Qaab, il fait une découverte majeure. En examinant plus précisément ce qu'il appelle la quatrième butte et les plateaux adjacents, Amélineau découvre une statue de faucon brisée en plusieurs morceaux. La tête est manquante (fig. 1). La localisation précise de cette zone reste incertaine en raison des descriptions



304

Fig. 1 - Les fragments au moment de la vente de 1904. D'après Henri LEMAN & Émile AMÉLINEAU, *Antiquités égyptiennes trouvées à Abydos : ivoires, bois sculptés, terres émaillées, amulettes, scarabées, statuettes funéraires, objets en or et en bronze, silex, terres cuites et poteries, sculptures diverses...*, Hôtel Drouot, Paris, 1904, pl. XI © BNU Strasbourg.

approximatives de l'époque. Cependant, il est généralement admis que la découverte a eu lieu à l'ouest de la tombe de Djer, désignée comme la tombe O.

Le rapport de fouille décrit également l'inscription présente sur le socle. Cette inscription se divise en deux parties : la première, située à l'avant de la pièce, indique que la statue a été dédiée au roi Amenhotep II par un prêtre d'Osiris nommé Ahmès. La seconde inscription, sur les côtés



Fig. 2 - La statue restaurée dans le catalogue de Mariemont de 1904. D'après Franz CUMONT, *Antiquités égyptiennes, grecques et romaines [de la] collection Raoul Warocqué*, Mariemont, Morlanwelz, 1904, p. 8.

latéraux, révèle que la statue a été restaurée au Château de l'Or par le grand prêtre d'Osiris Youyou, fils du grand prêtre d'Osiris Ounennefer. De part et d'autre, entre la queue et les pattes de l'oiseau, des cartouches du pharaon Merenptah ont été ajoutés vraisemblablement par Youyou.

À la suite des fouilles archéologiques, un partage des artefacts découverts est organisé entre le Service des Antiquités de l'Égypte et Émile Amélineau. Les fragments d'une statue de faucon sont attribués à ce dernier.

À son retour en France, des différends surgissent avec ses partenaires financiers concernant la répartition des objets et la qualité de ceux-ci. Il décide finalement de mettre la collection en vente publique. C'est ainsi que, les 8 et 9 février 1904, une vente aux enchères est organisée à l'hôtel Drouot, à Paris. Cette vente publique attire l'attention de nombreux

musées, collectionneurs et passionnés d'antiquités, venus espérer acquérir une partie de cette collection exceptionnelle.

Raoul Warocqué est présent à cette vente et acquiert, notamment, le faucon pour son musée. L'objet arrive donc au château de Mariemont en 1904, juste à temps pour figurer dans le catalogue des antiques de la collection Warocqué rédigé par Franz Cumont. Bien que les lacunes au niveau de la patte semblent avoir été comblées, l'élément le plus notable est la restitution d'une tête qui permet à l'objet de retrouver une cohérence visuelle (fig. 2). Quand et par qui cette opération a-t-elle été réalisée ? Aucune information ne permet actuellement de répondre à cette question.

Restaurations modernes et transformations

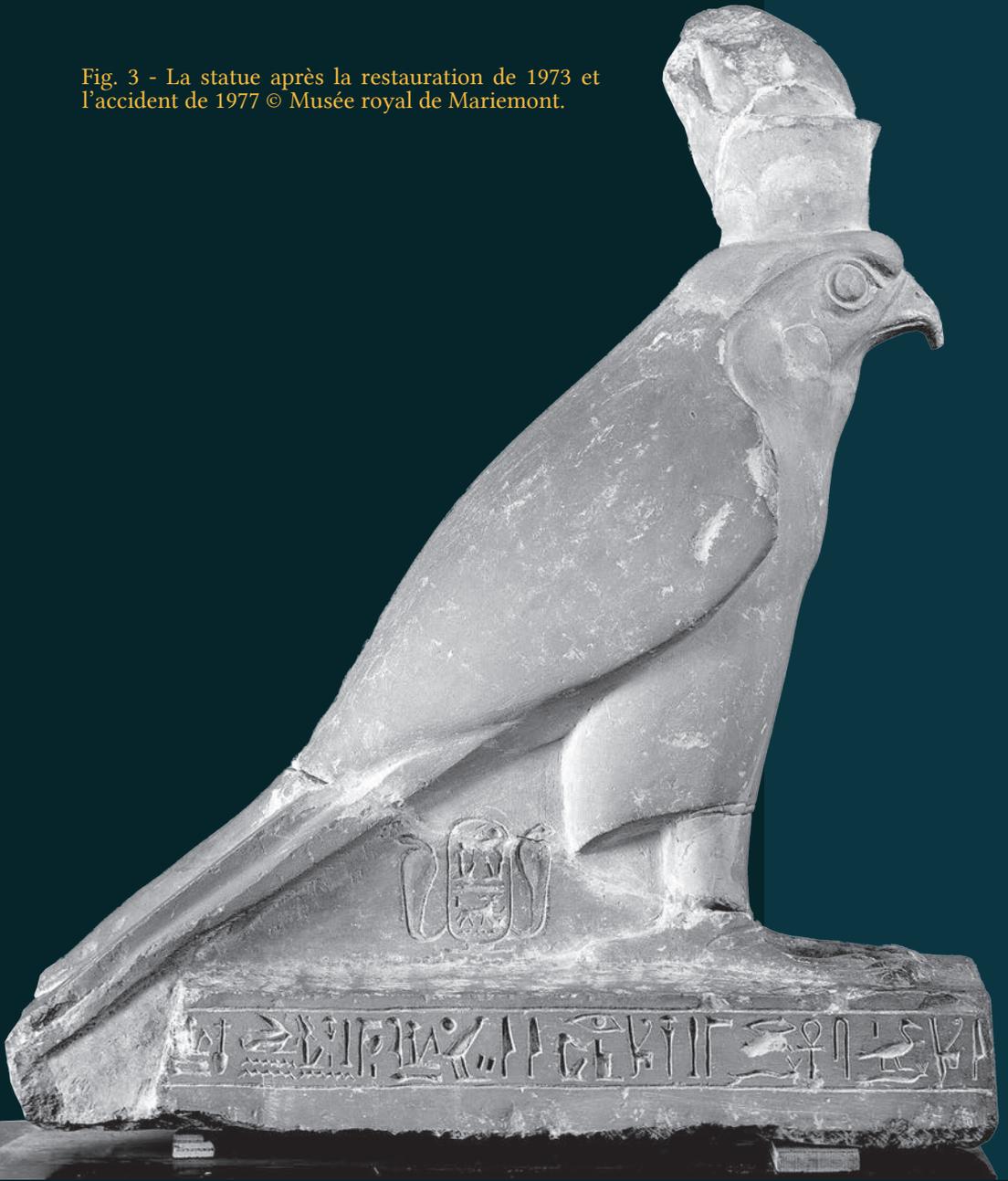
À la suite de l'incendie de 1960 qui ravage le château de Mariemont, les collections sont emballées dans des caisses en prévision de leur déménagement. En vue de la réintégration des pièces dans le nouveau musée, la caisse du faucon est ouverte en 1973. Une note de service conservée dans les archives du musée signale que la caisse contenant la statue de faucon a été mal entreposée, placée sur son petit côté, entraînant le faucon à être positionné face contre terre. Il en résulte une désolidarisation de certaines parties, dont la tête. Le sculpteur bruxellois De Jonckhere est alors chargé de la restauration et réalise une nouvelle tête, différente de celle de 1904. En 1977, un incident au musée endommage le bec, qui est recollé. De multiples restaurations ont donc modifié progressivement l'apparence de la statue, rendant sa forme actuelle différente de celle découverte par Amélineau (fig. 3). Ces multiples interventions soulignent les difficultés de conservation et de restauration des objets archéologiques.

Enjeux et perspectives

Près de cinquante ans après les dernières restaurations, il est évident que la statue nécessite aujourd'hui notre attention. Les matériaux ont vieilli et se sont patinés, leur conférant parfois un aspect disgracieux. De plus, des lacunes ouvertes nécessitent d'être nettoyées et consolidées pour préserver l'intégrité structurelle de l'œuvre.

De nouvelles analyses scientifiques sont également en cours pour mieux comprendre l'histoire matérielle de la pièce. L'étude de la polychromie pourrait déterminer si certaines couleurs visibles actuellement correspondent à l'état antique ou à des ajouts postérieurs. La restauration de Youyou est également examinée à travers des analyses chimiques afin d'évaluer l'étendue de ses interventions.

Fig. 3 - La statue après la restauration de 1973 et l'accident de 1977 © Musée royal de Mariemont.



La question la plus complexe concerne sans doute la tête : outre la couleur qui est aujourd'hui inadaptée, le bec porte les cicatrices de sa cassure de 1977. De plus, une analyse comparée avec d'autres sculptures égyptiennes en forme de faucon, de taille similaire à celle de

Mariemont, révèle que le bourrelet du sourcil est trop marqué et que le bec, trop courbé, ne correspond pas aux modèles égyptiens. Il est donc envisagé de démonter la tête. Cependant, la solution à adopter est loin d'être simple. La création d'une nouvelle tête qui s'harmoniserait mieux avec les parallèles trouvés et son installation à la place de l'ancienne pourrait être une option. Cependant, cela risquerait de tromper le visiteur, car l'élément le plus significatif, celui permettant d'identifier l'animal et attirant donc l'attention, ne serait pas authentique. Une autre option serait de revenir à l'état archéologique de la pièce en ne remettant pas de tête et en plaçant la couronne à côté de la statue. Cependant, cela pourrait compromettre la cohérence d'ensemble et la compréhension de la disposition de la couronne. Une autre proposition consiste à installer cette dernière sur un support en métal relié à une tige placée à la place de la tête. Bien que cette solution soit soutenable du point de vue archéologique, elle peut être jugée inesthétique. Un compromis pourrait consister à créer une ébauche de tête en matériau de synthèse de type polymère, donnant ainsi une cohérence structurelle à l'œuvre tout en signifiant la présence de la tête sans lui accorder une importance excessive. Ce choix implique une réflexion sur l'éthique de la restauration et la manière dont le public perçoit les objets archéologiques.

Ces différentes options, ainsi que d'autres, sont actuellement à l'étude au sein d'un groupe de travail composé de spécialistes de la conservation-restauration, de la médiation culturelle et d'égyptologues. Des conservateurs de collections égyptologiques, membres du Comité international pour l'Égyptologie (CIPEG) sont également associés à la réflexion. Tous ensemble, ils examinent la meilleure solution, justifiable sur les plans éthique et scientifique, et compréhensible par le public.

Conclusion

Cette statue de faucon illustre donc les enjeux liés à la restauration d'objets archéologiques. Elle a traversé les siècles en subissant des transformations successives, reflétant les pratiques de conservation de différentes époques. Aujourd'hui, elle continue de poser des questions éthiques et scientifiques sur la préservation du patrimoine culturel, tout en offrant une occasion unique d'étudier l'art et la technologie de l'Égypte ancienne.

Le juriconsulte parisien François Hotman et le peintre bruxellois Josse Van Winghe, ou la création d'une iconographie post mortem

*Christian MARTENS & Didier MARTENS
Université de Genève et Université de Warwick
Université libre de Bruxelles*

En 1595 fut publiée dans un livret intitulé « Éloge de François Hotman » (*Elogium Francisci Hotomani*) une gravure représentant le juriconsulte sur son lit de mort [fig. 1]. Cette représentation semble à première vue sans lien avec l'histoire de l'art des anciens Pays-Bas. Pourtant, sur la bordure du cadre en trompe-l'œil qui enserre l'« Effigie du juriconsulte François Hotman rendant l'âme à Bâle à 65 ans, en l'an du Christ 1590 », apparaissent les signatures de deux célèbres artistes flamands. Il s'agit du peintre bruxellois Josse Van Winghe (ca 1544-1603) et du graveur zélandais Crispin de Passe, tous deux alors exilés dans l'Empire germanique en raison de leur calvinisme. Cette image ne constituerait qu'un énième exemple de l'étendue des liens unissant les différents membres de l'internationale calviniste, si elle n'était rendue unique par deux traits qui justifient une investigation. D'une part, le portrait du juriconsulte fut réalisé contre son gré. Hotman s'est opposé à ce que l'on fasse son effigie jusqu'à l'article de la mort, comme le révèle l'*Elogium*. D'autre part, le choix de préserver la formule de la représentation sur le lit de mort est pour le moins exceptionnel dans un portrait gravé, destiné par nature à une large diffusion.

L'*Elogium* a été rédigé par le parlementaire champenois Pierre Nevelet (1554-ca 1610). Chassé de sa Troyes natale par les troubles de la Ligue, ce calviniste rencontre François Hotman (1524-1590) à Bâle. Qu'on lui ait consacré une biographie n'a rien de surprenant, puisqu'il fut l'un des plus importants juriconsultes réformés de son temps. Souvent présenté comme un auteur « monarchomane », il a parfois été considéré comme un révolutionnaire. On doit à Paul-Alexis Mellet d'avoir montré que la pensée d'Hotman, telle qu'exprimée dans le traité de la *Francogallia* (1573), loin d'anticiper celle d'un Montesquieu ou d'un Rousseau, offre avant tout, sous la forme d'un traité historico-juridique, une défense du droit de résister sous certaines conditions à l'autorité royale. Il n'en demeure pas moins que la réputation d'Hotman a été marquée de son vivant par la publication, sous son propre nom, d'un tel écrit « rebelle ». Celui-ci a vu le jour un peu moins d'un an après le massacre de la Saint-Barthélemy, où plusieurs milliers d'huguenots furent assassinés par des bandes



Fig. 1 - Josse van Winghe & Crispin de Passe, *Portrait de François Hotman* (1595). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, © BSB.

catholiques, en dépit de la protection légale que leur garantissaient les édits de pacification royaux. Avec son traité, Hotman paraît inciter à la révolte dans un contexte de guerre civile ouverte et d'autorité royale en net déclin.

En réalité, la réputation problématique d'Hotman dans certains cercles royalistes n'a jamais empêché que son immense œuvre juridico-historique inspire un durable respect. L'*Elogium*, écrit dans un latin farci de références aux classiques, notamment Sénèque et Tacite, est précédé d'un tombeau poétique, c'est-à-dire d'une série de poèmes écrits à la mémoire d'Hotman. Certains se rapportent même à son portrait. Si la plupart sont dus à des auteurs aujourd'hui tombés dans l'oubli – on signalera toutefois une belle pièce du théologien Théodore de Bèze –, ils révèlent qu'Hotman était considéré comme digne d'une production mémorielle de qualité. Après tout, son décès à Bâle avait constitué un événement considérable. Hotman fut enterré le lendemain de sa mort dans le cloître de la cathédrale, en grande pompe et aux frais de la cité. La cérémonie funèbre fut accompagnée d'un sermon prononcé par le chef de l'Église de la ville, Johann Jakob Grynaeus. Dans le texte publié l'année suivante, la vie d'Hotman est mise en parallèle avec celle de Moïse. Le juriconsulte fut en outre honoré d'un monument funéraire luxueux – seule l'épithaphe est conservée, la pierre tombale est perdue –, réalisé aux frais des doyens des trois facultés de théologie, droit et médecine. Cette générosité de l'Université de Bâle surprend d'ailleurs, quand on sait qu'Hotman n'y a jamais obtenu de chaire. Enfin, avant même la publication en 1595 de l'*Elogium*, la mémoire posthume d'Hotman avait déjà été célébrée une première fois dès 1593 dans un autre tombeau poétique, auquel avaient participé de grands noms de l'humanisme, dont l'helléniste Isaac Casaubon.

La parution du tombeau poétique de 1593 fournit un précieux *terminus ante quem* pour l'achèvement de l'épithaphe d'Hotman [figs 2, 3]. Ce monument nous intéresse tout particulièrement, car il est surmonté du portrait du juriconsulte. Si l'effigie originale ne nous est pas conservée, les traces qui survivent de la copie qui en fut faite au XVIII^e siècle sur la plaque en grès révèlent un Hotman « rendu vivant », *redivivus*. Ses yeux ont été rouverts et rien n'indique que les traits du modèle ont été pris sur le lit de mort. On pourrait à première vue envisager qu'il ait existé d'autres portraits d'Hotman que celui publié dans l'*Elogium*. Néanmoins, le texte indique clairement que le juriconsulte s'est opposé sa vie durant à l'idée de se faire portraiturer. À ses yeux, la gloire du vrai humaniste se forgeait dans les livres. Par conséquent, « il n'accorda ni à ses amis ni à ses enfants qui le lui demandaient, de conserver auprès d'eux, après avoir engagé un peintre, son portrait, quand bien même il était beau en



Figs 2, 3 - Monument funéraire de François Hotman (1590-1593). Bâle, cloître de la cathédrale.

tout son corps, de haute stature, avec un nez allongé, des yeux tirant sur le vert, un visage noble ; attestant qu'il leur laissait une vraie image de lui-même, façonnée par ses mœurs et ses écrits. Cependant, ses amis, qui étaient auprès de lui alors qu'il était malade, ordonnèrent à un peintre de reproduire les traits d'Hotman déjà mourant et comme paisiblement endormi ». L'idée que le portrait du jurisconsulte ait été obtenu en dépit de ses dernières volontés est confirmée par la comparaison des restes du portrait visibles au-dessus de l'épithaphe avec la gravure de 1595. La dépendance de l'un et de l'autre à l'égard d'un modèle commun est patente. Ce modèle commun fut certainement le dessin réalisé devant le lit de mort d'Hotman par un artiste local. Peut-être s'agissait-il de Hans Bock l'Ancien (ca 1550-1624), un spécialiste de l'art du portrait. C'est ce dessin même, ou un calque, qui aura servi de modèle à Josse Van Winghe pour la publication de 1595.

Il est clair que l'*Elogium* est un livre réalisé avec l'intention d'affirmer publiquement l'identité calviniste du jurisconsulte, tout en l'intégrant à la série des élites françaises dignes de mémoire sous le règne du nouveau roi pacificateur Henri IV. Publiée par les héritiers d'André Wechel, un éditeur parisien contraint à l'exil en raison de son calvinisme et dont l'atelier, même après sa mort, a régulièrement assuré l'impression de textes explicitement réformés, la biographie due à Nevelet prend la forme d'une lettre envoyée à Jacques Bongars. Ce dernier est le chef de file du corps diplomatique d'adhésion réformée du roi et est représentatif des officiers calvinistes fidèles à ce dernier en raison de la protection qu'il leur apporte. Enfin, les artistes auxquels a été commandité le portrait gravé sont deux calvinistes notoires, réfugiés dans l'Empire en raison de leur

intransigeance confessionnelle. De Josse Van Winghe, un artiste si célèbre de son vivant que Karel van Mander l'inclura dans son *Schilderboek* paru en 1604, un an après sa mort, n'est attesté qu'un seul retable, aujourd'hui perdu : celui qui ornait le maître-autel de l'église Saint-Géry à Bruxelles. Il s'agit d'un peintre qui s'est presque exclusivement distingué par son œuvre profane, accueillie dans des collections princières dès le xvii^e siècle. Il a notamment illustré le récit d'*Apelle et Campaspe*, tiré de Pline l'Ancien, dans deux peintures. Elles sont conservées l'une et l'autre au Kunsthistorisches Museum de Vienne [fig. 4].

L'extrait cité précédemment montre bien qu'Hotman n'invoquait pas de raison confessionnelle pour justifier son opposition au portrait. Il s'en remet plutôt au *topos* humaniste qui insiste sur la nécessité de préférer à l'apparence physique l'âme de l'auteur, telle qu'elle se révèle dans la lettre de ses œuvres. D'ailleurs, la littérature suggérant que l'iconophobie de Calvin, qui a personnellement œuvré à la conversion d'Hotman à la fin des années 1540, s'étendait au portrait semble avoir exagéré son aversion pour l'art pictural. Dans les faits, les travaux d'Émile Doumergue ont bien montré que le réformateur s'est laissé représenter au moins à



Fig. 4 - Josse van Winghe, *Apelle et Campaspe* (ca 1600). Vienne, Kunsthistorisches Museum, © KHM.

trois reprises. Quant à Théodore de Bèze, le successeur de Calvin à la tête de l'Église de Genève, son iconophilie est bien attestée et ne doit plus être démontrée. Si les raisons profondes de l'opposition d'Hotman à la réalisation de son propre portrait doivent sans doute nous rester inconnues, il est possible d'expliquer plus en détail le recours à Josse Van Winghe et au monde de l'imprimerie francfortois.

Tout d'abord, il est clair que le monde des juristes français a été, au cours de la seconde moitié du xvi^e siècle, de plus en plus séduit par le portrait. Deux exemples se doivent d'être évoqués. Il y a, d'une part, l'abondante production poétique, restée largement manuscrite, qui a accompagné la découverte d'une médaille représentant prétendument Aristote et qui a été rapprochée du chancelier alors en exercice, Michel de L'Hospital. D'autre part, on peut signaler un recueil intitulé *La Main*, publié en 1583 et réimprimé l'année suivante, dans lequel plusieurs juristes discutent d'un portrait de l'avocat et homme de lettres parisien Étienne Pasquier. Ce dernier avait été représenté, bien malgré lui, sans les mains. Le nombre croissant d'ouvrages juridiques accompagnés de portraits signale bien qu'on considère toujours davantage que la publication des textes serait incomplète sans la représentation du physique de l'auteur.

Or, dans les dernières années de sa vie, Hotman s'était attelé à la tâche de classer et de mettre au propre ses papiers pour la réalisation de ses *Opera omnia*. Si son décès l'a empêché de mener à terme l'entreprise, elle devint bientôt celle de son fils aîné Jean Hotman (1552-1636). Celui-ci n'arriva à Bâle qu'en 1592 pour entrer dans son héritage. Sa correspondance indique qu'il acheva le travail de classement et de déchiffrement au cours de l'année suivante. Les *Opera omnia* d'Hotman père ne paraissent qu'en 1599-1600 à Genève. Un document conservé à Hambourg, daté du 26 mars 1593, révèle toutefois l'existence d'un projet antérieur d'édition des œuvres complètes. Elles auraient dû être publiées par « Sieur Peter Fischer, marchand libraire à Francfort ». Étant donné que la lettre-biographie dédiée à Jacques Bongars publiée en 1595 dans l'*Elogium* est datée du 1^{er} septembre 1592, on peut à juste titre imaginer que l'ensemble – biographie, portrait, œuvres classées et déchiffrées – était censé être publié à Francfort, alors l'un des centres européens majeurs de l'impression et de la gravure. Seuls la médiocrité des artisans œuvrant à Genève à la fin du xvi^e siècle et le manque de fonds peuvent expliquer l'absence d'un portrait sur l'un des frontispices des trois volumes in-folio reprenant, en fin de compte, les *Opera omnia* du juriste, puisque la *Vita* due à Nevelet a bel et bien été mise en tête du premier tome. Le frontispice utilisé par l'imprimeur genevois, identique pour chaque volume, révèle d'ailleurs bien le déclin de l'imprimerie locale : il n'a pas été spécifiquement réalisé pour cette publication, puisqu'il avait déjà été employé durant plus de dix ans, et la matrice paraît fort usée.



Fig. 5 - Théodore de Bry, *Portrait de François Hotman* (1598). Berlin, Staatsbibliothek, © SBB



Fig. 6 - Peintre de Bourges, *Portrait de François Hotman* (milieu XVII^e siècle). Bâle, Kunstmuseum, © KMB.

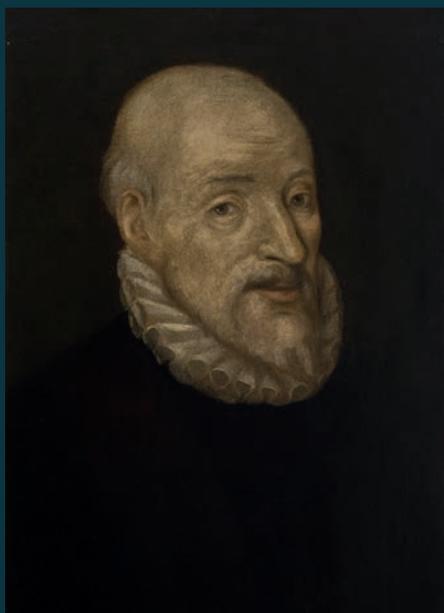


Fig. 7 - Peintre de Bourges, *Portrait de François Hotman* (milieu XVII^e siècle). Bourges, Musée du Berry.



Fig. 8 - Peintre bâlois, *Portrait de François Hotman* (seconde moitié XVII^e siècle). Bâle, Aula magna de l'Université.

Ainsi, si le dessin original du portrait d'Hotman a été à la fois employé pour le couronnement de l'épithaphe et pour l'*Elogium*, il semble que le recours à Josse Van Winghe s'inscrivait dans une stratégie de promotion, imposée *post mortem* au juriconsulte par ses légataires. Il s'agissait de présenter ses œuvres accompagnées de son portrait, mais d'un portrait au demeurant marqué au sceau d'une identité explicitement calviniste et qui, par le choix d'une effigie sur le lit de mort, respectait en partie le souhait de Hotman de ne pas se faire portraiturer de son vivant. Les *Opera omnia* seraient en quelque sorte accompagnés d'une *vera effigies*. Pour des raisons qui nous échappent, ce projet ne fut jamais réalisé.

La version du portrait réalisée par Van Winghe a connu un écho considérable dans les siècles suivants. Reprise dans les collections de portraits gravés, accompagnés de courtes notices, qui se multiplièrent au xvii^e siècle, telle celle de Jean-Jacques Boissard et Théodore de Bry [fig. 5], elle est celle qui a informé quasi l'ensemble de la tradition connue en Europe. On trouve notamment à Bâle et Bourges deux portraits peints très semblables d'Hotman, remontant au milieu du xvii^e siècle [figs 6, 7]. Peints certainement à Bourges, ils font partie d'une série de juriconsultes renommés ayant enseigné dans la cité berrichonne.

Ces deux images mettent en évidence une pratique systématique dans l'iconographie hotmanienne : l'artiste, partant de la gravure conçue par Van Winghe, ouvre les yeux du juriconsulte et lui rend la vie, éliminant de la sorte la singularité du dessin réalisé sur le lit de mort. Cette observation vaut également pour le portrait *redivivus* conservé à Bâle, dans l'Aula Magna de l'Université, où il voisine avec les représentations de nombreux autres professeurs de cette institution [fig. 8]. Il s'agit aussi d'une œuvre du xvii^e siècle, mais peinte cette fois par un artiste probablement local. Elle illustre parfaitement ce que l'on peut dénommer le « type bâlois » dans l'iconographie d'Hotman : le visage est tourné vers la gauche et le col godronné est visible d'un seul côté. En revanche, dans le « type francfortois », qui dérive de l'estampe conçue par Van Winghe et est illustré notamment par les deux portraits peints à Bourges, le visage est tourné vers la droite et les deux côtés du col sont représentés.

Toutes ces images aux yeux ouverts auront contribué à la normalisation tacite d'une figure importante, mais encombrante. Une normalisation à laquelle s'était opposé Van Winghe, par son effigie gravée sur le lit de mort, et qui a accordé à l'apparence physique d'Hotman une importance considérable, contre la volonté de l'intéressé.

L'île de Pâques et la thèse de l'éco-suicide

Nicolas CAUWE

Conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire

Chargé de cours invité à l'UCLouvain

L'éco-suicide de Rapa Nui

Le 5 avril 1722, une expédition hollandaise, dirigée par un certain Jakob Roggeveen pour le compte de la Compagnie des Indes occidentales, atteint par hasard une petite île perdue dans le Pacifique sud-oriental. Profitant de la fête chrétienne du jour, Roggeveen décide de nommer cette terre « île de Pâques ». Mais sa découverte lui paraît bien pauvre, lui dont le but est de toucher le « grand continent austral », terre mythique dont on pensait l'existence certaine, car nécessaire à l'équilibre des terres immergées entre les deux hémisphères de la planète.

Les visiteurs suivants n'atteindront cette terre que plus tard dans le XVIII^e siècle. Mais, ce n'est qu'en 1864 que des missionnaires tentèrent de s'implanter durablement sur l'île de Pâques, entamant une présence étrangère qui aboutira en 1888 à l'annexion de l'île par le Chili. À la même époque, des Polynésiens d'autres îles, embarqués comme marins sur des baleiniers étasuniens, ont rebaptisé l'île du nom de Rapa Nui, faisant référence à Rapa dans les Australes (sud de la Polynésie française), estimant qu'il y avait une ressemblance entre les deux îles, le qualificatif de *nui* (« grand » en polynésien) assumant la surface plus importante de l'île de Pâques par rapport à la petite Rapa des Australes.

Il n'est guère de place ici pour décrire toutes les théories qui ont été émises concernant l'île de Pâques. Seules les plus récentes retiendront l'attention. En 1992, l'archéologue britannique Paul Bahn et le palynologue néo-zélandais John Flenley publiaient un ouvrage de synthèse sur l'histoire de Rapa Nui (Bahn & Flenley 1992) qui connaît toujours un succès certain, en témoignent les rééditions régulières, la dernière remontant à 2011 (Flenley & Bahn 2003 ; Bahn & Flenley 2011). Cette réussite tient au fait que l'essai donne quelque explication au délabrement assez systématique des témoignages matériels du passé de Rapa Nui, en s'appuyant sur un élément factuel incontestable, le déboisement de l'île (fig. 1). En effet, il est définitivement acquis que les colons polynésiens découvrirent, il y a un peu plus d'un millénaire, une île entièrement habillée d'une forêt dense, qui se dégrada ensuite au point de



Fig 1. Aujourd'hui, le paysage de Rapa Nui (île de Pâques) est largement dominé par une steppe. Mais il n'en était pas de même au moment de la colonisation de l'île par les Polynésiens, qui découvrirent au IX^e siècle de notre ère une terre couverte d'une forêt dense (côte sud de Rapa Nui ; photo de l'auteur).



quasiment disparaître. Le processus atteignit son paroxysme vers le milieu du xvii^e siècle.

La combinaison de la ruine des monuments et du déboisement de l'île engendra l'idée d'une crise économique, qui provoqua des heurts entre groupes afin de s'approprier les dernières ressources disponibles. La chronologie de ces événements a été calculée sur la base d'analyses de pollens piégés dans les sédiments accumulés dans les grands cratères éteints et de charbons de bois récoltés dans les foyers anciens mis au jour lors de fouilles archéologiques. Il en ressort qu'un point de non-retour dans la transformation du paysage a été atteint au milieu du xvii^e siècle. On imagine aisément l'engrenage des événements : perte radicale de biodiversités, crise alimentaire, violences entre tribus, ruines des monuments traditionnels, chute démographique... (Bahn & Flenley 1992). Les débats ne sont pas clos, surtout concernant les raisons de la déforestation : certains affirment la responsabilité des insulaires (Bahn & Flenley 1992), d'autres celle de phénomènes naturels (Orliac 2008 ; Delcroix 2018).

Cette thèse fut un des points de départ d'un autre ouvrage édité en 2005, *Collapse*, et dont l'auteur, Jared Diamond, était déjà auréolé du prix Pulitzer pour un essai sur les inégalités des sociétés (Diamond 1997 ; Id. 2000). *Collapse*, traduit dans de nombreuses langues (édition française en 2006), est un succès de librairie qui ne se dément toujours pas. Entretemps, l'évidence des changements climatiques contemporains a donné une nouvelle ampleur à tous ces travaux. L'île de Pâques ne serait-elle pas l'exemple historique le plus spectaculaire des conséquences dramatiques des modifications environnementales ? Pour le dire en d'autres mots, ce que les Polynésiens firent subir à leur île, nous le faisons aujourd'hui à l'échelle de la planète et nous en payerons le prix, comme eux durent s'en acquitter auparavant. Un triste destin nous attendrait donc !

La déforestation et ses conséquences

Concernant les causes de la déforestation de Rapa Nui, certains y voient l'impact d'une humanité peu responsable (Bahn & Flenley 1992 ; Diamond 2005), d'autres insistent sur l'histoire climatique du sud-est du Pacifique (Delcroix 2018) ; d'autres encore soulignent les dommages probables des rats sur les fruits des arbres (Hunt & Lipo 2010). Toutes ces thèses s'affrontent, parfois dans des débats plus polémiques que scientifiques (Flenley & Bahn 2010).

Quoi qu'il en soit, on notera que les autres îles polynésiennes n'ont pas subi de changement de décor analogue. Or, les Rapanuis sont issus

de la même tradition que les Marquisiens, les Mangareviens ou les Tahitiens, dont ils partagent l'économie et la culture matérielle, malgré des variantes locales. Dans un tel contexte, il semble peu convenable de leur attribuer la seule responsabilité d'un déboisement pour le moins radical, bien que l'argument ne soit pas suffisant pour les en dédouaner totalement. Mais Rapa Nui occupe une position géographique isolée loin dans le Pacifique sud, particularité qui assure des singularités climatiques qui furent défavorables à la flore. La transformation du paysage rapanui est plus que probablement la combinaison de plusieurs facteurs, naturels et anthropiques, mais l'écheveau est loin d'être démêlé.

Quoi qu'il en soit, le débat mené ici concerne les conséquences culturelles du déboisement. Les tenants de la thèse d'un effondrement de la société rapanuie proposent assez systématiquement que la transformation du paysage engendra une crise économique, ce qui provoqua les conditions idéales pour des guerres intertribales et fratricides. Certains trouvent des preuves de ces rivalités dans l'abondance d'outils taillés dans de l'obsidienne, appelés *mataa* et considérés par beaucoup comme des armes (Bahn & Flenley 1992), ce qui n'est pas confirmé par des études technologiques récentes. En effet, plusieurs chaînes opératoires ont permis l'obtention de ces objets, ce qui implique qu'ils ne furent pas tous taillés pour la même finalité : on est plutôt face à une panoplie d'outils, dont certains furent éventuellement des armes (Flas 2015). Pour sa part, Douglas Oswley, du *Smithsonian's National Museum of Natural History* de Washington, affirme qu'il a observé de nombreux traumatismes sur les 600 squelettes de Rapa Nui qu'il a analysés, dont des coups essentiellement portés au visage et à la tête. Mais il tempère son propos en ajoutant que ces brutalités ne furent que très occasionnellement la cause de décès (Trachtman 2002). Au bilan, on peut assurer que les Rapanuis d'avant le XIX^e siècle n'étaient pas nécessairement des tendres, mais rien de probant n'existe quant à des guerres fratricides : ni profusion d'armes, ni pléthore de morts violentes.

D'ailleurs la crise économique n'est pas une évidence à reconnaître. Caroline Polet, de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, eut, elle aussi, l'occasion de soumettre à son expertise plusieurs centaines de restes humains de Rapa Nui, afin d'identifier des marqueurs de stress alimentaires. Il en ressort que les insulaires des XVIII^e et XIX^e siècles étaient mieux nourris que les médiévaux de nos régions et qu'il n'y a aucun élément qui témoigne d'une famine particulière. Des disettes ont existé, inhérentes à toute économie agricole traditionnelle, mais dont les effets se sont fait ressentir d'abord par une inégalité des genres, les jeunes filles et les femmes souffrant de plus de privations que les hommes (Polet 2015).

Quant à l'agriculture, elle ne fut jamais simple à Rapa Nui, dont les sols, s'ils sont de bonne qualité, souffrent cependant de sécheresses récurrentes (Stevenson *et al.* 2002). Mais les exploitations agricoles se sont modifiées entre l'avant et l'après-déforestation, passant d'une horticulture en sous-bois vers une mise en culture d'espaces ouverts, plus difficiles à irriguer (Bork *et al.* 2019). Cependant, les Rapanuis adoptèrent une solution qui s'est avérée efficace, en couvrant leurs jardins de petits fragments de basalte noir, afin de contrecarrer l'érosion des sols et de profiter d'une captation de la rosée du matin (Baer *et al.* 2008). Cette technique, appelée *lithic mulching*, a laissé des traces sous la forme de dizaines d'hectares volontairement parsemés de cailloux (fig. 2). Pour le moins, le déboisement de l'île, s'il obligea à des adaptations parfois radicales, n'engendra aucun renoncement aux activités de productions alimentaires.



Fig. 2. Loin de provoquer une crise alimentaire, le déboisement de l'île permit un accroissement des surfaces cultivées, mais nécessita le recours à de nouvelles techniques, comme le *lithic mulching*, qui consiste à parsemer les jardins horticoles de petits fragments de basalte qui ralentissent l'érosion des sols et captent la rosée du matin (à l'avant plan, ancien jardin horticole couvert volontairement de fragments de basalte, sur le flanc occidental du volcan Terevaka ; photo de l'auteur).

La thèse de l'éco-suicide s'estompe ; les traces de violences, si elles ne sont pas absentes, ne relèvent en rien de guerres endémiques ; de grandes famines n'ont jamais existé, malgré quelques crises ; l'agriculture s'est poursuivie sous de nouvelles formes, au-delà de la transformation du paysage...

Modifications des traditions

Les recherches de terrain récentes ont également démontré la non-validité de la thèse de la destruction des monuments culturels. Pour autant, on perçoit que les dernières décennies avant la rencontre avec le monde non polynésien furent empreintes de changements fondamentaux. Le rôle des plates-formes à statues fut profondément modifié, le volcan-carrière d'où étaient extraites les statues devint un monument à part entière... Il s'est donc passé « quelque chose » sur cette île, mais qui ne tient pas à des actes désespérés.

En tout état de cause, les traditions architectoniques se sont transformées au cours d'un délai de plus d'un siècle (Cauwe 2011). Ce terme est un peu long pour y reconnaître une catastrophe. On y voit plutôt un changement de projet lentement mis en place. Le jeune Français Eugène Eyraud, frère auprès de la Congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie (dite aussi Compagnie de Picpus, du nom de la rue de son siège à Paris), fut le premier Européen à s'installer de façon permanente à Rapa Nui (Mouly 1935). Alors qu'il n'était encore que l'avant-garde esseulée de l'évangélisation de l'île, Eyraud put observer, au printemps 1864, un événement d'ampleur sur l'île. Une grande partie de la population se réunit au pied du Rano Kau, vaste volcan qui occupe l'extrémité sud-ouest de Rapa Nui. Interdisant à Eyraud de les accompagner, les insulaires entreprirent de grimper jusqu'en haut du volcan. Quelques jours plus tard, tous redescendirent dans un parfait désordre et en hurlant, certains se bagarrant, mais tous acclamant un des leurs désormais frappé de tabou et désigné comme le Tangata Manu (l'Homme-Oiseau ; Anonyme 2008). Eugène Eyraud ne comprit pas grand-chose à cette escapade turbulente, ni à la fonction de l'Homme-Oiseau. Mais les enquêtes ethnographiques qui débutèrent quelques années plus tard permirent de percevoir toute l'importance de cette manifestation qui se tenait annuellement et dont l'objet principal était une sorte d'élection du Tangata Manu, messenger du dieu Makemake, variante rapanuie d'une divinité du panthéon polynésien.

De nombreux récits, hélas sans l'appui d'aucun témoignage direct, ont relaté cette désignation annuelle de l'Homme-Oiseau, parfois en y ajoutant beaucoup de fantaisie ou des détails rigoureusement invérifiables. On retiendra plus simplement que la « fête du printemps », comme l'appelait Eugène Eyraud, devait revêtir une très grande importance. Partout sur l'île, mais surtout au Rano Kau, des représentations du dieu Makemake et de l'Homme-Oiseau ont été dessinées en champlévé, peintes ou gravées sur des roches naturelles et dans des cavités (fig. 3).

On peut déduire de tout cela au moins deux éléments : l'existence aux XVIII^e et XIX^e siècles d'un culte rendu à une divinité et le choix annuel



Fig 3. Le Tangata Munu (Homme-Oiseau) est le messager du dieu Makemake ; chaque année au printemps, un notable de l'île endossait ce rôle, tandis que l'imagerie liée à cette fonction montre un corps humain surmonté d'une tête d'oiseau réduite à un œil géant et un long bec crochu (bas-relief sur le flanc septentrional du volcan Rano Kau ; photo de l'auteur).

d'un personnage, le Tangata Manu, dont la légitimité ne s'adressait pas seulement à son clan, à sa famille ou à sa tribu, mais à l'ensemble de la population de l'île. Quant à savoir si tout cela relevait de traditions anciennes, rien n'est moins sûr. Les figurations du Tangata Manu et de Makemake « datables » semblent récentes (superposition à des statues, par exemple), tandis qu'il n'en existe aucune trace dans les vestiges anciens découverts lors de fouilles archéologiques. Rien de tout cela n'est suffisant pour affirmer sans ambiguïté le caractère récent du culte au dieu Makemake, bien que les seuls indices à disposition aillent dans ce sens.

Le démontage des monuments traditionnels

Parallèlement au développement du culte du dieu Makemake, on constate que les monuments traditionnels, appelés *ahu-moai* (plates-formes à statues), tombent en désuétude (fig. 4). Les tenants d'une catastrophe écologique et culturelle ont attribué ces dégradations à des destructions violentes au cours de la crise supposée. En effet, l'aspect de ces monuments n'est guère encourageant : les statues (*moai*) sont au sol, parfois brisées, tandis que leurs anciens podiums (*ahu*) sont masqués par des amas désordonnés de galets.

Or les travaux de terrain récents ont mis au jour une tout autre situation. Il est ainsi apparu que les *ahu-moai* étaient régulièrement reconstruits à travers le temps (Cauwe *et al.* 2010 ; Cauwe 2022). Ils ne relèvent donc pas d'architectures destinées à défier l'éternité, malgré le caractère impressionnant des matériaux mis en œuvre (podium en pierre, dalles-socle, statues...). Chaque reconstruction d'un *ahu-moai* nécessitait des cérémonies pour clore l'usage du monument précédent. On ne connaît pas la nature exacte de ces rituels, mais des traces matérielles s'en sont maintenues (enlèvement des statues et leur recyclage dans



Fig. 4. Toutes les plates-formes à statues (*ahu-moai*) de l'île semblent désormais en ruines ; pour le plus grand plaisir des visiteurs, une douzaine de ces monuments ont été restaurés à la fin du xx^e siècle (Ahu One Makihiki, côte sud de Rapa Nui ; photo de l'auteur).



Fig. 5. Les fouilles récentes montrent que les plates-formes à statues (*ahu-moai*) n'ont pas été détruites ou abandonnées à la ruine, mais soigneusement transformées en nécropoles, comme ici où une fosse a été creusée à travers le monument pour recevoir un caveau en pierre, dont la dalle de couverture est une statue soigneusement disposé par-dessus ; sous l'épaule de la statue, on observe le linteau de l'accès au caveau qui contenait les restes de plusieurs individus (Ahu te Niu, côte ouest, fouilles des Musées royaux d'Art et d'Histoire ; photo de l'auteur).

les autels suivants, prélèvement de quelques galets des terrasses, dépôt de poussières de scorie rouge...) qui démontrent que le processus s'inscrivait dans un délai assez important, de plusieurs années au minimum (Cauwe 2012).

Les *ahu-moai* les plus récents, ceux dont on observe aujourd'hui la ruine et qui illustrent les thèses de guerres intertribales, ont subi les mêmes cérémonies de fermeture que les architectures plus anciennes (dépôt des statues, prélèvement de galets, éparpillement de poussières rouges). Mais, au lieu de connaître une reconstruction, ces ultimes plates-formes à statues ont été transformées en nécropoles (fig 5), les *moai* rejoignant les restes des défunts dans une même inhumation sous des galets, dont

l'amoncellement confère à ces sites rituels un caractère quelque peu désordonné. Mais sous ces amas, les anciennes plates-formes sont toujours intactes, sans la moindre trace de destruction. Elles furent scellées sous des

centaines de galets (en archéologie, on parle de couches de « fermeture » ou de « condamnation »), mais dont la collecte et l'accumulation ressortissent à un travail exigeant, non à une action violente et inopinée (Cauwe 2011).

Les témoignages des premiers visiteurs européens montrent que ce processus de « fermeture » des monuments était entamé avant leur arrivée (début du XVIII^e siècle) et s'est poursuivi jusqu'au milieu du XIX^e siècle (voir, par exemple, Forster 1777). On en conclura que dès la fin du XVII^e siècle, voire un peu avant, les Rapanuis modifièrent leur comportement vis-à-vis des autels culturels. Ils procédèrent encore à leur fermeture selon des principes séculaires, mais décidèrent dans le même temps de changer de projet, phénomène qu'il conviendra de comprendre.

L'ancienne carrière des moai

Mais les tenants d'une catastrophe possèdent d'autres arguments. À l'est de l'île, un volcan, le Rano Raraku, est formé de tuf (conglomérat de cendres et de débris volcaniques). Tôt repéré par les Rapanuis, le lieu fut exploité pendant plusieurs siècles pour y façonner les géants de pierre destinés aux plates-formes culturelles (*ahu-moai*). Or, au XIX^e siècle, ce volcan est apparu encombré de dizaines de statues (*moai*) entièrement sculptées, d'autres toujours à l'état d'ébauches. On en déduisit que la carrière fut abandonnée subitement, laissant sur place une importante production qui aurait dû rejoindre quelques plates-formes ailleurs sur l'île (fig. 6).

Cette impression est pourtant erronée. Les grandes statues déjà parachevées sont dressées sur le bas des pentes du Rano Raraku, mais délibérément fixées dans des fosses profondes, les enserrant sur les deux tiers de leur hauteur (Routledge 1919 ; Van Tilburg 2019). Quant aux ébauches, toujours parties prenantes de la roche, elles sont en réalité inachevables, car soit entamées devant une fissure naturelle de la matière première, soit accumulées les unes sur les autres, soit partiellement sculptées en des lieux d'où il est impossible de les extraire (haut des falaises,





Fig. 6. Sur le bas des pentes du Rano Raraku, volcan qui servit de carrière pour extraire le tuf des statues, plusieurs *moai* (statues) sont plantés verticalement, semblant attendre d'être emportés vers quelque plate-forme culturelle ; ils sont pourtant volontairement enfouis aux deux tiers dans le sol et forment un monument à part entière (photo de l'auteur).

par exemple), soit trop démesurées pour espérer pouvoir les mouvoir vers d'autres lieux (Cauwe 2011). Loin d'être des épures inachevées, il s'agit manifestement d'un art rupestre à part entière (fig. 7), réalisé en haut relief et destiné à clôturer toute exploitation du tuf, à moins de détruire ces figures certainement empreintes de nombreux tabous.

Ces faits établis, on peut émettre l'hypothèse, d'ailleurs peu audacieuse, que le Rano Raraku fut transformé à une époque récente (dès la fin du XVII^e siècle et/ou au cours du suivant) en un monument à part entière. Les fonctions de ce monument ne sont plus définissables, mais il est symptomatique de constater que les *moai* qui le définissent ne soient pas du même type que ceux qui, les siècles précédents, furent associés aux *ahu*. Sur les plates-formes, les *moai* sont de proportions relativement modestes,



Fig. 7. Devant les fronts de taille de la carrière du volcan Rano Raraku, des *moai* (statues) largement parachevés, mais toujours solidaires de la roche-mère, semblent avoir été oubliés par les artisans ; pourtant, aucune de ces figures n'est achevable, à l'instar de ce géant de près de 20 m de long dont l'extraction est impensable ; il s'agit, en fait, d'un art rupestre en haut relief (photo de l'auteur).

la tête volumétrique et les yeux creux pour recevoir des incrustations. Par contre dans les carrières, les *moai* sont dans des dimensions exagérées et accusent de nouvelles formes : têtes très élancées et absences de creux pour l'incrustation des yeux.

Tout ceci forme comme un écho à l'histoire des *ahu-moai*. Tandis que les Rapanuis fermaient leurs architectures traditionnelles, en les transformant en nécropoles, en posant au sol les statues et en recouvrant le tout de galets, ils clôturèrent également l'extraction du tuf au Rano Raraku convertissant le volcan-carrière en un monument. Tant pour la transformation des *ahu-moai* que pour celle de la carrière, on peut assurer que les travaux se sont inscrits sur le long terme. Des éléments stratigraphiques l'attestent pour les *ahu-moi* ; au Rano Raraku, l'installation de statues démesurées et la création de centaines de figures inachevables exigèrent également des délais importants.

Conclusion

Il est d'autres éléments encore, convoqués par les tenants d'un suicide culturel, dont on peut faire la démonstration de l'inadéquation avec l'hypothèse d'une crise violente. Mais, si on s'en tient déjà aux faits archéologiques énoncés à l'instant (non-destruction des monuments, transformation de la carrière en un monument à part entière...), conjugués avec l'émergence d'un culte rendu au dieu Makemake, il semble bien qu'à la suite d'un processus de plus d'un siècle, la société pascuane soit passée d'un culte des ancêtres, matérialisé pendant des siècles par la construction sans cesse répétée de plates-formes à statues, à un culte de divinités. Dans toutes les îles, le monde polynésien entretient de nombreux récits relatifs à un vaste panthéon, mais dont l'existence se place dans un « ailleurs », les dieux ayant confié aux ancêtres la gestion du quotidien. Renonçant à cet équilibre, les Rapanuis ont réactivé les dieux et relégué les ancêtres (les *moai*) sous des inhumations définitives. Un tel basculement des valeurs semble procéder d'une volonté de briser une société longtemps segmentaire (chaque groupe possédant ses monuments et répondant à ses ancêtres), pour assurer une organisation plus centralisée (les dieux échappent aux lignages et peuvent imposer leur loi à tous, au-delà des groupements familiaux). Le Tangata Manu (homme-oiseau), manifestement un messager des dieux, de par sa désignation annuelle devant l'ensemble de la population, transcende également le système lignager.

Les causes de cette mutation ne sont pas encore définies, mais elles pourraient être une réponse à un accroissement démographique. La déforestation de l'île eut-elle également un rôle dans ce processus ? Il est peu probable qu'il n'y ait aucun lien entre une modification de

l'environnement et l'organisation de la société : personne ne traverse une transformation radicale de son écosystème sans la moindre adaptation. Pour autant, le passage des ancêtres aux dieux n'est pas propre à la seule île de Rapa Nui. Vers la même époque (xviii^e-xix^e siècles), le dieu 'Oro s'imposa à Tahiti (Henry 1928) ; quelques siècles auparavant, celui nommé Hikule'o gagna du galon à Tonga (Collocott 1921). Or, ces îles ou archipels n'ont guère connu de modifications de leurs paysages, mais on y soupçonne également des développements démographiques : on ne gère pas une société à forte densité comme on le fait pour un monde plus restreint. Une ville ou un village ne se négocie pas de la même façon.

L'enquête proposée ici repose uniquement sur des bases archéologiques. Cette approche restreinte est pourtant largement suffisante pour démontrer toute une série d'arguments assurant d'un effondrement de la société rapanuie aux xvii^e et xviii^e siècles, dont l'énoncé est issu d'un cadre théorique, imaginant les conséquences probables du déboisement de l'île. Or, ce modèle ne pouvait se suffire à lui-même : il devait être testé face aux réalités matérielles apportées par des fouilles archéologiques. Mais ce contrôle s'est avéré négatif : aucune trace d'un désastre quelconque, pas de monuments détruits par des actes guerriers, pas de carrières abandonnées en pleine activité ... En lieu et place, la certitude d'une lente mutation de la société qui, notamment, transforma ses monuments pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives.

Notons toutefois qu'il n'est pas question de prétendre ici, comme certains l'ont fait, que tout se passa dans un monde empreint d'un pacifisme généralisé, à tout le moins où la violence était réfrénée (Hunt et Lipo 2011 : 93-107). Toutes les îles de Polynésie, aux périodes traditionnelles, firent plutôt preuve d'une certaine turbulence. Rapa Nui ne semble pas avoir fait exception : des armes existent, des blessures sont présentes en nombre sur les squelettes, les légendes relatent raids et représailles... Concernant ces récits, ils sont emplis d'éléments fantastiques et de combats formidables et racontent d'abord les exploits de personnages aux capacités hors de l'ordinaire. Toutes proportions gardées, on n'est pas loin de la Chanson de Roland, des prouesses des chevaliers de la Table-Ronde ou des exploits des héros médiévaux irlandais. Tout cela affirme un monde où les guerriers avaient de l'importance, mais on se gardera d'en déduire des guerres fratricides qui menèrent à un anéantissement de la société !

Au total, l'île de Rapa Nui connut des modifications importantes au cours des dernières décennies précédant l'arrivée des Européens, dont le résultat fut la mise en avant de divinités, au détriment des ancêtres, ce qui permit une gestion plus globale de la société, en cassant la force des lignages.

Ce sont donc des questions d'ordre politique et économique qui se sont posées à une certaine époque, que ce soit sous le coup de la déforestation, d'un développement démographique ou d'autres événements non encore perçus, voire de plusieurs de ces termes conjugués.

Rapa Nui n'est donc en rien l'exemple d'un désastre culturel, suite à une incurie dans la gestion de l'environnement. Les insulaires firent plutôt preuve d'une grande capacité de résilience, quelle que fût leur responsabilité dans le déboisement, résilience qui ne fut malmenée qu'avec l'intervention du monde extérieur, dès le milieu du XIX^e siècle.

Bibliographie

- ANONYME 2008. *Eugenio Eyraud. Isla de Pascua 1864 - Eugenio Eyraud. Easter Island 1864*. Santiago de Chili, compte d'auteur.
- BAER A., LADEFOGED T.N., STEVENSON C.M. & HAOA S., 2008. « The Surface Rock Gardens of Prehistoric Rapa Nui », dans *Rapa Nui Journal*, t. 22, 2008, 2, p. 102-109.
- BAHN P. & FENLEY J., 1992. *Easter Island. Earth Island*. Londres, Thames and Hudson.
- BAHN P. & FENLEY J., 2011. *Easter Island. Earth Island*. Santiago de Chili, Rapanui Press.
- BORK H.-R., MIETH A., NEWMAN D., HABERKERN E. & HARTL-REITER C., 2019. « Past Horticulture Land Use in the Highland of Central Rapa Nui », dans B. VOGT, A. KÜHLEM, A. MIETH & H.-R. BORK, édés. *Easter Island and the Pacific. Proceedings of the 9th International Conference on Easter Island and the Pacific, held in the Ethnological Museum Berlin, Germany, from June 21-26, 2015*. Easter Island, Rapanui Press, p. 107-114.
- CAUWE N., 2011. *Île de Pâques. Le grand tabou*. Louvain-la-Neuve, Versant Sud.
- CAUWE N., 2012. « Cérémonies de fermeture des autels à statues de l'île de Pâques », dans M. CAVALIERI, coord. *Industria Apium. L'archéologie : une démarche singulière, des pratiques multiples. Hommages à Raymond Brulet*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires, p. 95-106.
- CAUWE N., 2022. « Platforms in Motion. A Genealogical Architecture », dans V. RULL & C.M. STEVENSON, édés. *The Prehistory of Rapa Nui (Easter Island)*. Cahm (Suisse), Springer Nature, p. 189-207.
- CAUWE N., HUYGE D., COUPÉ D., DE POORTER A., LEMAITRE S., CLAES W., DE DAPPER M., DE MEULEMEESTER J. & AL-SHOOUR R., 2010. « Ahu Motu Toremo Hiva (Poike Peninsula, Easter Island): Dynamic Architecture of a Series of Ahu », dans P. WALLIN & H. MARINSSON-WALLIN, édés. *The Gotland Papers. Selected Papers from the VII International Conference on Easter Island and the Pacific. Migration, Identity, and Cultural Heritage*. Gotland University, Sweden, August 20-25, 2007. Visby, Gotland University Press, p. 47-56.
- COLLOCOTT E.E.V., 1921. « Notes on Tongan Religion », dans *The Journal of the Polynesian Society*, t. 30, 1921, 3, p. 152-163.
- DELCROIX T., 2018. « De l'influence du phénomène ENSO sur le climat de l'île de Pâques », dans A. PIERRE, A. BLANQUER-MAUMONT & C. RAMIO, édés. *L'île de Pâques*. Arles, Actes Sud, p. 164-171.

DIAMOND J., 1997. *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. New York & Londres, W.W. Norton & Co.

DIAMOND J., 2000. *De l'inégalité parmi les sociétés. Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*. Paris, Gallimard (NRF Essais).

DIAMOND J., 2005. *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York, Penguin Group (Viking Press).

DIAMOND J., 2006. *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*. Paris, Gallimard (NRF essais).

FLAS D., 2015. « The Mata'a and the 'Collapse Hypothesis' », dans N. CAUWE & M. DE DAPPER, éd. *Easter Island. Collapse or Transformation? A State of the Art. Proceedings of the International Conference of Bruxelles (November 9th-10th 2012)*. Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, p. 59-76.

FLENLEY J. & BAHN P., 2010. « Commentary on Revisiting Rapa Nui (Easter Island) 'Ecocide' in Pacific Science (2009) and Ecological Catastrophe, Collapse, and the Myth of 'Ecocide' on Rapa Nui (Easter Island), a Chapter in Questioning Collapse. Human Resilience, Ecological Vulnerability, and the Aftermath of Empire (2010) », dans *Rapa Nui Journal*, t. 24, 2010, 1, p. 68-70.

FORSTER G., 1777. *Voyage Round the World in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, commanded by Capt. James Cook, During the Years 1772, 3, 4, and 5*. Londres, White, Robson, Elmsly & Robinson.

HENRY T., 1928. *Ancient Tahiti*. Honolulu, Bernice P. Bishop Museum (bulletin 48).

HUNT T.L. & LIPO C.P., 2010. « Ecological Catastrophe, Collapse, and the Myth of 'Ecocide' on Rapa Nui (Easter Island) », dans P.A. MCANANY & N. YOFFEE, éd. *Questioning Collapse. Human Resilience, Ecological Vulnerability, and the Aftermath of Empire*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 21-44.

HUNT T.L. & LIPO C.P., 2011. *The Statues that Walked. Unraveling the Mystery of Easter Island*. New York, Free Press.

MOULY (R.P.), 1935. *Île de Pâques. Île de mystère ?* Bruges, Librairie de l'œuvre de Saint-Charles.

ORLIAC C. & ORLIAC M., 2008. *Rapa Nui, île de Pâques*. Paris, Louise Leiris.

POLET C., 2015. « Starvation and Cannibalism on Easter Island ? The Contribution of the Analysis of Rapanui Human Remains », dans N. CAUWE & M. DE DAPPER, éd. *Easter Island. Collapse or Transformation? A State of the Art. Proceedings of the International Conference of Bruxelles (November 9th-10th 2012)*. Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, p. 115-133.

ROUTLEDGE K., 1919. *The Mystery of Easter Island*. Londres, Sifton, Praed & Co.

TRACHTMAN P., 2002. « The Secrets of Easter Island », dans *Smithsonian Magazine* (<https://www.smithsonianmag.com/history/the-secrets-of-easter-island-59989046/> ; consulté le 04/10/2003).

VAN TILBURG J.A., DUNN R.K. & SHERWOOD S., 2019. « Rano Raraku Statue Quarry: Preliminary Interpretations of Human Activities Suggested by Recent Excavations, Geological Mapping and Coring, Soils Micromorphological Analyses and Related Scientific Tests », dans B. VOGT, A. KÜHLEM, A. MIETH & H.-R. BORK, éd. *Easter Island and the Pacific. Proceedings of the 9th International Conference on Easter Island and the Pacific, held in the Ethnological Museum Berlin, Germany, from June 21-26, 2015*. Easter Island, Rapanui Press, p. 115-128.

Résumé d'un exposé présenté à la tribune de la SRAB dans les locaux du Grand Serment Royal et de Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles le 21 janvier 2025



Conférences 2025

Les conférences débutent à **18h45**.

Plus d'informations sur notre site internet : www.srab.be

22 AVRIL

PASCALE VANDERVELLEN & FAÑCH THORAVAL

Le MIM, centre historique de l'étude des instruments de musique

 Salle du Grand Serment Royal et de
Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles

20 MAI

Marie CORNAZ

Irma Sèthe à Bruxelles : une violoniste à l'ère de l'Art Nouveau

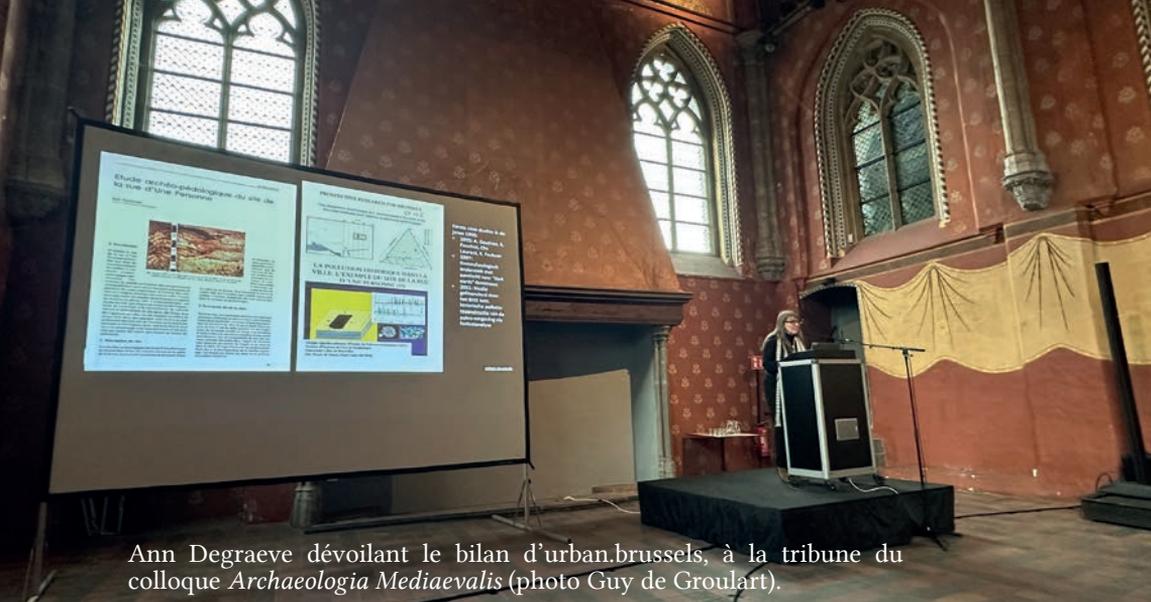
 Salle du Grand Serment Royal et de
Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles

17 JUIN

Walter LECLERCQ

« Au dolmen d'argent et à la tombelle de sinople ». Les liens de la
pré- et protohistoire avec l'héraldique aux XIX^e et XX^e siècles

 Salle du Grand Serment Royal et de
Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles



Ann Degraeve dévoilant le bilan d'urban.brussels, à la tribune du colloque *Archaeologia Mediaevalis* (photo Guy de Groulart).

Archaeologia Mediaevalis, Gand, jeudi 13 et vendredi 14 mars 2025.

Compte rendu « bruxellois » du 48^e colloque

Michel FOURNY
Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Cette année – selon le principe établi de l'alternance entre les trois Régions du pays – c'était au tour des archéologues flamands, fédérés par l'Agentschap Onroerend Erfgoed (Ministère de la Région flamande, équivalent d'urban.brussels), d'organiser le colloque *Archaeologia Mediaevalis*. Pour sa tenue, nous avons été accueillis dans la somptueuse salle du réfectoire (xiv^e siècle) de l'ancienne abbaye de la Biloque dont d'autres bâtiments bien conservés, et prolongés par une architecture contemporaine bien intégrée, abritent le Musée de la Ville de Gand (STAM, pour STADSMUSEUM). On pourrait s'étonner de ce choix lorsque l'on se souvient que les autorités communales ont décidé, à la fin de l'année 2022, de supprimer le service des fouilles dont la ville – pourtant pionnière en la matière – s'était dotée durant un demi-siècle (!) ; au grand dam de son initiatrice – également cofondatrice d'*Archaeologia Mediaevalis* – Marie-Christine Laleman¹. Qu'à cela ne tienne : la ville

1 <https://rmbf.be/2022/12/16/sauvegarde-larcheologie-urbaine-a-gand-red-stads-archeologie-in-gent/> ; <https://www.lalibre.be/debats/opinions/2023/02/23/en-belgique-le-patrimoine-et-larcheologie-sont-menaces-QSAKS37WZBDUTOOFXBINBQ46QI/>

de Gand étant une nébuleuse protéiforme, il apparaît que l'échevinat de la Culture a maintenu d'excellentes relations avec les archéologues et les organisateurs du congrès. L'échevin en charge du patrimoine, des bâtiments ... et des finances, Christophe Peeters, nous a par ailleurs gratifiés d'un discours de clôture très inspiré. Marie-Christine Laleman a pris la parole pour la synthèse scientifique du colloque. C'est elle encore qui nous a guidés dans le site voisin de l'ancien hôpital de la Biloque.

La *Chronique* de ces deux journées de communication était disponible en ligne le jour même. Il en existe une version imprimée à tirage limité qu'il s'agissait de réserver par souscription².

L'objectif de la journée thématique du jeudi 13 mars, intitulée « Archéologie et sciences de la nature à la loupe : symbiose ou asymétrie ? », était de dresser les bilans régionaux des interactions fructueuses entre les spécialistes de diverses disciplines scientifiques, tout en s'enrichissant d'études de cas.

Le contraste était grand entre les discours des représentants des trois Régions³. C'est, sans conteste, Bruxelles qui a tenu le haut du panier. Ann Degraeve s'est associée à neuf de ses collaboratrices et collaborateurs pour proposer une synthèse résultant de l'heureuse politique adoptée par urban.brussels, et qui repose sur la base de conventions établies avec des institutions scientifiques et des unités de recherche universitaires. La plupart des conventions sont renouvelées d'une année à l'autre, permettant ainsi la pérennité d'équipes travaillant sur le long terme⁴. Par rapport aux deux autres régions, urban.brussels peut s'enorgueillir du riche et intéressant bilan de ces dix dernières années, résultant d'une politique cohérente et responsable. On est loin des premiers

2 Britt CLAES, Frédéric CHANTINNE & Philippe MIGNOT, éd(s), *Archaeologia Mediaevalis. Chronique [Archéologie du Moyen Âge et des Temps Modernes dans les trois régions belges et les pays limitrophes, 48^e colloque, Gand, 13-14 mars 2025]*, t. 48, 2025, 120 p. ill. ; https://archaeologiamediaevalis.be/wp-content/uploads/2025/03/AM_48-2025.pdf

3 Le résumé proposé dans les actes du colloque par les agents de l'AWAP ne laisse transparaître qu'en partie leur profond désarroi : Frédéric CHANTINNE, Denis HENRARD, Denis HENROTAY, Marie HORVILLER, Philippe MIGNOT, Marie VERBEEK & Raphaël VANMECHELEN, « Réflexions d'archéologues sur la place des sciences de la nature pour l'archéologie du Moyen Âge et des Temps Modernes en Wallonie », p. 26.

4 Ann DEGRAEVE avec la collaboration de Antoine BAUDRY, Bea DECUPERE, Yannick DEVOS, Sylvianne MODRIE, Jose Maria POUT LEZAUN, Lien SPELEERS, Katrien VAN DE VIJVER, Luc VRYDAGHS & Armelle WEITZ, « Bilan de l'interaction systématisée entre la recherche archéologique préventive et les sciences paléoenvironnementales en Région de Bruxelles-Capitale : évaluation et perspectives ». Communication non accompagnée d'un résumé dans la *Chronique*.

balbutiements en la matière, lorsque, au milieu des années 1980, la SRAB avait lancé le mouvement des études archéologiques pluridisciplinaires à Bruxelles, en collaboration avec des géologues, palynologues, zoologues, anthropologues, entomologistes, malachologues, géomorphologues, botanistes et dendrochronologues, à l'occasion des fouilles entreprises par la Société, sous la direction de Pierre-Paul Bonenfant, rue au Beurre, place de l'Yser, rue de la Montagne, place Saint-Géry, rue de la Bourse et à la cathédrale de Bruxelles⁵. En ces temps révolus d'avant la régionalisation de l'archéologie en Belgique, les contacts entre les archéologues et les chercheurs en sciences naturelles dépendaient surtout des relations interpersonnelles. Les frais inhérents aux analyses reposaient essentiellement sur les budgets que les différents laboratoires accordaient généreusement à leurs chercheurs, sans que l'archéologue ait à se soucier de ce volet financier.

Quant à la journée du vendredi, entièrement consacrée à l'actualité archéologique, elle se distingue par trois communications spécifiquement bruxelloises, témoignant du dynamisme de la recherche pilotée par urban.brussels, en dépit du contexte politique et budgétaire qui s'annonce difficile en ce début d'année et alors que nous sommes toujours privés de gouvernement en Région de Bruxelles-Capitale.

C'est Armelle Weitz qui a pris la parole au nom d'un collectif, à propos des « marques de marchands de bois »⁶. Paulo Charruadas représentait le trio bien soudé qu'il forme depuis de nombreuses années sur le terrain avec Sylvie Byl et Benjamin Van Nieuwenhove (ULB, CRéA-Patrimoine, au sein du projet BÂTI piloté par urban.brussels et qui succède au projet BAS) dans la présentation des résultats de l'étude archéologique menée dans les caves des maisons du Faucon/Den Valck, situées rue de la Tête d'Or au centre-ville. Le projet de longue haleine arrive à son terme et englobe plusieurs parcelles médiévales sur une superficie très étendue, en révélant des constructions civiles en pierre qui remonteraient au XI^e siècle (!)⁷.

5 Voir, par exemple, diverses contributions parues dans les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 59, 1994.

6 Armelle WEITZ, Paulo CHARRUADAS, Patrice GAUTIER & Sylvianne MODRIE, « Les marques de marchands de bois en région bruxelloise : entre archives et archéologie (Br.) ». Communication résumée sous le même titre dans la *Chronique*, p. 115-119.

7 Sylvie BYL, Paulo CHARRUADAS & Benjamin VAN NEUWENHOVE, « L'étude archéologique de la maison Le Faucon/Den Valck, rue de la Tête d'Or 9-11 à Bruxelles. De la cave médiévale en pierres (XI^e - XII^e siècles) à la maison en briques des XVII^e - XVIII^e siècles (Br.) ». Communication résumée dans la *Chronique*, par des auteurs supplémentaires et sous un titre différent : François BLARY, Sylvie BYL, Paulo CHARRUADAS, Sylvianne MODRIE & Benjamin VAN NEUWENHOVE, « Des nouvelles du projet BATI (Activités 2024). Étude pluridisciplinaire du bâti civil bruxellois (Moyen Âge - XIX^e siècle). Le front ouest de la Grand-Place à la loupe (Br.) », p. 16-19.

Enfin, nous avons retrouvé un autre habitué du congrès *Archaeologia Mediaevalis*, Patrice Gautier (Musées royaux d'Art et d'Histoire), avec l'exposé d'une étude pluridisciplinaire menée dans l'église de l'ancienne abbaye de la Cambre, à Ixelles⁸.

En outre, conduite en relais croisé – alternativement en néerlandais et en français – par Kristof Haneca et Vincent Labbas, une communication transversale entre les trois Régions faisait le point sur les données de la dendrochronologie⁹.

Des résumés des activités de chercheurs sont édités dans la *Chronique*, sans avoir fait l'objet d'une communication à la tribune du colloque. Pour Bruxelles, nous avons épinglé :

- Antoine BAUDRY, Sylvianne MODRIE & Philippe SOSNOWSKA, « Panorama des interventions archéologiques du bâti menées à Bruxelles (Br.) en 2024 par urban. brussels et l'Université de Liège », dans la *Chronique*, p. 13-15.

- Ann DEGRAEVE, Sylvianne MODRIE, Jef PINCEEL, Julie TIMMERMANS & Stephan VAN BELLINGEN,

⁸ Patrice GAUTIER, Louise HARDENNE, Armelle WEITZ & Sylvianne MODRIE, « L'église de l'abbaye Notre-Dame de la Cambre (Br.) ». Résumé sous le même titre dans la *Chronique*, p. 56-59.

⁹ Kristof HANECA, Sarah CREMER, Pascale FRAITURE, Vincent LABBAS, Christophe MAGGI, Clara PENAGOS & Armelle WEITZ, « Dendrochronology in Belgium: Big Data, Challenges and New Perspectives ». Résumé sous le même titre dans la *Chronique*, p. 64.



Le public s'installe dans le splendide réfectoire de l'ancienne abbaye de la Biloque. (photo Guy de Groulart)

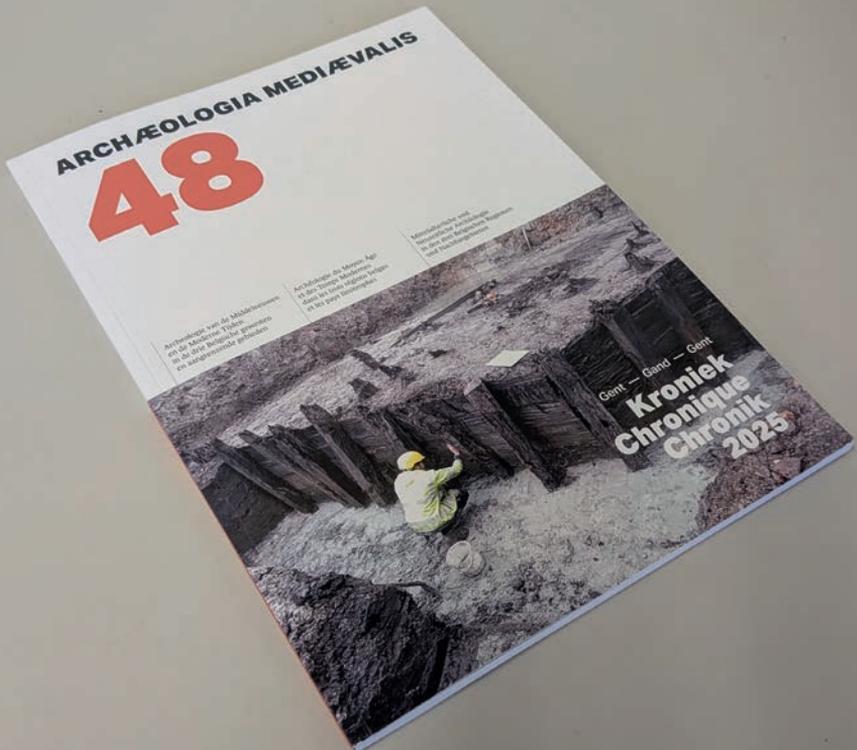


Marie-Christine Laleman, plus que jamais chez elle dans la salle du réfectoire de l'ancienne abbaye de la Biloque qu'elle connaît par cœur. (photo Guy de Groulart)

« L'archéologie en Région de Bruxelles-Capitale en 2024 (Br.) », p. 47-49.
- Fabian VAN BOXEM, « Étude d'un ensemble urbain sis au n° 122 rue de Flandre à Bruxelles (Br.) », dans la *Chronique*, p. 99-102.
- Dries VERGOUWEN, Marc MEGANCK, Ann DEGRAEVE, Ralf VANDAM, Soetkin VERVUST & Yannick DEVOS, « Hoe archeologie en natuurwetenschappen bijdragen tot de studie van de Zenne vandaag (Br.) », dans la *Chronique*, p. 108-110.

Nous avons apprécié qu'à l'occasion de la tenue du colloque dans le site de la Biloque, Marie-Christine Laleman nous ait gratifiés de deux articles en relation avec le lieu : « De cisterciënzerabdij van de Bijloke in Gent (O.-VI.) » et « Het hospitaal van de Bijloke in Gent (O.-VI.) », dans la *Chronique*, respectivement p. 69-71 et 72-74.

En ces temps de restrictions budgétaires drastiques dans les trois Régions (annoncées ou déjà mises à exécution), espérons qu'*Archaeologia Mediaevalis* puisse se perpétuer, contre vents et marées, tout comme les programmes récurrents d'urban.brussels.



Les visites de la Société de décembre 2024 à février 2025 - Comptes-rendus

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Visite de l'exposition « Dessine-moi un train » au Musée Train World

(guide : Éric Zaremba, 10 décembre 2024)

Une introduction à l'histoire des trains et à l'exposition temporaire

Le musée, ouvert en 2015, est situé à la gare de Schaerbeek ; celle-ci fut construite en 1887 dans le style Néo-renaissance flamande, comme l'hôtel communal de Schaerbeek. La gare se trouve dans l'alignement formé par l'église Sainte-Marie et l'hôtel communal. Elle a été agrandie en 1913. L'architecte de la gare, Franz Seulens, réalisa aussi la gare de Jette. La forme des verrières et la poutraison métallique du grand hall des guichets rappellent certains motifs de l'Art nouveau.

À l'entrée de l'exposition, une maquette du train la « Puffing Billy » est présentée. Les Anglais, les premiers, ont su synthétiser les avancées techniques et la maîtrise physique des éléments pour construire une locomotive vers 1812-1813. Composée entre autres d'un « tender » (wagon spécialisé), divisé pour un tiers d'un volume recevant le charbon et les deux autres tiers l'eau. Cette locomotive pouvait rouler à 40 km/h. Les cylindres y sont verticaux et le système de bielles primaire et secondaire transmet l'énergie mécanique aux cylindres. Par la suite, les cylindres seront horizontaux, disposés dans l'axe des roues. Les premières locomotives remplaceront les chevaux utilisés, par exemple, pour la traction de wagonnets hors des mines.

L'exposition temporaire présente des panneaux sur la vie et l'œuvre de dessinateurs, architectes et artistes qui ont particulièrement contribué à la représentation de trains et de gares, fantasmées ou réelles. L'architecte brugeois Louis de la Censerie (1838-1909) est à l'origine des projets dessinés et aquarellés de la gare d'Anvers datés de 1892. Il restaura plusieurs maisons à Bruges et, pour la gare d'Anvers, il dessina tout ce qui est en pierre dans un style éclectique. Une maquette de la gare d'Anvers accompagne les dessins aquarellés d'origine. D'autres créateurs sont mis en valeur dans l'exposition, tels l'architecte Santiago Calatrava (° 1951) et ses projets pour la gare de Liège-Guillemins, le dessinateur et artiste François Schuiten (° 1956), chargé de la mise en scène du musée,

notamment de la mise en valeur de la locomotive type 12, Jean Poupaert (1933-2017) et ses dessins de trains, Li Kunwu (° 1955) et ses dessins de l'histoire du train de Pékin à Hankou – la Belgique étant à l'origine de l'aide apportée aux Chinois pour la construction de cette ligne – et André Franquin (1924-1997) et sa publicité pour les trains autos-couchettes etc.

La poursuite de la visite à l'extérieur

Au sortir du grand hall, la locomotive « Juliette », une grue à vapeur verte et jaune qui pouvait soulever jusqu'à 35 tonnes, a été achetée en Angleterre ; elle date de 1912 et servait à tracter des voitures ou des wagons et à les placer sur les rails. Plus loin, une grue à bras pouvait soulever jusqu'à 10 tonnes, l'engrenage existant en multipliait la force ; elle se trouvait à la gare de marchandises de Louvain. Plus loin encore, la chaudière d'une locomotive est exposée sur un socle.

Au XIX^e siècle quatre classes étaient proposées aux passagers, en fonction du confort qui leur était offert : de simples sièges à l'air libre à une cabine très luxueuse totalement fermée et aménagée de fenêtres vitrées.

Il existait, dès avant 1835 et la ligne Bruxelles-Malines, deux lignes de chemin de fer en France, l'une à Saint-Étienne (Loire) et l'autre à Saint-Étienne Lyon (Rhône) qui furent exploitées dès 1826-1827 par la société Seguin pour le transport du charbon qui employait, au départ, des chevaux ; le chemin de fer est alors utilisé pour évacuer le charbon, mais très vite des passagers viennent occuper la fin du convoi. Le 5 mai 1835,



La *Juliette* et son bras exposés à l'extérieur à l'arrière de la salle des guichets.

l'arrivée du train en Belgique suscita une grande curiosité et un très grand enthousiasme par les nombreuses possibilités qu'il offrait de voyager. Le développement du train en Belgique se fit d'abord sous l'impulsion du Parlement, il s'agissait de développer un chemin de fer d'État.

La première salle d'exposition et les premiers trains

À l'entrée de la première grande salle d'exposition se trouve un tableau de grand format signé J. A. Neuhuys (1832-1891), montrant l'inauguration de la ligne de chemin de fer Bruxelles-Malines. La station était située à l'Allée verte, et reliait Bruxelles à Malines à environ 23 km de distance. La flotte était composée de trois locomotives : la Stephenson, la Flèche et l'Éléphant. Une copie grandeur nature de l'Éléphant est exposée dans la première salle, l'original ayant été « ferrailé » (détruit).

De nombreuses informations techniques et historiques nous ont ensuite été données. Les rôles étaient bien distincts entre le machiniste et le chauffeur du train. Le machiniste conduisait la locomotive, tandis que le chauffeur faisait le plein en eau et en charbon. Le machiniste vérifiait alors la locomotive, les freins, les burettes d'huile, etc.



Détail d'un système de pressurisation composé de tuyaux en cuivre et en verre et mise en scène par projection d'un film dans la fenêtre de la locomotive

On nous présente une locomotive qui est datée de 1844 parmi une dizaine à avoir été réalisée. La ligne Anvers - Gand était exploitée par la firme de l'ingénieur bruxellois Gustave Deridder (1795-1862), ou Société du Pays de Waes qui donna son nom à cette locomotive. La cuve verticale à l'arrière de la locomotive est occupée par la chaudière et le foyer. Les roues reçoivent un bourrelet de 3 cm de haut pour maintenir la locomotive sur les rails. Il n'y avait pas de protection pour le chauffeur dans cette locomotive primitive. Un tube courbe permettait de sabler les rails. Tous les mois, voire tous les deux mois, on détartrait les chaudières des locomotives et on les ramonait aussi par le « trou d'homme » situé au-devant de la locomotive.

L'État belge a réalisé la colonne vertébrale du réseau ; celui-ci fut étoffé par les compagnies privées. Certaines concessions sont tombées en faillite, l'État a alors racheté ces lignes qui, notons-le, étaient à l'origine à voie unique.

Une locomotive appelée « la Chèvre » était utilisée pour les manœuvres. Elle fut réalisée à plus de cent exemplaires par les Belges ; on en vendit aux Chinois, mais elle fut aussi utilisée en Belgique, en France, etc. Le tender, cette réserve d'eau spécifique, est placé de part et d'autre de la chaudière. Une de ses particularités est qu'elle possède trois roues groupées, ce qui facilite son passage sur les aiguillages. Elle fut souvent vendue usagée à des entreprises métallurgiques.

Les locomotives ont pu changer plusieurs fois de couleur car repeintes. Après des recherches, les couleurs qui sont présentées dans le musée sont les plus significatives en fonction des époques d'utilisation de la locomotive. À un moment donné, la SNCB avait imposé la couleur verte sur ses trains («vert wagon»).

La cabine du machiniste est remplie de tubes en cuivre et en verre pour vérifier la teneur en eau indispensable pour éviter que le système ne fonde à la chaleur produite par la chaudière. Comme pour l'allumage à froid d'une locomotive, il fallait compter de 12 à 24 heures, la chaudière n'était en général pas éteinte et le foyer était entretenu durant la nuit.

Une locomotive qui faisait le trajet Bruxelles-Luxembourg pouvait faire un à deux allers-retours par journée. Elle utilisait quatre tonnes de charbon pour un trajet d'une durée d'environ 2 h/2 h 30. Le personnel se composait d'un machiniste et de deux ou trois chauffeurs. Les écartements des rails sont bien standardisés en Europe, mais souvent on changeait de locomotive à la frontière. Plus les roues d'un train sont grandes, plus le train roule vite. Une autre locomotive de grand format développait jusqu'à 2400 chevaux. Le système de graissage à l'huile percole au travers d'un manchon en laine.

Un dessin (reproduction) d'André Franquin représentant son héros Gaston Lagaffe atteste que l'artiste a travaillé pour la SNCB en fournissant des affiches publicitaires pour les trains autos-couchettes. Quelques gares belges, comme celle de Schaerbeek, possédaient le plan incliné nécessaire à l'acheminement de la voiture sur le train. En général, il s'agissait d'un train de nuit.

La salle des horloges

La maîtrise de l'heure était essentielle dans les gares. Celles-ci possédaient leur propre heure calquée sur celle de Bruxelles, alors qu'il pouvait exister des heures locales dans les villages et les autres villes. Les chemins de fer s'étaient adaptés à cette réalité. Aujourd'hui, une horloge-mère de type atomique est conservée à la gare des Guillemins à Liège ; elle envoie des signaux synchronisant les grandes gares du pays.

La salle des réserves

Dans la salle suivante, celle des maquettes et objets divers des réserves, une grande statue en pied du directeur général Jean-Baptiste Masui (1798-1860) est placée à l'entrée. Il s'agit d'une œuvre de Charles Auguste Fraikin (1817-1893). Elle est datée de 1865 sur la plinthe de la statue. Dans cet espace, des trains miniatures de très belle facture sont aussi exposés.

La salle de la « type 12 »

Dans la salle suivante, un train « Brossel », est le témoignage d'une firme bruxelloise qui construisit différentes catégories de trains de puissances diverses. Tout à côté est exposée la star du musée, la locomotive de « type 12 », de couleur verte ; sa hampe de fumée est suggérée par la mise en scène. Elle fut fabriquée en six exemplaires par un consortium comprenant la firme Cockerill. En pleine vitesse et sur terrain plat, elle pouvait monter à 165 km/h ; sa vitesse commerciale était portée à 145 km/h, alors qu'elle reliait Bruxelles à Ostende en 55 minutes et ne comprenait que cinq voitures.

On nous parla aussi de l'utilisation de la « type 12 », un train fantôme qui devait à la fin de la guerre 40-45 relier les camps en Allemagne, qui fut détourné et qui n'y parvint jamais. La locomotive type 12 patine car c'est un train léger ; c'est pourquoi il fut utilisé pour retarder au maximum le convoi. Tandis que pour parcourir l'Ardenne aux terrains escarpés, un train lourd est nécessaire.

Un train électrique fut construit pour les cent ans du chemin de fer belge. Il était utilisé entre Bruxelles et Anvers. De premiers essais furent réalisés sur la ligne de Tervueren.

La suite de la visite nous permet d'observer une voiture automotrice électrique comprenant des cabines pour les voyageurs. Plus loin, les composantes d'un moteur électrique sont aussi exposées : le rotor et les engrenages reliés aux roues.

La salle de la maison du garde-barrière

Enfin, la dernière salle nous permet de visualiser quatre tableaux commandés par la SNCB dans les années 1960 à l'artiste Paul Delvaux (1897-1994) afin d'illustrer les trains. La maison d'un garde barrière préexistant au musée y fut intégrée. Son intérieur a été reconstitué avec du mobilier des années 1950.

Pour finir, un dispositif qui nous a paru très didactique rend compte des frottements sur différentes sortes de rails. Un système d'aiguillage nous a donné la possibilité de faire se déplacer une charge sur différents rails et systèmes ; ce qui nous montra alors le peu de force relative nécessaire sur des rails en métal avec des roues en métal.

Visite de la Cinematek royale de Belgique

(Guide : Mikke Somers, 11 décembre 2024)

La Cinémathèque royale de Belgique : introduction sur l'histoire de l'institution et ses missions scientifiques

Le musée du Cinéma a été conçu en 1962 par l'architecte Constantin Brodzki et le scénographe Corneille Hannoset. L'intérieur était très différent de l'aspect et des structures actuelles. Lors de la dernière rénovation du Palais des Beaux-Arts, on restitua l'aspect d'origine tel qu'il fut pensé par Victor Horta (1861-1947). On remplaça des patios et des vitrages zénithaux de même que les colonnes et l'aspect clair des murs. Les travaux eurent lieu en 2006, l'institution ouvrit à nouveau en 2009. Comme on a supprimé les salles de projection cinéma pour recréer les patios, celles-ci ont été placées en sous-sol. Le bâtiment a une nouvelle fois été rénové suite aux dégradations liées à un incendie et aux inondations qui ont suivi l'extinction du feu. Les colonnes, les vitres et les plafonds ont dû être refaits, la structure fut préservée.

Deux films présentent les missions de l'institution : les archives de la Cinematek par André Delvaux et le projet IAD (Institut des Arts de Diffusion). La Cinémathèque renferme une impressionnante collection de films d'archives, une des plus anciennes au monde, une des plus grandes aussi. Ces archives sont accessibles au public.

C'est l'invention d'un appareil – la caméra inventée par les Frères Lumières en 1895 – qui est à l'origine des tout premiers films. Les premiers films étaient muets et fixés sur de la pellicule en noir et blanc. Ils pouvaient déjà être colorés à la main, directement sur la pellicule. Les films sonores n'apparaissent qu'en 1927. À ce moment, les deux supports, muets et sonores, co-existent. Les premiers films furent projetés lors de kermesses, dans les théâtres et dans les salles de cafés. Une fois diffusé, le film était détruit. On estime que plus de 50% des films muets ont ainsi disparu. Au moment du développement du film sonore, on va jeter en masse les films muets.

La Cinémathèque de Belgique, créée en 1938, possède une bibliothèque et une documentation écrite. Son premier conservateur fut Jacques Ledoux (1921-1988), qui occupa ce poste de 1940 à 1987. La réputation de l'institution grandit, elle acceptait toute copie sur support professionnel. Elle possède aujourd'hui une grande collection de films internationaux. Plus de 400 000 copies de films « physiques », certains en double ou en triple. Ce grand nombre participe à une meilleure conservation des films, car quand on projette une bobine, elle s'abîme toujours un peu. Dans le travail de conservation, on est face à un choix : soit on ne montre plus les films pour les conserver au maximum, soit on les projette au risque de les détériorer. La Cinémathèque possède 83 000 titres différents. Encore aujourd'hui, les particuliers ou les cinéastes peuvent déposer leurs films à la Cinémathèque qui a pour mission de les conserver.

Il n'y a pas beaucoup de différence entre deux photos ou clichés d'une pellicule. La projection de 18 images par seconde pour les films muets, passe à 25 pour les films sonores. Il faut compter environ 2 km de pellicule pour un film d'une durée de 2h/2h30. La pellicule est répartie en plusieurs bobines, chaque bobine contenant 20 minutes de film. Cette disposition est nécessitée par le poids assez important de la pellicule. Il faut souvent compter de cinq à sept bobines pour un long métrage.

Dans le travail qui occupe les employés de la cinémathèque, plusieurs étapes sont nécessaires.

D'abord, il faut identifier la meilleure copie. Ensuite, on utilise un scanner (coûteux à l'achat) dont le technicien va digitaliser le film image par image. Il convient de déterminer la qualité de l'image digitale à obtenir. Le travail est en constante évolution. Si le film est abîmé, on travaille sur l'image. Une restauration peut prendre quelques mois. Il faut compter deux personnes pendant trois ans pour réaliser une copie. Le budget de la culture en Belgique étant faible, on restaure environ douze films par an. Un budget supplémentaire est octroyé par l'Europe. Les



Le groupe des membres écoute les explications de Mikke Somers avec grand intérêt.

films antérieurs aux années 2000 étaient toujours sur pellicule. Le film de 35 mm est le plus courant.

Les critères qui président aux restaurations conduisent la Cinémathèque à préférer soit un film belge, soit un film de la collection dont il n'existe qu'une seule copie. Parfois, on rencontre des perles de films des années 1900-1910, mais on n'en connaît pas le titre ; des films courts métrages sur Bruxelles réalisés au début du xx^e siècle peuvent être visualisés sur le site Youtube. La notoriété d'un film à restaurer fait aussi avancer les choses. Il peut susciter un certain intérêt et accélérer sa restauration en vue de la projection au public.

Aujourd'hui, le format digital est très fragile à conserver, car les techniques évoluent très vite et l'obsolescence est très rapide. Le problème réside dans la grande quantité d'énergie nécessaire pour le stockage suite à la sauvegarde des copies digitales. Il arrive qu'on enregistre une version digitale sur pellicule, mais la pellicule est fort onéreuse. La Cinémathèque possède toutes les archives de Chantal Akerman (1950-2015), cinéaste belge ; par exemple, son film « Jeanne Dielman » (1975) fut restauré à la cinémathèque en format digital et sur pellicule.

La « Wunderkammer » : l'évolution des modes de projection et l'origine du cinématographe

Dans un espace réduit, sombre, de belles vitrines nous présentent des objets originaux qui racontent selon une évolution chronologique les origines de l'invention du cinéma.

Bien avant le cinéma, il existait, en Asie, les théâtres d'ombres, alors que les images projetées ont longtemps été ignorées en Europe. Une source de lumière projetait l'ombre d'une poupée sur un écran et c'était l'ombre qu'on regardait. Au XVI^e siècle, la *camera obscura*, une boîte noire fermée munie d'une petite ouverture, laisse entrer la lumière et la projection de l'extérieur à l'intérieur de la boîte. D'abord, elle est utilisée par le peintre, pour la peinture de paysages en particulier. Ensuite, elle est utilisée pour la photographie sensible. Au XVII^e siècle en Europe, l'utilisation de dessins et de peintures, et le développement de l'optique permettent de créer des effets dans des boîtes optiques. Par la lentille dans un miroir, on peut observer le dessin avec un effet de profondeur.

Le « polyorama » forme des jeux d'images et des effets spéciaux : des personnages sur une plage apparaissent près de palmiers au moyen d'un éclairage disposé à l'arrière sur de très fines parois de papier. Les deux dessins sont sur un support très fin, une lampe disposée à l'avant cache le second dessin, la lumière à l'arrière fait apparaître les personnages.

La « lanterne magique » est une invention du XVII^e siècle : il s'agit du premier appareil permettant de projeter une image. Il fut utilisé jusque vers 1900. Il inverse le principe de la *camera obscura* : la source de lumière est dans la boîte qui possède une ouverture ; la lumière passe par l'orifice qui est dirigé vers un écran ou un mur blanc. Le matériel transparent qui est placé devant l'orifice est projeté. Au XVII^e siècle, les plaques de verre transparent sont peintes avec de nombreux détails formant une image fixe.

La lanterne magique va être combinée à une autre lanterne magique pour faire bouger les images. Ce système fait alterner, combine et fusionne les images. On peut voir dans la projection du musée une maison dans la campagne en été et en hiver.

La vitesse de lecture du cerveau humain est identique pour chacun. Si l'image est trop rapide, le cerveau synthétise l'information en visualisant une image blanche. Le cerveau mélange les couleurs. Pour que le film puisse agir correctement et être lu par le cerveau, on doit adapter sa vitesse de projection. Le physicien Joseph Plateau (1801-1883) apporta une avancée décisive. Il produisit vingt-quatre images par secondes pour s'adapter à la vitesse de lecture du cerveau. Il plaça une obturation noire entre chaque image. Le cerveau humain arrive à effacer mentalement l'espace noir entre les images. Ce procédé annonce l'invention de la pellicule. On fit des premiers tests de pellicules avec du papier et du lin très fin. L'image n'étant pas transparente, elle est trop floue et elle casse en tournant. La solution fut apportée par la photographie et sa pellicule qui est transparente et souple.

Le physiologiste français Étienne-Jules Marey (1830-1904) étudie les mouvements d'un cheval dans le détail. Or, l'œil ne voit pas le détail. Le mouvement du cheval est décomposé par plusieurs images successives. On remarque que le cheval lève les quatre pattes en même temps ; cette particularité a été captée par un appareil photographique. Leland Stanford (1824-1893), en Californie, souhaite éprouver la thèse du Français. Il fait prendre vingt-quatre photographies d'un cheval en une seconde. Il suffisait de mettre toutes ces images ensemble pour obtenir un film. Mais il manque encore la caméra, un mécanisme rapide. Ce sont les Frères Lumières qui trouvent la solution.

La première caméra, le « cinématographe », possède une manivelle qui permet le déroulement correct du film. Les premiers films durent environ une minute. L'appareil exposé au musée servait à enregistrer et à projeter des images, il est muni de perforations pour la régularité du déroulement de ces images. Les Frères Lumière filment d'abord autour d'eux des scènes de la vie quotidienne : un bébé, des hommes dans une usine etc., puis ils vont voyager dans le monde entier pour rapporter les images exotiques en vogue à l'époque : les pyramides, les temples au Japon etc. À Bruxelles, on a conservé cinq petits films de ces années 1897-1900 montrant la Grand Place, la place De Brouckère, la cathédrale, le Boulevard Anspach et la Bourse.

Notre visite s'est achevée d'une manière fort agréable par la projection de « One Week », film muet de Buster Keaton, accompagné en direct par le pianiste Hughes Maréchal dont les improvisations ont souligné le climat suggéré par les images et ont renforcé l'impact des scènes importantes du film. On nous projeta le film sur support de pellicule au moyen d'un appareil Bauer des années 1950 (80 % des films projetés sont sur de la pellicule).

Visite du Belgian Chocolate Village

(Guide : Anneke ; 31 janvier 2025)

Le Belgian Chocolate Village est un musée privé qui allie espaces d'exposition, évolution chronologique de l'usage du cacao et de l'invention du chocolat, une serre et un atelier où un chocolatier professionnel effectue une démonstration. Des sculptures monumentales en chocolat trônent à l'entrée du musée représentant, notamment, les arcades du Cinquantenaire et l'Atomium de Bruxelles.



Vitrine présentant des artefacts illustrant l'activité chocolatière en Belgique entre 1930 et 1960

Bref historique de la chocolaterie Victoria

Les vitrines retracent l'histoire de la fabrique Victoria au travers de documents divers, de documents comptables, de publicités, etc. et présentent d'autres chocolateries belges. De nombreuses boîtes métalliques destinées aux biscuits et aux chocolats y sont présentées suite à des dons.

La fabrique fut fondée par trois boulangers pâtisseries de Koekelberg en 1896 ; ils ont d'abord fabriqué des gaufres et des biscuits. C'est seulement en 1908 que la fabrique se tourne vers la fabrication de chocolat qui a alors beaucoup de succès. Elle a compté jusqu'à quatre mille ouvriers. Il existait une usine à Palaiseau près de Paris et une à Dordrecht. Elle collabora au Comité national de Secours et d'Alimentation pendant la guerre 14-18.

Sur les boîtes et les produits de la marque, on utilisa des images qui sont directement inspirées de celles produites en Angleterre. La barre de chocolat noisettes était le produit phare de l'entreprise. Plus tard, la firme fut présente à l'Expo '58 ; elle exposa dans un pavillon construit par l'architecte Michel Polak (architecte notamment connu pour le Résidence Palace). L'entreprise arrêta ses activités en 1970 et une partie de celles-ci fut reprise par le grand groupe alimentaire Gebeco / de Beukelaer. L'entreprise était considérée alors comme n'étant plus rentable. Signalons que la chocolaterie Godiva a repris une partie des bâtiments de la chocolaterie Victoria.

Parmi les objets exposés dans les vitrines, une image montre le camion de plage où l'on distribuait les chocolats et qui organisait des jeux pour les enfants sur la digue pendant les vacances. Dans le parcours historique, un rapide survol est présenté sur plusieurs milliers d'années d'utilisation du cacao ; la visite s'achève par une projection qui illustre la production actuelle du chocolat.

L'origine du chocolat : le cacao

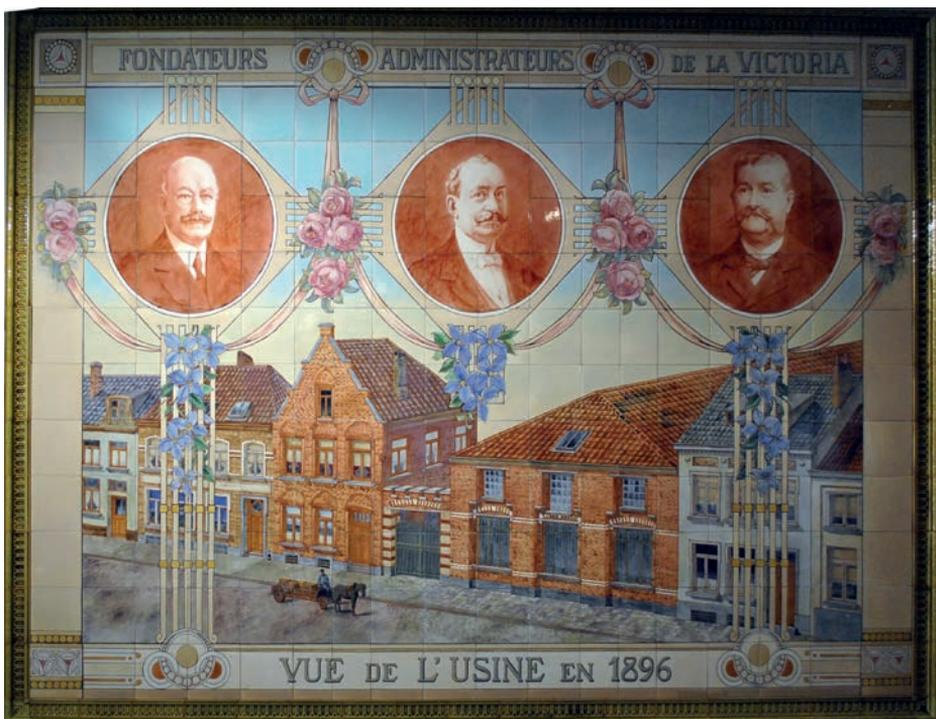
L'origine du chocolat remonte à des milliers d'années en Amérique du Sud. Plusieurs sites archéologiques ont fourni des données sur l'utilisation du cacao, comme quelques sites pré-olmèques au Guatemala (datés de 1850 AC), mais aussi en Équateur (Santa Ana-La Florida).

Dans des récipients en céramique et en pierre ont été retrouvés des résidus organiques de cacao, datés par C¹⁴ à 3300 AC, appartenant à la culture « Mayo Chinchipe-Marañon ». Chez les populations pré-olmèques et chez les Mayo, le cacao était une « boisson » rituelle dont on a retrouvé des traces dans un contexte culturel. C'était une mixture de cacao peut-être fermentée probablement utilisée lors de rituels religieux. Les fèves de cacao étaient aussi utilisées comme monnaie. La graine de cacao fut reprise chez les Aztèques. On broyait finement les fèves au moyen de cylindres en pierre.

En 1519, les contacts avec Herman Cortès firent connaître le cacao aux Européens. En 1587, le cacao est exporté vers l'Espagne. Il s'agissait uniquement d'une boisson de Cour. On retrouve des mentions de la boisson chocolatée en 1635. La cour de France avec Anne d'Autriche (1601-1666) en était friande. C'est à cette période qu'on invente le service de table comprenant une chocolatière. La fin du xviii^e siècle marque un boom dans la production du cacao.

Le cacaoyer sera planté dans les états coloniaux. Beaucoup de plantations ont été remplacées par des bananeraies. Au xix^e siècle aux Pays-Bas, la boisson était consommée par les adultes ; on y réalise les premiers blocs de chocolat. La firme Van Houten va participer au développement du chocolat en bloc en pleine révolution industrielle ; cette firme invente la masse de cacao et la presse qui produit une partie du « beurre » (huile), une partie sèche, le tourteau de cacao tamisé qui est à la base de la boisson. Au temps de Napoléon III, on va supprimer les taxes sur le produit car il est apprécié pour ses valeurs nutritives.

En Belgique, le chocolat pouvait être acheté chez les pharmaciens. Jean Neuhaus (1812-1892), pharmacien d'origine suisse, couvre les pilules de chocolat en 1857. Son petit-fils en 1912 invente la praline ; son épouse,



À l'étage, panneau de carreaux de céramique peints vernissés illustrant les bâtiments composant la Société Victoria.

l'artiste Louise Agostini (1874-1965), créa le ballotin. Le label imposé pour le chocolat produit en Belgique garantit une teneur de 100 % de beurre de cacao.

Le chocolat aujourd'hui

Plus il y a de teneur en cacao et moins il y a de sucre, meilleur c'est pour la santé. Le chocolat belge est aussi plus raffiné ; grâce aux laminoirs utilisés, la sensation de fondu augmente. Le chocolat a des vertus thérapeutiques ; il est la source de sucre, de fibres, de sels minéraux, de vitamines, de graisses, de protéines et d'alcaloïdes. Le mélange avec le lait n'est pas excellent pour la santé.

Aujourd'hui, le cacao augmente en production ; 70 % des fèves sont produites en Afrique. Le premier pays producteur est la Côte d'Ivoire avec 44 % de la production totale, puis vient le Ghana avec 14 %. En Amérique latine, les fèves sont meilleures car elles proviennent de différentes variétés de cacao qui poussent à la hauteur de l'équateur,

dans la forêt tropicale (l'Équateur produit 9 % du cacao mondial). Trois conditions sont nécessaires pour sa production : la chaleur, l'humidité et l'obscurité. On produit aussi du cacao au Vietnam et en Inde.

Lors de la visite, le groupe est passé par une petite serre à l'atmosphère tropicale reconstituée. On a pu y observer un plant de cacao parmi différentes plantes tropicales. Le cacaoyer donne entre 5000 et 6000 fleurs blanches, qui sont fécondées par des insectes. Il est planté à côté des bananiers qui créent la pénombre nécessaire à la plante. La récolte a lieu deux fois par an, d'avril à juillet et de septembre à décembre. Les cabosses contenant les fèves sont fixées directement sur les branches ou sur les troncs. Entre 2000 et 2500 cabosses peuvent être récoltées par une seule personne en un jour.

La projection d'un film sur le processus de fabrication du chocolat, de la récolte à la mise sous tablette, a mis un terme à la visite de l'espace muséal et a amorcé la transition vers l'atelier de fabrication du chocolat.

Les fèves sont étalées pour permettre leur fermentation, couvertes de feuilles de bananiers. Ce processus est indispensable à la libération de l'amertume des fèves. Ensuite, la phase de séchage dure environ 10 à 20 jours, au soleil, pour faire baisser l'humidité de la fève et améliorer sa conservation. Par la suite, les fèves sont placées dans des grands sacs de toile de jute pour être expédiées.

Les Pays-Bas sont le premier pays importateur de fèves de cacao. Amsterdam est le port d'arrivée des fèves. Après torréfaction, les fèves sont broyées et réchauffées dans un pétrin, pour devenir un liquide qui doit alors être refroidi avant de passer au moulage.

Pour finir : l'atelier

Dans l'atelier, la technique qui consiste à « tempérer » le chocolat dans le moule pour pouvoir le démouler nous a été expliquée. Le chocolat arrive dans l'atelier sous la forme de pastilles. Une masse qui passe dans la presse fait ressortir l'huile (ou « beurre ») qui est séparée du reste de la matière première. Le beurre de cacao est utilisé pour fabriquer le chocolat blanc. Une « tempéreuse » fait passer le chocolat tempéré fondu à 30/40° puis à 31° pour permettre le travail du chocolat noir afin qu'il cristallise, ce qui donne au chocolat sa brillance et son croquant, et permet de le démouler.

Anciennement, on utilisait une surface en pierre pour refroidir le chocolat. Le moule est secoué afin de faire sortir les bulles d'air piégées dans la pâte ; il est ensuite retourné puis vidé ; il durcit au frigo, puis on

réalise le fourrage de la praline. La visite s'est achevée par la dégustation d'une praline produite par le maître chocolatier présent ce jour-là.

Visite de l'exposition « Paysages oubliés de Bruxelles »

(Guide : Italia Mastromarino, 22 et 24 janvier 2025)

Cette exposition inaugure un cycle sur les paysages oubliés de Bruxelles. Elle fournit l'occasion de découvrir ou de redécouvrir des lieux, des sites, des bâtiments qui furent caractéristiques des environs de Bruxelles et dont des évocations existent encore dans une documentation riche appartenant à des fonds publics ou à des musées, ou réservés à la recherche. Plusieurs d'entre eux ont été reproduits ici. Certains de ces paysages et des vestiges éventuels ont subsisté jusqu'à nous, dans le nom d'une rue, des sculptures prélevées à la démolition d'une chapelle ou tout simplement sur des peintures conservées dans nos musées.

Une carte du XIX^e siècle évoque une promenade à Molenbeek. On constate que cette partie de l'actuelle Bruxelles a beaucoup changé au cours du temps. Un premier document d'envergure est exposé : une reproduction en grand format du panorama de Bruxelles par le dessinateur Anthonis van den Wyngaerde qui est daté de 1558 et conservé à Oxford. On y distingue une densité importante de constructions *intra muros* et des zones extérieures caractérisées par la nature, les champs, des arbres et des collines. La carte de Braun et Hogenberg publiée dans les *Civitates orbis terrarum* de 1572 appartient à un projet d'atlas des villes à l'échelle mondiale. On y observe le canal de Willebroeck dont le creusement fut décidé par l'amman de Bruxelles pour faciliter le transport de marchandises. La carte de Deventer (vers 1550) a aussi



Les membres dans l'exposition face aux explications appuyées de notre guide (photographie de Françoise Vigot)

retenu notre attention ; elle montre notamment le hameau de Molenbeek. On distingue le *Potersmoele*, moulin à vent de Molenbeek qui fut détruit à la fin du XIX^e siècle.

Un tableau daté de 1592 de Pierre Breughel le Jeune fut réalisé d'après une œuvre de son père. Il s'agit du pèlerinage des épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean. Il fut réalisé sur la base d'un dessin qui est conservé à l'Albertina à Vienne. La maladie appelée la maladie de Saint-Jean est l'objet d'une procession le 24 juin à l'église de Molenbeek (détruite en 1578 et reconstruite plus tard). Les concepteurs de l'exposition ont utilisé l'atlas des biens de l'hôpital Saint-Jean de Molenbeek. Les limites des communes ne sont alors pas toujours strictement fixées.

La commune de Koekelberg est vue au travers de la carte de Ferraris réalisée à la fin du XVIII^e siècle. Cette seigneurie appartenant à la famille de Coekelberg constitue une sorte d'enclave dans Molenbeek-Saint-Jean. La carte présente une succession d'étangs. Le château de Koekelberg est représenté au centre d'un étang sur le tableau de Théo Van Heil (1635-1695) daté de 1692 dont une copie grandeur nature est exposée. La vue est reproduite depuis le hameau de Koekelberg. On y voit des activités rurales, la présence de vaches, le travail des champs. L'élégant château qui s'y trouve est marqué par une succession d'arcades. Une chapelle dédiée à sainte Anne est construite tout à côté du château ; elle fut démolie au XX^e siècle, elle se trouvait au numéro 23 de la rue de l'église Sainte-Anne à Koekelberg.

Le site de Scheut à Anderlecht a vu se développer une léproserie construite vers 1300, représentée dans une gravure de Hans Scholaert datant du XVI^e siècle. Cet artiste probablement né à Bruxelles et ayant été actif à Anvers, a réalisé une série de gravures de différents hameaux des environs de Bruxelles. Ses gravures servirent peut-être de répertoire d'images pour les artistes peintres. La léproserie est visualisée par Paul Vitzthumb (1757-1838) au début du XIX^e siècle. Refuge pour personnes âgées, elle fut démolie à la fin du XIX^e siècle.

La chartreuse de Scheut et la chapelle Notre-Dame de Scheut tout à côté ont bénéficié de la dévotion populaire pour une statue de la Vierge qu'un berger aurait accrochée à un arbre vers 1443. L'architecte de l'église, Gilles Joos, travailla aussi à Sainte-Gudule et au palais des ducs de Brabant sur le Coudenberg. La chartreuse fut construite en 1531 à côté de la chapelle qui fut démolie en 1974 et dont plusieurs sculptures (clés de voûte et consoles sculptées) ont pu être sauvées par Jean-Pierre Vanden Branden, conservateur de la Maison d'Érasme et du Vieux Béguinage d'Anderlecht.

La commune de Berchem était beaucoup plus étendue anciennement ; sur son territoire s'étaient développées plusieurs carrières de pierre. En 1559, Jean de Locquenghien, lié à Koekelberg, est alors bourgmestre de Bruxelles ; il administre la justice et les taxes de Berchem ; il possédait le domaine de Ter Wilst. L'institut du Bon-Secours fut fondé dans un château du XVIII^e siècle ; il a été démoli en 1966.

Visite de la maison « Langbehn »

(Guide : Françoise-Emmanuelle Denis ; 20 février 2025)

L'extérieur de la maison : une façade splendide

La visite débuta en face de la superbe façade des 90-92 de la rue Renkin à Schaerbeek, à deux pas de la rue Gallait et non loin de la place Collignon. Les recherches effectuées par la propriétaire des lieux lui ont appris que la maison fut construite à partir de 1901 d'après les plans d'un architecte d'origine hollandaise, Jean Van Hall († Schaerbeek 1926), dont la famille s'était installée à Laeken à la fin du XIX^e siècle. Son père était religieux et son frère plus âgé était spécialisé en menuiserie. Le fils de Jean Van Hall l'aida à terminer la maison.



Les membres de la SRAB attentifs aux explications de la propriétaire de la maison au 90-92 rue Renkin à Schaerbeek

Quand la demande de permis de construire fut déposée pour le 92 de la rue, le 90 était déjà bâti. Un palier dans la maison unit les deux parties. Au 92, il existait au départ une maison d'habitation avec commerce pour un artisan dont l'installation remontait à 1880. Le 92 descend plus bas dans ses fondations mais il est moins profond en parcelle car il est plus proche de l'angle que la rue Renkin fait avec la rue Gallait. La difficulté résidait dans l'implantation d'une maison sur deux niveaux de sol et de profondeur. Des amis de l'architecte qui étaient marbriers, menuisiers, plombiers etc. participèrent à la construction.

Son épouse, de neuf ans son aînée, était institutrice. Elle était la sœur d'un artiste peintre. Jean Van Hall vécut un moment à Molenbeek où il a rencontré sa femme. En 1907, il gagne un prix avec une maison à Ixelles. Artiste et antiquaire, il dessine les plans de la maison, mais il conçoit aussi des papiers à en-tête.

Une photographie de 1913 montre que le numéro 92 formait la vitrine d'un magasin d'antiquités, qui avait aussi servi pour une boutique de savetier. La façade de la maison est équilibrée, à trois travées ; la travée centrale est composée de la cage d'escalier et de l'entrée. Elle est marquée par une loggia. De part et d'autre, sont réparties les vingt-et-une pièces de la maison, dont certaines sont minuscules. On allie les couleurs, le gris, le rose, trois couleurs des briques. Les sgraffites sont attribués à Adolphe Crespin, ils furent restaurés par Elvira Iozzi en 2014. Les vitraux



Façade de la maison de Jean Van Hall, 1901, rénovations récentes. Détails. Développement majestueux et tout en courbes des arcs de fenêtres, des châssis, des boiseries de la loggia etc.

de la loggia ont été restaurés par des artisans de Mouscron, ce qui permit de retrouver la logique des deux corps de bâtisse.

La forme de la façade montre un équilibre dans la composition avec des arcs outrepassés, des décors formés de motifs de libellules et les arrondis dans l'ébénisterie. Le thème de la façade est l'insecte, allant du papillon de nuit en fer plat assemblé à la libellule dans les vitraux. On pense ici à l'atelier de Raphaël Evaldre. Dans un des vitraux de gauche, un insecte est pris dans les rayons du coucher ou du lever du soleil. L'architecte a joué avec les formes. L'arc outrepassé fait référence à l'architecture andalouse. Il y a des arcs surbaissés, d'autres en anse de panier. Les baies étaient complètement garnies de vitraux aujourd'hui partiellement disparus.

Une reproduction à grande échelle montre Berthe Blanche Guibert et son fils Roger Langbehn (1892-1918) mort à 26 ans à Montdidier (France) lors de la Première Guerre mondiale. Il était le fils unique, né à Paris, d'un père danois. Sa mère vient à Bruxelles en 1902, rue Antoine Dansaert. Elle achète la maison en vente publique à Saint-Gilles en 1926 grâce à l'argent légué par son amant, l'agent de change Pierre Lurçon. Berthe transforma la maison pour sa subsistance, elle divisa la maison pour la louer.

L'intérieur

Dans la première pièce visitée, une cheminée monumentale de style néo-renaissance possède un cartouche à cuirs dans lequel est gravée l'inscription « Eycken heert is goud weert ». Des lambris aux murs, la pièce est divisée par une mezzanine qui coupe la hotte de la cheminée en deux et qui réduit l'impressionnante hauteur de plafond par rapport aux dimensions réduites de la pièce. À l'origine, les lambris étaient peints en imitation chêne foncé, comme la cheminée. La pièce est bien plus haute que large.

Un passage au moyen d'une double porte conduit à une pièce arrière qui forme un renforcement, conçue pour accueillir un laboratoire photographique et marquée à l'origine par une petite porte à carreaux rouges. Y sont exposées des peintures de Manon Bara (artiste contemporaine) car l'association Roger Langbehn organise des expositions, des concerts et des conférences.

Des carrelages colorés au sol, une rampe d'escalier originale en fer d'abord puis en bois au départ sculpté portant un manchon prévu pour une lampe au gaz forment un décor agréable qui anime les niveaux de la cage d'escalier. D'anciens interrupteurs en bakélite existent toujours.

La loggia du centre de la façade et ses beaux vitraux était à l'origine fermée par une double porte communiquant avec un palier de l'escalier pour abriter un wc. Au premier étage, on peut distinguer une cheminée en pierre de Basècle avec des motifs Art nouveau qui ne sont pas sans rappeler les motifs de la rampe de l'escalier. Un poêle Godin y figure comme objet décoratif aux motifs de feuilles vert et brun.

Le nom donné à la maison est un hommage rendu au peintre Roger Langbehn qui étudia à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Il réalisa le portrait de sa fiancée Jeanne qui est exposé dans la pièce, ainsi que des dessins au fusain dans les tranchées, des aquarelles, des dessins au crayon. Un bas-relief en bronze montre son buste de profil réalisé par le sculpteur Joseph-Gérard Van Goolen (1885-1944) ; un exemplaire fut placé sur sa tombe au cimetière d'Ixelles. La mère du peintre, qui voulait cultiver la mémoire de son fils, rapatria son corps, organisa des funérailles en présence d'Adolphe Max et réalisa la vente de ses œuvres pour créer le prix Langbehn à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et pour les élèves du Lycée français.

Cet étage est marqué par un salon à front de rue muni d'une cheminée monumentale et une pièce arrière formant la salle à manger communiquant au moyen de trois marches qui rattrapent la différence de niveau. La grande cheminée est munie de colonnes corinthiennes, d'un entablement et de piédestaux ouvragés en bois à la façon de la Renaissance. Elle fut sculptée par Van Goolen qui réalisa aussi un meuble à vitrine dont les décors sont similaires et qui est disposé en face de la cheminée. L'artiste Lina Praet venait peindre dans cette pièce quand elle était en Belgique.

Les parents de la propriétaire actuelle acquièrent la maison dans les années 1960. Alors que l'étage était un endroit de passage, il est devenu un lieu de vie.

Visite de l'Aegidium, à l'origine Diamant Palace

(Guide : Lise Nakhlé ; 21 février 2025)

Un lieu de loisirs de la Belle époque à sauvegarder

Pour mener à bien le sauvetage du complexe bâti, un des derniers témoignages monumentaux des loisirs bruxellois de la Belle époque (une salle dans le même esprit festif est la salle Élisabeth près de la rue Blaes, en attente de rénovation), les gestionnaires du bâtiment sont à la recherche d'exploitants. L'époustouflante architecture et l'ornementation des lieux ont laissé une forte impression à nos membres lors de la visite.

A photograph of a grand, ornate staircase. The staircase features a black wrought-iron railing with intricate scrollwork and a dark wood handrail. The steps are made of light-colored stone or marble. The wall behind the staircase is decorated with intricate stucco work and a large window with a decorative frame. The overall atmosphere is one of historical elegance and architectural grandeur.

Cage d'escalier monumentale qui relie le jardin d'hiver aux salles des fêtes au premier étage. Bois précieux, fers forgés, marbres et pierres polies, stucs en relief, miroirs etc.



Détail d'un panneau de carreaux de céramique peints dans le jardin d'hiver



Détail d'un panneau de carreaux de céramique peints dans le jardin d'hiver

Une étude de Carlo Chapelle réalisée en 2009 rassemble l'essentiel de l'historique des lieux. Des études ont aussi été menées par l'IRPA en vue de documenter le bâtiment : des sondages et des analyses ont révélé tout le potentiel ornamental et pictural qui se cache derrière les lourds enduits posés au fil du temps.

Les espaces principaux de ce complexe furent classés au patrimoine en 2006. Le complexe a été acquis en 2018 par une société de co-living (Cohabs) qui découvre cet espace appartenant alors à la Fabrique d'église de Saint-Gilles qui elle-même l'avait acquis en 1929. Le lieu a connu de très nombreuses fonctions (salle paroissiale, salle polyvalente, salle des fêtes, guichet de mutuelle,...) . L'établissement fut exploité par Fernand Vollegaz jusqu'en 1929 : ce fut le dernier exploitant festif.

La visite a démarré par l'entrée originelle du bâtiment appelé le « Diamant Palace » et construit entre 1905 et 1906 par l'architecte Guillaume Segers, dont on ne possède aucune biographie, même s'il a entre dix et vingt maisons à son actif. Il existe aujourd'hui peu de documents historiques sur l'Aegidium. Sa façade est de style néo-classique comme plusieurs immeubles de la place. Plusieurs salles de fêtes sont construites à cette époque dans des quartiers qui connaissent un gros essor résidentiel : un boom démographique touchait alors Bruxelles, la population s'installant davantage dans les communes périphériques qui s'urbanisaient. Ce complexe de loisirs fut inauguré en présence de Maurice Van Meenen (1848-1909).



Décor en relief du plafond du fumoir, tête féminine prise dans un jeu de lobes, deux fleurs aux oreilles et cheveux formant un jeu d'entrelacs et de courbes typiques de l'Art nouveau.

La galerie de l'entrée

L'entrée se caractérisait par son aspect « galerie des glaces » dont de nombreux vestiges témoignent encore : la gestion de la lumière y était très importante, les nombreux soquets qui étaient le support d'ampoules électriques mais aussi les lampes au gaz attestent d'un espace théâtralisé conçu pour créer une ambiance tamisée ou éclatante dans ce lieu essentiellement fréquenté le soir. Le petit réduit à gauche au bout de l'entrée constituait l'espace du guichet d'accueil.

La galerie se caractérise par un soubassement en plâtre décoré de motifs végétaux qui est protégé de toute altération par un bardage en bois. Les murs étaient couverts de lambris dont ne subsistent que des vestiges épars. Directement appliquées sur les murs, des affichettes remontent à la période de la construction du complexe.

Le jardin d'hiver

De la galerie, on nous mena directement au « jardin d'hiver », vaste salle composée de piliers revêtus de carreaux et de boiseries Art nouveau, et de colonnes aux chapiteaux de type corinthien. Les murs y sont couverts de lambris, avec miroirs et panneaux de céramique peints montrant des scènes de paysages exotiques ou de fantaisie et d'animaux. Les carreaux en relief émaillés furent réalisés par la firme Helman ; l'ancienne boucherie à l'angle du Parvis était, elle aussi, décorée de



Détail d'un arc de décharge richement décoré d'entrelacs et de motifs géométriques de style mauresque, salle des fêtes, premier étage.



Détail d'un décor floral stylisé sur le piédestal d'une colonne de la salle mauresque.

carreaux de cette firme. Celle-ci proposait des carreaux décoratifs sur catalogue. Elle embellit beaucoup de cafés à Bruxelles.

L'idée qui prédomine aujourd'hui pour cet espace est de le rénover pour en faire une salle de fête, un espace théâtral, un cinéma, un espace ouvert au public. Malheureusement, le coût de la restauration du bâtiment a été multiplié depuis la période du Covid. De plus, il faut faire face aux contraintes des pompiers, tenir compte de l'isolation acoustique. Malgré ces contraintes, la motivation est toujours présente pour réaffecter le site et en faire un lieu agréable pour les Bruxellois.

La salle de billard et le fumoir

Au rez-de-chaussée, un espace annexe est constitué de l'ancienne salle de billard et du fumoir, la Tabagie. Le tout est décoré de motifs Art nouveau, de clenches d'origine du même style et de décors en relief, tous surpeints, mais bien présents derrière des couleurs blanchâtres et roses.

Le grand escalier

Au bout du jardin d'hiver, la grande cage d'escalier brille de l'éclairage zénithal du plafond, faisant ressortir la couleur verte (peinture plus récente) des murs décorés de paons, de guirlandes et de motifs en reliefs.

Le grand escalier, aussi appelé par notre guide en guise de boutade « l'escalier Titanic », est constitué d'un décor éclectique alliant le style Louis xv et l'Art nouveau, des paons qui sont agrémentés de soquets à ampoules à l'endroit des yeux de la parure de plumes. Le carrelage très décoré et polychrome forme un bel ensemble et constitue un rappel entre le rez-de-chaussée et le palier de l'étage.

La salle Louis xv

La salle à gauche au premier étage (« salle Louis xv ») est bien conservée. Elle fut découpée horizontalement en deux par un faux plafond. Elle se caractérise par des décors dans un style Louis xv, de lambris, de portes et de « fausses » fenêtres attestant d'un ensemble conçu pour impressionner le visiteur. La salle était utilisée comme espace de danse. On sait que l'espace à l'étage, créé par le faux plafond, fut aussi un temps utilisé pour les jeunes Saint-Gillois dans les années 1970.

L'idée d'enlever la dalle au plafond pour retrouver l'espace unitaire d'origine poserait un problème structurel, mais reste envisagée. Le fond de la salle était muni d'un bar et la salle était jalonnée de tables et de chaises. En face, de l'autre côté du palier baigné de lumière naturelle, s'ouvre la salle la plus exceptionnelle du site, la salle mauresque.

La salle mauresque

D'un style qui allie volutes, décors d'ornements à foison et d'un plafond voûté composé des caissons munis d'ampoules en grand nombre (environ 1900 ampoules à l'origine), elle est bordée au fond, d'une scène, et à l'étage, de loges formant un passage. Au fond des loges mais orienté vers la scène, on aménagea un espace supplémentaire pour accueillir le cinématographe vers 1910. Le sol est fait de lattes de bois disposés sur la tranche et en carrés ; l'estrade de la scène est particulière car elle intègre l'angle d'une maison voisine.

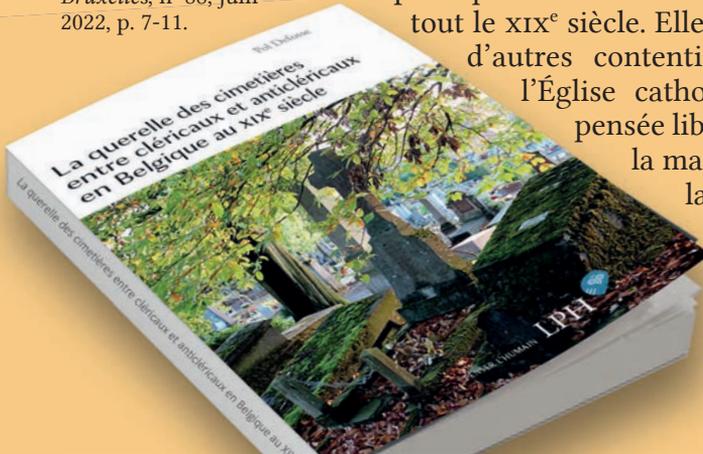
Enfin, la rénovation de la façade néoclassique a déjà permis de remettre en valeur et de protéger cette partie visible du bâtiment. Les appartements situés à front de parvis sont fonctionnels et isolés par un vide technique des salles de fêtes.

Pol DEFOSSE, *La querelle des cimetières entre cléricaux et anticléricaux en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, Éd. La Pensée et les Hommes, 2025, 410 p., ill. (coll. « Penser l'Humain »).

L'auteur : Pol Defosse (1938 - 2022) était titulaire d'un doctorat en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université libre de Bruxelles. Il a enseigné l'Histoire à l'Athénée royal de Jette et à l'Institut supérieur pédagogique de Nivelles. À l'U.L.B., ses activités se sont développées dans trois secteurs : l'archéologie, l'étruscologie et la pédagogie. Admis à la retraite en 2003, Pol Defosse a surtout porté son attention sur l'histoire de l'enseignement en Belgique et sur l'histoire de la laïcité et de la franc-maçonnerie belge. Un article a été consacré à sa mémoire dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, n° 88, juin 2022, p. 7-11.

Au XIX^e siècle, l'Église catholique revendiquait, conformément au droit canon, la prérogative d'avoir ses cimetières propres, bénits, où seuls pouvaient être inhumés ceux qui, baptisés, avaient reçu les derniers sacrements. Elle excluait de cet espace consacré les suicidés, les hérétiques, les juifs, les protestants, les francs-maçons et les libres penseurs, qui étaient inhumés dans ce qu'on appelait « le coin des réprouvés ». Cette tradition vivement contestée par les défenseurs de la liberté de conscience, fut la cause d'incidents parfois violents.

La querelle des cimetières a marqué la politique intérieure de la Belgique pendant tout le XIX^e siècle. Elle s'inscrit dans la suite d'autres contentieux qui ont opposé l'Église catholique au courant de pensée libéral et qui ont marqué la marche de la société vers la sécularisation.



Ce volume, publié aux éditions de « La Pensée et les Hommes », est disponible en souscription pour le prix de 25,00 €, à payer au moment de la commande (Cercle d'études ALPHA, compte BE55 3100 3704 0144). Cette souscription prendra fin le vendredi 2 mai 2025. Les volumes pourront être retirés après leur sortie de presses, entre mi-mai et juin 2025, selon des modalités qui seront communiquées aux souscripteurs par e-mail.

Pour tout renseignement : g_laurent@hotmail.com

COTISATION 2025

Nous rappelons à nos membres que le moment de renouveler leur cotisation (pour 2025) est arrivé.

Pour rappel le montant de la cotisation annuelle a hélas dû être majoré et être porté à 40 € ; il doit être versé au compte BE24 0000 0265 1938 de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles.

Un supplément de 7 € est demandé pour la livraison postale des Annales qui, à défaut, sont distribuées lors des réunions.

Merci d'indiquer sur le virement, soit « membre » (40 €), soit « membre + port » (47 €).

NB : Pour rappel, le SPF Finances a accordé à la SRAB l'agrément lui permettant d'offrir une réduction d'impôt pour les dons qui lui seraient faits en argent.

COLOPHON

Comité de rédaction de ce 99^e bulletin d'information

Pierre ANAGNOSTOPOULOS	Christian MARTENS
Nicolas CAUWE	Didier MARTENS
Alain DIERKENS	Arnaud QUERTINMONT
Michel FOURNY	Martine VRIJENS



Fondée à Bruxelles en 1887

TABLE DES MATIÈRES

03

Le mot du
Président

06

À propos de la
restauration antique
d'une statue du dieu
égyptien Horus

12

Le juriconsulte
parisien François
Hotman et ...

20

L'île de Pâques
et la thèse de
l'éco-suicide

36

*Archaeologia
Maedievalis,*
Gand, mars 2025

41

Les visites de la
Société royale
d'Archéologie de
Bruxelles

NOS BUREAUX

Ouverts du lundi au vendredi de 8h30 à 12h et de 13h à 17h
Local : UB.1.163 - ULB Solbosch

 Société royale d'Archéologie de Bruxelles asbl
c/o Université libre de Bruxelles / CP 133/01
50, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles

 **02 650 24 97**

 **secretariat@srab.be**

Découvrez nos publications, nos activités
mensuelles, nos chantiers en cours :

WWW.SRAB.BE