




bpost
PP | 1/7782
1050 Bruxelles
P.006842



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE

DE BRUXELLES
BULLETIN D'INFORMATION

N°91 Mars 2023



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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Alain DIERKENS, Président
Anne VANDENBULCKE, Vice-Présidente
Jean-Marie DUVOSQUEL, Vice-Président
Stéphane DEMETER, Secrétaire général
David KUSMAN, Trésorier

Membres : Laurent BAVAY, Ann DEGRAEVE, Robert DE MÛELENAERE, Alexandra DE POORTER, Roland DE TIMARY DE BINCKUM, David GUILARDIAN, Jean HOUSSIAU, Jean LEMAYLLEUX, Christophe LOIR, Didier MARTENS, 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 (développeur multimédia)
Ousmane DIALLO (opérateur)
Michel FOURNY (archéologue)
Nancy SCARPITTA (secrétaire)
Marie VANHUYSSSE (archéologue)

BULLETIN D'INFORMATION de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles
N° 91 - MARS 2023 - ISSN : 2953-1276

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

Avec le soutien de la Ville de Bruxelles, d'Urban.brussels
et de la Commission communautaire française.

En couverture : Eugène Louis Boudin, *Bruxelles, le canal de l'Allée Verte* (détails),
huile sur bois, 245 x 352 mm, 1872

Le mot du Président

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Pour la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, l'année 2023 a commencé sous des auspices extrêmement favorables.

Les conférences que nous avons organisées ont attiré un public attentif et particulièrement nombreux. On en trouvera des résumés substantiels dans le présent *Bulletin* : une Vierge peinte du premier quart du xvi^e siècle conservée à Ligny-en-Barrois où elle fait l'objet d'un pèlerinage notable (Didier Martens) ; l'histoire et l'évolution topographique de l'Allée Verte depuis le xvi^e siècle (Sarah Huart) ; l'évocation du fauvisme belge entre 1906 et 1916, dont sont soulignés les caractères originaux (Constantin Ekonomides). Avec une raison supplémentaire de se réjouir : ces exposés sont l'occasion, pour certains amateurs du patrimoine, de faire la découverte des locaux et des collections du Grand Serment royal et de Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles, où nous sommes toujours accueillis avec la même chaleur.

Un autre motif de satisfaction tient aux visites que Pierre Anagnostopoulos organise de main de maître. On en lira une évocation dans les pages qui suivent. Et comment ne pas être particulièrement sensibles à la qualité des explications qui nous ont été prodiguées avec générosité, notamment à la Maison Hannon (Grégory van Aelbrouck), dans les ateliers de Conservart (Corinne van Hauwermeiren), au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire (Pierre Lierneux et Sandrine Smets) ou, tout récemment, au Palais des Académies (Serge Alexandre) ?

Le tome 78 de nos *Annales* est sorti de presse dans les délais impartis ; il sera distribué à nos membres à l'issue de l'Assemblée générale qui se tiendra dans les locaux de l'Hôtel de Ville de Bruxelles le mardi 21 mars prochain. Son sommaire, riche d'articles consacrés au patrimoine bruxellois, réserve une part importante à Gaspar De Crayer et à la peinture du xvii^e siècle. Il comprend aussi un article relatif à l'exercice de la justice à Bruxelles à la fin du xviii^e siècle et un autre, tout à fait original, consacré à un ensemble de panneaux peints provenant de Saint-Jacques-sur-Coudenberg et œuvre possible de Pierre van Coninxloo vers 1500. L'étude de pièces issues des fouilles de la SRAB se poursuit avec brio :

avec Isabelle Lecocq, Michel Fourny publie des fragments de vitraux de la première moitié du xvi^e siècle en rapport avec la présence de Charles-Quint au palais du Coudenberg et, avec Olivier Cammaert, il contextualise les sondages archéologiques réalisés en 1990 à l'emplacement du chœur de l'église Saint-Géry.

Pour le reste, nos activités continuent à être assurées avec efficacité. Le classement de nos archives et le rangement de notre bibliothèque permettent des découvertes intéressantes, enrichies par un dépouillement systématique de la presse quotidienne belge des premières décennies du xx^e siècle. Pierre Anagnostopoulos peut ainsi publier, dans le présent *Bulletin*, une première étude du « Mémorial » qui rend hommage à Rogier van der Weyden dans la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule : il s'agit d'une plaque en laiton réalisée en 1930 par le dinandier Auguste Guaisnet et mise en valeur en 1957 par les « Amis de Rogier ». Derrière cette manifestation artistique aux forts accents identitaires, on devine la personnalité du comte Joseph Borchgrave d'Altena, qui, en 1957, cumulait les fonctions de secrétaire général de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles et de conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, dépositaires de l'atelier de Guaisnet.

Grâce à Marie Vanhuyse, la SRAB reste présente et extrêmement active à l'emplacement du couvent des Récollets et du défunt Musée Bruxella 1238. Les fouilles archéologiques elles-mêmes sont terminées ; leur exploitation et leur publication scientifique sont en cours. Les réflexions sur le futur musée de site font l'objet de réunions nombreuses, en « présentiel » ou en utilisant les plates-formes numériques actuellement en vogue. Nous restons attentifs au maintien du souvenir de l'action pionnière de Pierre Bonenfant et de la SRAB lors des premières fouilles (1988) comme dans la conception de l'ancien musée aujourd'hui détruit.

En ce qui concerne nos projets pour l'année à venir, nous maintenons l'espoir d'enfin finaliser la publication du volume de notre collection *Investigations* consacré à l'*Aula magna* du palais de Philippe le Bon. Par ailleurs, des contacts positifs avec le doyen Benoît Lobet et la Fabrique de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule nous permettent d'envisager de nouvelles recherches, originales, sur ce lieu emblématique de l'histoire de Bruxelles. Mais notre préoccupation la plus importante est certainement l'organisation du 12^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (qui est aussi le 59^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique)

à Bruxelles les 22-25 août 2024. Un des objectifs de ce Congrès, placé sous la présidence d'honneur de Jean-Marie Duvosquel, est de fédérer plus efficacement, pour la Région de Bruxelles-Capitale et ses environs immédiats, les cercles et sociétés préoccupés par la sauvegarde et la connaissance du patrimoine historique, artistique et archéologique. Le Comité d'organisation intégrera donc les présidents du Cercle d'Histoire de Bruxelles (Jean-Jacques De Gheyndt), d'HisCIWAB/ Histoire et Sciences à Watermael-Boitsfort (Christian Vandermotten) et du Koninklijk Historisch Genootschap van Vlaams-Brabant en Brussel (Erik Aerts). Nous avons placé beaucoup d'espoir dans la collaboration avec notre ami Patrick Ameeuw, président du Cercle d'Histoire, d'Archéologie et de Folklore d'Uccle et environs, qui avait marqué son accord enthousiaste pour participer à cette manifestation culturelle. Patrick nous a quittés inopinément le 31 décembre 2022 et son décès nous a plongés dans un grande tristesse. Le Cercle d'Uccle reste évidemment associé à notre entreprise. Nous reviendrons sur ce Congrès dans nos prochains *Bulletins*. L'aide de tous sera accueillie avec faveur.

Le bilan 2022 et les projets 2023 qui seront soumis à l'approbation de l'Assemblée générale statutaire de mardi 21 mars 2023 sont donc positifs et optimistes. Comme toujours, cette importante AG est ouverte à tous, mais seuls les membres effectifs en règle de cotisation ont le droit de vote. Je ne puis donc que conseiller à tous de ne pas oublier de se mettre en ordre de cotisation (montant inchangé) ; je rappelle aussi que la qualité de membre effectif, qui n'implique aucun supplément de cotisation, requiert l'engagement écrit de participer activement à la vie et aux activités de la Société. À l'issue de l'Assemblée générale, nous aurons le plaisir d'écouter une conférence exceptionnelle de Gilles Docquier, responsable de la section d'Histoire régionale au Musée royal de Mariemont, auteur d'une thèse de doctorat remarquée sur l'ordre de la Toison d'Or en Belgique entre 1740 et 1940 ; son propos, directement lié à ce travail doctoral, sera centré sur le procès des revendications artistiques belges contre l'Autriche au sortir de la Grande Guerre. Un verre de l'amitié clôturera la soirée. Nous espérons vous accueillir très nombreux à l'hôtel de Ville en cette occasion.

P. 6-7. Paul Vitzthumb, *Église des Dominicains & Chapelle Sépulcrale des princes de Ravenstjyn, Ducs de Clèves, Vu des Jardins du Couvent* [...], 31 mars 1800. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, S.II 23618. © KBR. Voir *Annales SRAB*, t. 78, 2022, p. 191-192.





L'aventure singulière d'un Primitif flamand en Lorraine

L'image miraculeuse de Ligny-en-Barrois

Didier MARTENS

Université libre de Bruxelles

Depuis 1790, l'église paroissiale de Ligny-en-Barrois (France, Département de la Meuse, fig. 1) conserve une représentation à mi-corps de la Vierge Marie, peinte sur toile (fig. 2). L'image, dénommée *Notre-Dame des Vertus*, se trouvait auparavant en la collégiale Saint-Epvre, rasée à la Révolution. Elle présente une composition symétrique, s'inscrivant dans un triangle. La Mère de Dieu est flanquée de deux anges musiciens, un luthiste et un flûtiste. Elle tient dans les bras son Fils nu, vers lequel elle incline pensivement un visage souriant. Un encadrement floral, délimité par des branchettes, enserre la représentation.



Fig. 1 - Ligny-en-Barrois (Meuse), église paroissiale, chapelle de Notre-Dame des Vertus (photo Alice Martens).

Fig. 2 - Maître de la Madone RF 46, *Notre-Dame des Vertus*. Ligny-en-Barrois, église paroissiale (photo C2RMF).





L'effigie, qui mesure un peu moins de 35 cm en hauteur pour 30 en largeur, ne constitue pas, de prime abord, un objet spectaculaire. Elle n'était manifestement pas destinée à être offerte à la contemplation collective au fond d'une chapelle profonde de deux travées, comme c'est le cas depuis le XIX^e siècle. Conçue pour servir de support à la piété personnelle, sur le modèle d'une page de livre de prières enluminé, elle peine à s'imposer durablement au regard dans un environnement monumental, en dépit d'une mise en scène qui vise à concentrer sur elle l'attention des dévots. Cette mise en scène reflète le statut particulier reconnu à la toile. Depuis au moins quatre siècles, elle suscite en effet, dans la cité barroise, une dévotion particulière, en raison des guérisons et prodiges qui lui ont été attribués.

Une œuvre de Luc ?

À l'instar de nombreux tableaux miraculeux, la toile a été attribuée à saint Luc, le peintre évangéliste. Cette attribution aurait déjà été consignée dans un manuscrit de 1581, disparu, transmis par une copie de 1717. Un certain Melchior, probablement un chanoine linéen, parle d'une « image de Nôtre Dame faite par Monseigneur St Luc [...] », qu'il désigne plus loin comme une « Relique et Image de Notre Dame faite par Monseigneur St Luc comme dit est [...] ». Dans une description manuscrite de Ligny rédigée peu après 1716 par un dénommé Thouvenot, il est fait mention, avec davantage de prudence, de « l'image de Notre-Dame des Vertus, que la tradition tient estre l'ouvrage de saint Luc ». Dès 1634, dans *La Triple couronne de la Mère de Dieu*, le jésuite François Poiré (1584-1637) signalait, pour sa part, en « l'Eglise Collegiate [de Ligny] », une image « de la façon de Saint Luc, à ce qu'on dit, ou du moins retirée sur celles qui sont sorties de la main de ce Saint Evangeliste [...] » (p. 307). Pour lui, la vénérable toile devait donc constituer une copie, dont il ne précise pas l'âge, d'après une des nombreuses *Madones* dites *de saint Luc* conservées principalement dans les églises de Rome.

Il faudra attendre 1895 pour que soient établies par un historien d'art professionnel tant la date que l'origine de la toile de Ligny. Cette année-là, un érudit barrois, Léon Maxe-Werly (1831-1901), désireux de réfuter définitivement les traditions locales assignant un âge considérable et une provenance italienne à l'effigie miraculeuse, rendit public le contenu d'une lettre du comte Paul Durrieu (1855-1925), conservateur au Louvre et l'un des meilleurs spécialistes de la miniature flamande de la fin du Moyen Âge. Le jugement de l'expert parisien, qu'il reprit à son compte, était sans appel : « Cette Vierge est dans le style franco-

flamand de l'extrême fin du xv^e siècle et du commencement du xvi^e : je crois même qu'on peut affirmer qu'elle ne date que du xvi^e (vers 1500-1525) ». Il signalait en outre : « Il n'y a aucun souvenir [dans l'œuvre] d'un modèle de date antérieure et surtout rien ne rappelle les Madones dites de Saint-Luc ou les Vierges de l'école italienne du xiii^e siècle ». La messe était dite. La datation avancée par Durrieu a d'ailleurs été reprise récemment dans un panneau explicatif placé sur un mur de la chapelle.

Le Maître de la Madone RF 46

Peut-on préciser l'attribution de Durrieu ? Il apparaît bien que oui. Le spécialiste des 'Primitifs flamands' n'est pas surpris outre mesure par la vénérable image. Il y reconnaît en effet un parfait exemple de *Tüchlein* septentrional. Par ce terme allemand emprunté à Albert Dürer (1471-1528), on entend de fines toiles de lin peintes à la détrempe. Leur aspect est mat, la surface picturale n'étant pas vernie, et il n'y a aucune couche préparatoire de craie et de colle qui apporterait aux figures une luminosité venant de l'intérieur de l'image, comme c'est le cas dans la peinture à l'huile sur panneau contemporaine. L'effet d'ensemble évoque plutôt les arts textiles et certains ont pu envisager que les *Tüchlein* auraient constitué un substitut de la tapisserie, moins onéreux. Toujours est-il que, dans le nord de l'Europe, des artistes aussi renommés qu'Albert Dürer, Thierry Bouts (vers 1420-1475), Hugo van der Goes (vers 1440-1482), Quentin Metsys (vers 1466-1530) et Pierre Bruegel l'Ancien en ont réalisé – on laissera ici de côté ceux produits en Italie, notamment à Venise.

Outre les peintres occasionnels de toiles à la détrempe qui viennent d'être cités, lesquels sont connus principalement pour leurs panneaux peints à l'huile, il faut signaler, dans les anciens Pays-Bas, l'existence d'artistes qui semblent avoir pratiqué de manière exclusive l'art du *Tüchlein*. L'un d'eux a été dénommé le 'Maître de la Madone RF 46 du Louvre'. Il doit son appellation conventionnelle à un *Tüchlein* représentant la *Vierge à l'Enfant* en vue frontale (fig. 3). Autour de cette toile du Louvre, l'œuvre éponyme, une dizaine d'autres ont pu être regroupées. Si certaines sont manifestement de la même main que l'exemplaire parisien, d'autres s'en éloignent quelque peu. Faut-il pour autant assigner ces dernières à des collaborateurs du maître, formés à travailler dans son style et à l'imiter, ou trahissent-elles simplement une évolution formelle de l'auteur de la Madone RF 46, dont l'activité se serait étendue sur une vingtaine d'années ? La question, comme souvent dans le cas de maîtres à nom d'emprunt, ne peut être tranchée.



Fig. 3 - Maître de la Madone RF 46, *Vierge à l'Enfant*. Paris, Musée du Louvre (photo RMN).

Il est possible de rapprocher la toile de Ligny de plusieurs œuvres du corpus associé à l'anonyme. L'ange flûtiste, représenté du côté droit, constitue une véritable signature visuelle. Son visage rond, vu de face, symétrique, avec un front haut et des yeux en croissant de lune, en partie dissimulés par de lourdes paupières, est on ne peut plus caractéristique de l'anonyme. La bouche est souriante et le menton peu marqué. Tous ces éléments se retrouvent dans la *Madone* RF 46 (fig. 4).

Si, comme le suggère la comparaison qui vient d'être opérée, la toile de Ligny doit être restituée au Maître de la Madone RF 46, il devient possible d'en déterminer l'origine plus précisément que ne l'avait fait Durrieu. Dès 1931, l'anonyme a été rapproché de Metsys par Ludwig von Baldass, ce qui inviterait à localiser son atelier à Anvers. On ne peut toutefois exclure un autre centre de production situé dans l'ancien duché de Brabant, comme Malines ou même Bruxelles. Une datation dans les années 1510-1520 semble des plus probables.



Fig. 4 - Notre-Dame des Vertus et Madone RF 46 (détails), voir figg. 2, 3.

Il est difficile d'expliquer comment le *Tüchlein* brabançon a abouti à Ligny et surtout dans quelles conditions il y a acquis le statut d'une image ancienne au pouvoir d'intercession particulier. On est tenté de suivre l'hypothèse de l'historien linéen Pierre Lefèvre (communication orale, 2021), selon qui la toile aurait remplacé une autre image miraculeuse, détruite lors de la prise et du pillage de Ligny en 1544 par les troupes de Charles-Quint. Ces cas de substitution sont fréquemment attestés dans des centres de pèlerinage marial, la continuité du lieu créant les conditions d'une continuité dans la manifestation des grâces accordées par la Mère de Dieu. Le mystérieux Melchior raconte que la toile de Ligny aurait été volée en 1544 à la collégiale et qu'elle y aurait été rapportée en 1580. Mais s'agissait-il vraiment de la même œuvre ? À quelque 36 années de distance, il est légitimement permis d'en douter. On fera mieux de considérer que le *Tüchlein* flamand aura capté la réputation d'un prédécesseur enlevé en 1544 à la collégiale linéenne, en ce compris l'histoire et les miracles qui lui étaient associés.

Les images de grâce ou *Gnadenbilder*, ces images qui, dans la tradition catholique, constitueraient par grâce divine des canaux privilégiés d'accès à Marie et à son Fils, se signalent généralement par leur ancienneté. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce sont très souvent des œuvres d'un autre âge : des sculptures médiévales, romanes ou gothiques, ou des (copies de) peintures en style byzantin attribuées à saint Luc. Qu'un *Tüchlein* flamand des années 1510-1520 ait pu accéder, avant 1634, à un

statut de *Gnadenbild* étonnera *a priori* l'historien d'art. Très rares sont en effet les compositions de Primitifs flamands qui, par l'intermédiaire de copies, ont obtenu semblable reconnaissance au xvii^e siècle et le phénomène ne semble s'observer que dans le territoire actuel de la Bavière ou de l'Autriche, donc dans des zones fort éloignées, géographiquement et culturellement, des anciens Pays-Bas bourguignons et du comté de Ligny. Outre sa date relativement récente, un autre facteur historique contribue à faire de la toile linéenne une image de grâces pour le moins exceptionnelle : son attribution à saint Luc, attestée prétendument dès 1581 et en tout cas dès 1634. C'est, semble-t-il, le seul exemple d'un tableau flamand du xvi^e siècle qui, sans être aucunement la copie de quelque icône byzantine, comme l'avait bien relevé Durrieu, a été gratifié dès le siècle suivant d'une attribution au premier peintre chrétien !

Que le *Tüchlein* de Ligny, en dépit de son âge réel, ait été si rapidement considéré en terre lorraine comme une vénérable antiquité peut être porté au bénéfice du Maître de la Madone RF 46 et de ses choix esthétiques. Dans nombre de ses productions, l'anonyme brabançon a eu recours à la représentation de figures à mi-corps sur fond doré. Suivant l'exemple de Rogier van der Weyden (vers 1400-1464), de Thierry Bouts ou du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule (fig. 5), il s'est efforcé de combiner cette formule byzantine, associée à ce que l'on considérait au xv^e siècle comme les plus anciennes peintures chrétiennes, avec le nouveau naturalisme flamand, fondé sur le travail d'après le modèle vivant et sur l'usage d'une source de lumière unique. De nombreuses images sorties des mains de l'anonyme offrent ainsi un mélange visuel entre 'modernité' et 'antiquité'. En vision rapprochée, ce sont les visages aux traits individuels et au volume sculptural qui s'imposent au regard. À distance, c'est le fond



Fig. 5 - Maître de la Légende de sainte Ursule, *Vierge à l'Enfant*. New York, Metropolitan Museum of Art (photo the Met).

doré entourant les figures qui devient dominant jusqu'à suggérer le schéma d'une vénérable icône. L'image de Ligny, on l'aura compris, s'inscrit parfaitement dans une telle stratégie esthétique. Arrivée en terre lorraine, elle y connut un succès qui dut dépasser, et de loin, les espérances de son auteur en tant qu'artiste archaïsant. Le tableau de Primitif flamand qui, à une certaine distance, présente effectivement l'aspect d'une icône byzantine, fut promu au rang d'une véritable *Madone de saint Luc*...

Un témoignage lorrain précoce

Une fois paré de ce statut privilégié, le *Tüchlein* flamand va entrer dans le cercle très restreint de ces images religieuses considérées comme dignes d'être copiées, bien qu'elles ne soient nullement associées au nom d'un grand artiste des Temps modernes et qu'elles ne correspondent ni à l'esthétique dominante du moment ni même aux normes iconographiques en vigueur. C'est là un autre trait caractéristique des *Gnadenbilder* : outre leur ancienneté, ce sont le plus souvent des œuvres-modèles, que l'on a reproduites durant des siècles et que l'on continue parfois à reproduire jusqu'à aujourd'hui, dans des ex-votos ou dans des images-souvenirs destinées aux pèlerins.

Dès le début du xvii^e siècle, le vénérable *Tüchlein* a donné lieu à la production de copies destinées probablement à des dévots qui souhaitaient posséder à titre privé un double de l'image miraculeuse. Deux sont conservées au Musée lorrain de Nancy, une troisième fait partie des collections du Musée barrois de Bar-le-Duc. Elles présentent des dimensions très proches de l'original, un phénomène que l'on observe également dans les répétitions suscitées au xvii^e siècle par l'icône dite de *Notre-Dame de Grâce*, une peinture toscane du *Trecento* vénérée depuis les années 1450 à la cathédrale de Cambrai, où elle passait elle aussi pour une œuvre de saint Luc.

Le panneau offert en 1999 au Musée lorrain est le plus ancien du corpus. En effet, il porte en contrebas la date de 1606, laquelle s'accorde parfaitement avec le style de l'œuvre (fig. 6). Les visages si caractéristiques du Maître de la Madone RF 46 ont été modifiés. Dans la copie, l'ange au luth, la Vierge et son Fils présentent à peu près le même nez allongé. L'exécutant lorrain a substitué à celui de l'anonyme flamand son propre répertoire physiognomique, plus limité. Des éléments de 'critique en acte' peuvent également être identifiés dans le panneau. Le copiste aura jugé que saint Luc n'était qu'un médiocre peintre de natures mortes.



Fig. 6 - Peintre lorrain, *Notre-Dame des Vertus*. Nancy, Musée lorrain (photo Musée lorrain).

Il a cherché à reproduire de manière plus exacte les fleurs, mais également les tiges, avec leurs épines et leurs feuilles. Il a ainsi souhaité faire profiter la vénérable image mariale du développement récent de la peinture florale dans le nord de l'Europe, un nouveau genre artistique qu'il pratiquait peut-être de première main.

Avec ce tableau débute un processus de réception créative du modèle flamand en Lorraine, un processus qui perdure jusqu'à aujourd'hui, comme le montrent les récents montages photographiques diffusés depuis quelques années, mettant en scène l'image de *Notre-Dame des Vertus*.

Remerciements

Tous mes remerciements vont aux personnes suivantes : Grazia Berger (Bruxelles), Bruno Bernaerts (Bruxelles), Marie-Christine Causin (Ligny), Alexandre Dimov (Bruxelles), l'abbé Mickael Joseph Fleury (Ligny), Oriane Lavit (Paris), Pierre Lefèvre (Ligny), Thierry Lenain (Bruxelles), Pauline Lurçon (Metz), Alice Martens (Bruxelles), Christian Martens (Genève), Claire Paillé (Bar-le-Duc), Bénédicte Pasques (Nancy) et Pierre-Hippolyte Pénet (Nancy).

Le présent texte constitue une version abrégée de Didier MARTENS, « L'image miraculeuse de Ligny-en-Barrois et ses répétitions, ou le destin singulier d'un *Tüchlein* flamand de la Renaissance dans la Lorraine des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Le Pays lorrain*, t. 103, 2022, p. 158-168.

Résumé de la conférence qui s'est tenue à la tribune de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles le mardi 13 décembre 2022

La fabrique (péri-)urbaine de l'Allée Verte à Bruxelles (xvi^e-xix^e siècle) : de la simple rive plantée à l'allée-promenade publique

Sarah HUART

Université libre de Bruxelles

Autrefois, le canal de Willebroeck accueillait le long de ses rives une prestigieuse promenade plantée portant le nom d'« Allée Verte ». Apparue dès le milieu du xvi^e siècle, cette dernière a revêtu divers visages et fonctions au cours du temps, jusqu'à devenir le rendez-vous mondain le plus prisé de la haute société bruxelloise dans le courant des xviii^e et xix^e siècles. Malgré un passé illustre et flamboyant, il ne subsiste de nos jours plus aucune trace de l'Allée Verte. Et pourtant, son existence multiséculaire est riche d'enseignements, non seulement sur l'histoire de l'urbanisme bruxellois, mais également sur le processus complexe de fabrication d'un espace (péri-)urbain sur la longue durée.

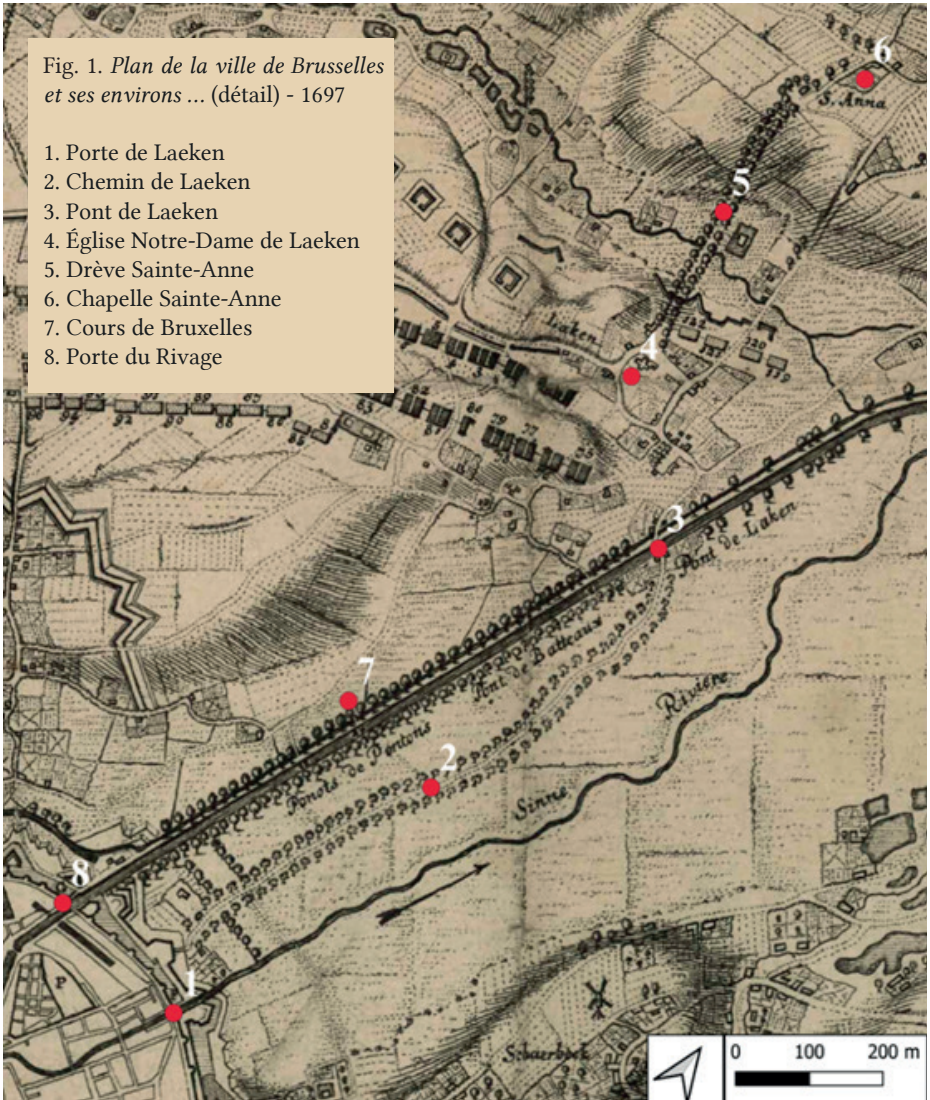
En effet, l'Allée Verte était loin d'être une forme urbaine restée statique au fil des siècles. Son apparence physique et sociale n'a cessé de se réactualiser dans le paysage suburbain de Bruxelles, au rythme de conjonctures socio-économiques et culturelles bien précises. Dès lors, son évolution à la fois morphologique et socio-fonctionnelle se divise en plusieurs strates successives : chemin rural arboré (1561-1621), cours à finalité processionnelle (1621-1671), promenoir mondain et élitaire (1671-1835) et promenade urbaine à usage populaire (1835-1920).

Tout d'abord, l'Allée Verte trouve ses origines au milieu du xvi^e siècle dans le cadre de la construction du canal de Willebroeck. Appelée « la Digue Verte », elle s'apparente à un chemin champêtre arboré longeant le versant droit du cours d'eau, depuis la sortie de l'ancienne porte des Vaches jusqu'au pont de Laeken. En réalité, il s'agit d'une des premières manifestations d'allées plantées *extra-muros* dans nos régions. Devenues un motif d'aménagement de référence, les plantations d'alignement (ou de voirie) viennent souligner la perspective linéaire du canal donnant sur le paysage bucolique du faubourg de Laeken.

Au siècle suivant, les arbres de la rive gauche du canal se métamorphosent en un cours à vocation religieuse sous l'impulsion de la Contre-Réforme. L'émergence de ce cours coïncide avec l'instauration du pèlerinage de Notre-Dame de Laeken par l'infante Isabelle vers

Fig. 1. Plan de la ville de Bruxelles et ses environs ... (détail) - 1697

1. Porte de Laeken
2. Chemin de Laeken
3. Pont de Laeken
4. Église Notre-Dame de Laeken
5. Drève Sainte-Anne
6. Chapelle Sainte-Anne
7. Cours de Bruxelles
8. Porte du Rivage



1623. Faisant partie du circuit processionnel du « chemin de la Croix » (fig. 1), le Cours de Bruxelles reprend une mise en scène baroque typique des jardins à la française : son ordonnancement végétal s'organise autour de trois rangées d'arbres rectilignes en vue d'agrémenter le passage de carrosses aristocratiques. Quant à sa rive voisine, l'ancienne « Digue Verte », elle dispose seulement de deux lignes de plantations, formant ensemble une unique allée plantée.

Au tournant des xvii^e et xviii^e siècles, le Cours de Bruxelles perd progressivement son caractère pieux pour une fonction exclusivement mondaine et galante. Pour qu'il soit digne de cet honorable nouveau rang, les États de Brabant profitent des grands travaux d'embellissements du quartier du Rivage pour moderniser et paver le Cours. Réaménagé sur la digue droite du canal entre 1671 et 1704, le promenoir est dorénavant la copie conforme des cours à la française. Ceux-ci se caractérisent par quatre rangées d'arbres organisées selon une hiérarchie tripartite, c'est-à-dire une avenue centrale carrossable bordée, de part et d'autre, de deux contre-allées dédiées uniquement à la marche à pied.

Au terme de ces transformations, les instances publiques et les promeneurs emploient pour la première fois l'appellation d'« Allée Verte » (ou « Verte ») pour désigner le versant droit du canal de Willebroeck. On le surnomme également le « Tour à la mode », en référence au « tour » qu'effectuaient les véhicules d'apparat sur le promenoir. Au début du xix^e siècle, dans le contexte de la conversion des anciens remparts de Bruxelles en boulevards périphériques, le lustre de la promenade n'en sera que plus magnifié par la construction d'un grillage en fer forgé (1819-1823, dessins de l'architecte Tilman-François Suys). Cette élégante grille fait alors office d'entrée au pied de la ceinture de boulevards fraîchement aménagée (fig. 2).

Cependant, l'« âge d'or » de l'Allée Verte est de courte durée. Même si la promenade ancestrale reste très populaire auprès des nantis bruxellois jusqu'au milieu du xix^e siècle, elle se voit détrônée par la création de l'avenue Louise (1858-1864) et de son parc paysager, le Bois de la Cambre (1866). À cette époque, la nature de l'Allée Verte connaît un revirement considérable, autant d'un point de vue formel que fonctionnel : le promenoir mondain et champêtre fait place graduellement à une promenade publique directement intégrée à la voirie urbaine de Bruxelles. Cette transition est due à deux événements intrinsèquement liés à l'essor de la ville industrielle : l'industrialisation du quartier portuaire de Bruxelles (chemin de fer et implantation d'usines et d'habitats ouvriers) et l'explosion urbaine des faubourgs de l'agglomération bruxelloise (plans d'extension de Victor Besme de 1863 et 1866).

Vers la fin du xix^e siècle, seule une population ouvrière, résidant dans le bas de la ville, arpente encore les allées de l'Allée Verte lors de dimanches ensoleillés. Dès lors, l'intérêt que portent les édiles bruxelloises envers la promenade s'évanouit. Quelques aménagements ponctuels, tels



que le percement de la rue de l'Allée Verte (fig. 3) ou le revêtement en macadam de la promenade, maintiennent en vie la promenade populaire jusqu'au début du xx^e siècle. Au cours de ce dernier siècle, l'Allée Verte est graduellement laissée pour compte : défigurée par la restructuration du quartier portuaire de Bruxelles en un port maritime entre 1891 et 1920 (l'Allée Verte se voit notamment reconvertie en un quai de déchargement pour les nouveaux bassins construits) ou encore dépouillée

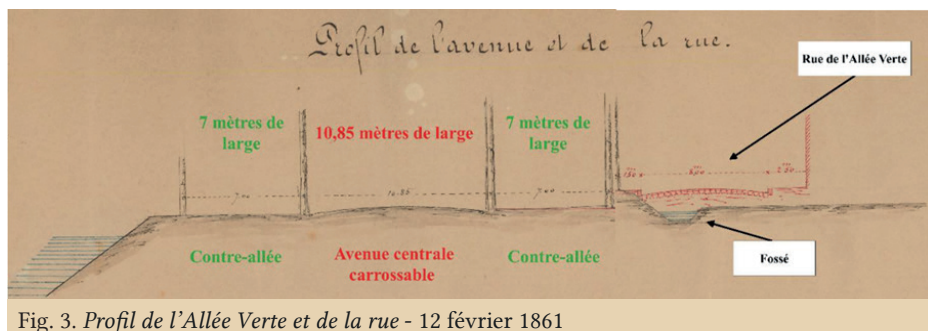


Fig. 3. Profil de l'Allée Verte et de la rue - 12 février 1861



Fig. 2. J-B. Madou, *Souvenirs de Bruxelles, l'Allée Verte* - 1829

d'une partie de ses plantations et remaniée à l'occasion des Expositions universelles de 1935 et 1958. Au final, celle-ci ne demeure plus que le reliquat d'une époque depuis longtemps révolue, dont la fonction de promenade est vouée à disparaître dans les années 1950.

L'Allée Verte constituait donc un espace (péri-)urbain à la fois polymorphe, multifonctionnel et muable dans le temps, ce qui traduit toute la complexité de son long processus de fabrication ¹.

1 Pour des renseignements complémentaires, voir Sarah HUART, *La fabrique (péri-)urbaine de l'Allée Verte à Bruxelles (xvi^e - fin du xix^e siècle). Lieu de promenade et d'expérimentation urbanistique*, Bruxelles, Musées et Archives de la Ville de Bruxelles, 2022 (Studia Bruxellae, 14) et « La fabrique (péri-)urbaine de l'Allée Verte à Bruxelles (milieu du xvi^e-fin du xix^e siècle). L'évolution socio-morphologique d'un espace « subalterne » et expérimental de formes urbaines », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 100, 2022, p. 413-462.

Résumé d'une conférence présentée à la tribune de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, le 17 janvier 2023

Le Fauvisme en Belgique

Constantin EKONOMIDES

Association du Patrimoine artistique

Le fauvisme est né en France au début du siècle passé, vers les années 1904 à 1908. Il se diffuse dans plusieurs pays européens avec plus ou moins d'intensité et trouve une terre d'accueil particulièrement propice en Belgique, où il connaît son âge d'or entre 1906 et 1916. Les fondateurs en sont Henri Matisse, Charles Camoin, Henri Manguin, Albert Marquet et Jean Puy, qui avaient été élèves de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts de Paris. À ceux-ci s'ajoutent André Derain et Maurice de Vlaminck, de l'École de Chatou, et Othon Friesz, Jean Dufy et Georges Braque, de l'École du Havre.

La première exposition importante du groupe eut lieu au *Salon d'Automne* de 1905 qui marqua également la naissance du fauvisme. Les artistes belges qui participent à ce salon controversé, c'est-à-dire Adrien-Joseph Heymans, Jenny Montigny, George Morren et Dario de Regoyos, sont des peintres amoureux de plein air et de lumière, qui s'inscrivent dans le sillage direct de l'impressionnisme. Nous savons grâce à des





Rik Wouters, *La repasseuse*, 1912, huile sur toile, 190 x 125 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts. © APA

archives récemment découvertes qu'Octave Maus, le directeur de la *Libre Esthétique*, et George Desvallières, vice-président du *Salon d'Automne*, se consultaient régulièrement sur la participation des artistes belges au *Salon d'Automne*. Du moins, on en a la certitude pour les salons de 1906 et 1907. Quant à celui de 1905, tout porte à le croire, même si rien ne le prouve formellement.

Octave Maus avait proposé ces artistes au comité de sélection probablement par affinité, par prudence et par calcul. Maus était conscient du fait que, malgré son radicalisme en matière artistique, le *Salon d'Automne* constituait un écrin représentatif de l'art européen contemporain. Il ne prenait donc aucun risque en présentant au public parisien des artistes belges dont l'obédience à l'impressionnisme français était acquise. La plupart des commentaires dans la presse française sur la participation des peintres belges au *Salon d'Automne* soulignaient la dette de ceux-ci envers l'impressionnisme français, même s'ils insistaient sur la spécificité de leur art. Octave Maus, on le sait, joua parfaitement son rôle de médiateur tant en 1906 qu'en 1907. Pour les services qu'il a rendus au *Salon d'Automne* et pour les efforts qu'il a fournis à promouvoir les impressionnistes belges en France, Louis Vauxcelles, membre du *Salon d'Automne*, lui exprimera sa vive reconnaissance dans un article élogieux paru dans le journal *Gil Blas* de 1907.

La scène artistique bruxelloise est loin de l'effervescence parisienne. Deux directeurs règnent en maîtres sur l'art belge contemporain : l'avocat bruxellois Octave Maus, déjà cité, et Georges Giroux, un bouillonnant homme d'affaires originaire de Mâcon et propriétaire de la galerie homonyme installée rue Royale à Bruxelles. Leurs salons, très appréciés du public bruxellois, sont une référence en matière artistique : peinture, sculpture, dessin, illustration et objets décoratifs y coexistent en parfaite harmonie. Malgré leur ouverture à la nouveauté, Octave Maus et Georges Giroux agissent en hommes d'affaires avisés et prudents, et ils tiennent compte des exigences du marché. Afin de contenter leur clientèle, friande de sujets légers teintés d'impressionnisme, ils accueillent à bras ouverts ses plus illustres représentants : Émile Claus, George Morren et Théo Van Rysselberghe, ainsi que Frans Smeers, Albert Pinot et Victor Simonin. En revanche, les jeunes peintres qui avaient tourné le dos à l'impressionnisme n'avaient presque rien à attendre, ni de la galerie Giroux ni du salon de la *Libre Esthétique*.

Or, à part ces deux lieux courus, il y avait peu d'espaces d'exposition à Bruxelles ouverts aux jeunes artistes. Ainsi, pour assurer la promotion

de leurs œuvres et exposer en toute liberté, il leur a fallu organiser eux-mêmes leurs expositions dans des endroits de fortune : salles des fêtes, cafés, estaminets, ateliers d'artistes et centres culturels. Dès 1904, ces expositions se multiplièrent mais les réactions ne manquèrent pas parmi les critiques d'art bruxellois dont le verdict était sévère : des œuvres inachevées exposées dans des lieux sans « prestige » !

Toujours est-il que, si le fauvisme a pu s'épanouir en Belgique, c'est bien grâce à ces initiatives privées qui éveillèrent d'exceptionnels foyers d'entraide et d'émulation : enfin libres, les jeunes artistes pouvaient s'y constituer un réseau de collectionneurs et remporter d'appréciables succès commerciaux. Cet aspect privé du fauvisme belge le différencie fondamentalement de son homologue français qui, dès le début, s'était inscrit au sein d'institutions artistiques renommées. Et c'est vraisemblablement cette particularité qui a aussi déterminé les principales caractéristiques du mouvement : esprit de rébellion, indépendance et quête perpétuelle de nouveauté.


Toutefois, l'autonomie du fauvisme belge par rapport aux circuits officiels a aussi son envers : la pénurie de documents. Grâce à la presse de l'époque et aux correspondances des artistes, nous pouvons nous faire une idée assez précise des lieux d'exposition, des participants et des œuvres exposées, mais il n'existe pratiquement aucune pièce d'archives : ni catalogues, ni registres, ni inventaires qui pourraient nous éclairer sur l'organisation des expositions. Nous sommes donc très mal documentés pour la période qui va de 1906 à 1916, et qui correspond à l'âge d'or du fauvisme en Belgique. D'où la difficulté d'appréhender l'évolution du mouvement et d'en établir une chronologie précise.

Après une période de tâtonnements de courte durée, les années 1908 à 1916 vont offrir au fauvisme belge l'occasion de prendre un essor fulgurant. En effet, entre 1908 et 1916, de jeunes artistes en quête de nouveauté décident de s'installer dans les communes de Beersel, Drogenbos, Linkebeek et environs, pour peindre sur le motif. Issus pour la plupart de l'atelier libre de *L'Effort*, ils convient leurs confrères restés dans la capitale à se joindre à eux afin de partager, dans un climat d'émulation, les joies de la peinture de plein air. Recherche de couleurs, de sites faubouriens, camaraderie, entraide et joie de vivre, imprègnent leur vie quotidienne à la campagne. Au fil du temps, dans ce cadre idyllique et au gré des affinités personnelles, les liens se resserrent. Les séances de peinture en extérieur se prolongent souvent en discussions inspirées dans les bistrotts et les estaminets artistiques des environs de Bruxelles. Parmi eux,



Auguste Oleffe, *Le Déjeuner*, 1904,
huile sur toile, 88 x 69,5 cm. Mons,
collection privée. © APA

A. Oleffe



Joseph Baudreghien, Jos Albert, Jules Lentrein, Philibert Cockx, Ferdinand Schirren, Jean Frison, Jean Brusselmans, Rik Wouters, Charles Dehoy, Willem Paerels, Roger Parent, Pierre Scoupreman et Louis et Pierre Thévenet. Ils cherchent, au contact de la nature, à enrichir leur univers, tant visuel qu'intellectuel. La couleur devient le pivot central de leurs expérimentations.

Inspirés par l'aphorisme de Rik Wouters, « [je] m'approfondis entièrement dans la couleur », les tableaux qu'ils exécutent alors donneront au fauvisme belge ses caractéristiques majeures. Six ans plus tôt, un besoin similaire avait amené les fauvistes français à rompre radicalement avec l'impressionnisme. Avec le recul, et en se remémorant les débuts difficiles du mouvement, le peintre français Othon Friesz déclare en 1909 « La Couleur apparut comme moyen sauveur ».

Force est de constater que dans cette quête de la couleur, les fauvistes belges trouvent leur impulsion dans les audaces chromatiques de leurs confrères français, qu'ils découvrent aux expositions de la galerie Giroux et de la *Libre Esthétique*. La façon spécifique dont Matisse, Derain et Vlaminck appréhendent le rapport entre la couleur et la lumière les fascine et les émeut à la fois. Tant pour les uns que pour les autres, il s'agit d'une manière résolument nouvelle et libre d'appréhender le monde à travers les sensations. Toutefois, si les fauvismes belges et français se rapprochent par leur but, ils diffèrent par les moyens. On ne retrouve chez les peintres belges ni la transposition presque irréaliste des couleurs et de l'espace, ni le graphisme décoratif, ni les aplats de tons purs qui caractérisent la plupart des œuvres des fauves français. Rien dans l'approche instinctive des fauvistes autochtones ne les prédispose à l'intellectualisme des artistes français et à leur emploi presque abstrait de la couleur.

Rik Wouters ne cessait de le répéter : « Je n'ai qu'un modèle : la nature ». Pour les peintres belges – et c'est peut-être là leur force –, la représentation garde son ancrage dans la réalité, tandis que la composition structure l'espace. Loin des problématiques purement formelles, leur peinture apparaît ainsi plus proche des émotions de la vie ordinaire.

Résumé de la conférence qui s'est tenue à la tribune de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles le mardi 21 février 2023.

Nos prochaines conférences

Les conférences débutent à 18h45.

Possibilité de se restaurer.

Plus d'information sur notre site internet :

www.srab.be

21 MARS

Gilles DOCQUIER

Patrimoine national, richesses bruxelloises :
le procès des revendications artistiques belges
contre l'Autriche au sortir de la Grande Guerre

 Hôtel de Ville de Bruxelles

18 AVRIL

Bérenghère DE LAVELEYE

Les chantiers du Musée de la Ville de Bruxelles

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

16 MAI

Aline WILMET

De la carrière au chantier : l'histoire d'une pierre
sculptée dans l'architecture gothique

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

20 JUIN

Cécile ANSIEAU

Archéologie du Grand Mons, sites anciens,
chantiers récents...

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

Le Mémorial du peintre Rogier de le Pasture/ Rogier van der Weyden à la cathédrale de Bruxelles

De l'idée à la matérialisation

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Lové au creux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, dans un espace accessible aux visiteurs mais reculé par rapport au circuit du déambulatoire, un monument a suscité notre intérêt par sa thématique, mais aussi par le contexte de sa réalisation.

Quand, aujourd'hui, le visiteur de la cathédrale bruxelloise se promène parmi les monuments, triptyques, autels et sculptures qui enrichissent l'édifice, il est loin de se douter qu'il existe un relief qui commémore un artiste de premier plan, Rogier van der Weyden. Nous ne saurions le blâmer, puisque ce monument est placé dans un secteur reculé de la cathédrale, un espace qui relie le déambulatoire à l'entrée de la sacristie du côté nord de l'église (fig. 1).



Fig. 1. Espace du déambulatoire et de l'entrée de la sacristie vers le nord. Le Mémorial se trouve au centre du mur reliant une pile du déambulatoire à l'entrée de la sacristie.

Aujourd'hui, ce monument reste énigmatique pour celui qui visite l'ancienne collégiale bruxelloise. C'est pourquoi nous souhaitons apporter ici quelques éclaircissements et pistes de réflexion sur cette œuvre.

Description

Ce monument se compose de deux panneaux en laiton, de dates différentes (1930 et 1957), superposés et reliés par un cadre en pierre blanche calcaire. Ce cadre en pierre à la taille mécanique, reliant verticalement les deux panneaux, a été implanté sur la paroi formant la jonction entre les piles du déambulatoire et l'entrée de la sacristie (fig. 2).



Fig. 2. Le Mémorial est constitué de deux panneaux de laiton reliés par un cadre en pierre blanche calcaire. Le panneau supérieur reproduit saint Luc dessinant la Vierge, le panneau inférieur est le support d'un texte en latin.

Sur la plaque en laiton de format rectangulaire qui est située dans la partie supérieure du monument, on a représenté saint Luc en tant que peintre ; il est vu de trois-quarts et est représenté à mi-corps. Sa source est le tableau *Saint Luc dessinant la Vierge* de Rogier van der Weyden qui a pu se trouver à Sainte-Gudule, dans la chapelle des peintres de l'ancienne collégiale et qui a suscité plusieurs copies d'époque ¹.

Dans une première approche, le relief est très fidèle au tableau. Plus en détail, notons que le bonnet du peintre est simplifié sur le relief ; l'hermine en fourrure qui est repliée sur l'épaule et passe sur le côté avant droit du buste se confond avec le drapé du manteau. Les plis du manteau sur l'épaule ont été bien observés et reproduits, alors que les plis de l'avant-bras constituent une interprétation plus libre. Le bas du drapé a des plis moins prononcés. De plus, le passage entre le manteau et le vêtement est une adaptation du modèle : la partie sous l'avant-bras gauche est simplifiée par un tracé vertical aux incisions fines séparant les plis en aplats de faible relief alors que le reste du drapé possède un volume davantage affirmé, en particulier au bras et à l'épaule. Le profil de la tête permet d'apprécier l'expertise de l'artiste dans le transfert d'une image en deux dimensions à celle d'un relief.

Les contours sont gravés, ce qui renforce le contraste entre les limites de certains motifs et les volumes dont les parties saillantes sont polies. L'impression de profondeur du drapé et de netteté des contours est ainsi renforcée. L'ombrage du creux des plis du drapé est accentué par un poinçonnage en plus du martelage initié lors de la mise en forme des volumes. Le visage de la Vierge, qui est évoqué sur le carnet du peintre, est réalisé par gravure où les fines incisions donnent l'effet d'un dessin au stylet (fig. 3).

Le monument peut être mis en contexte grâce à la date de 1930 et à la signature d'Auguste Guaisnet qui sont situées dans la partie inférieure droite de la plaque du dessus (fig. 4) et au texte et à la date de 1957 présente en chiffres romains dans la partie inférieure de la seconde plaque.

1 Carol J. PURTLE, éd., *Rogier van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, Boston, The Museum of Fine Arts & Turnhout, Brepols, 1997.

Les origines du projet

L'idée d'ériger un monument à la mémoire du peintre Rogier van der Weyden à Bruxelles a pu émerger au départ de la publication de sources d'archives sur le peintre et sur le lieu de son inhumation dès les années 1887-1891², mais c'est au début du xx^e siècle qu'elle se précise. Peu avant le milieu du xix^e siècle, les recherches d'Alphonse Wauters sur le passé historique de Bruxelles avaient déjà abouti à une première étude sur Rogier van der Weyden³.

Dans les deux premiers volumes des *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, alors qu'il est président de la Société, l'évocation des nouveaux résultats des recherches d'Alphonse Wauters qu'il



Fig. 3. Détail du secteur des mains, du stylet et de la gravure de la Vierge, qui renvoie à la composition originale de Rogier van der Weyden.



Fig. 4. Signature de l'artiste dinandier Auguste Guaisnet et date de 1930 présents sur le panneau supérieur du Mémorial.

2 Armand DE BEHAULT, « Procès-verbal de la séance du 8 novembre 1887 », dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. 1, 1887-1888, p. cxiii-cxiv ; Id., « Procès-verbal de la séance publique du 14 juin 1888 donnée à l'occasion du premier anniversaire de la fondation de la Société d'Archéologie de Bruxelles », *ibid.*, t. 2, 1888, p. 58 ; Jean-Théodore DE RAADT, « Notes sur quelques anciens artistes bruxellois », *ibid.*, t. 5, 1891, p. 335-336.

3 Alphonse WAUTERS, « Notice sur Roger van der Weyden (...) », dans *Messenger des Sciences historiques*, 1846, 24 p.

donne lors de conférences sur l'artiste, est suivie du souhait de voir ériger une statue en l'honneur de cet artiste sur une place publique de la capitale⁴. Ce souhait sera relancé dans les années 1908, à la suite des fouilles menées dans la cathédrale à la recherche du tombeau du peintre⁵, et encore dans les années 1920-1930⁶.

En parallèle, et au plus tard en 1913, l'idée est suggérée de voir ériger un mémorial à la cathédrale⁷. Le contexte est favorable à une telle entreprise puisque durant les années 1908-1913, les « fouilles » organisées en vue de retrouver le tombeau du peintre et de gros travaux de dégagement autour du chevet et de la sacristie de l'église sont menés⁸, sans pourtant parvenir à identifier la sépulture du peintre *in situ*. Malgré tout, quelques objets furent découverts dans le secteur fouillé⁹, entre les piles de la troisième travée de communication à la rencontre du déambulatoire et de la chapelle du Saint-Sacrement. Une localisation voisine de ce secteur, plus adaptée à la pose d'un monument, est envisagée pour ériger le Mémorial, dans l'espace vers l'entrée de la « nouvelle » sacristie.

Cette même année 1913, une plaque commémorative de la naissance du peintre fut apposée sur une maison tournaïsiennne et une autre sur une maison à l'angle de la rue de l'Empereur et Montagne de la cour à Bruxelles (maison disparue mais qui était située à l'angle du Mont

4 A. DE BEHAULT, « Procès-verbal de la séance du 8 novembre 1887 », *op. cit.*, p. CXIII-CXIV ; ID., « Procès-verbal de la séance publique du 14 juin 1888 », *op. cit.*, p. 58.

5 *Le XX^e siècle*, 14 avril 1908, p. 1 ; « Un mémorial à Roger Van der Weyden », dans *La Meuse*, le 5 février 1909, p. 1 (le même article est publié dans *Le Petit bleu du matin*).

6 *Le Soir*, 5 octobre 1929, p. 1. Pour une étude sur le contexte de reconnaissance du peintre Rogier van der Weyden dans ces années-là, voir Marnix BEYEN, « Jules Destrée, Roger de le Pasture et “ les Maîtres de Flémalle ”. Une histoire de science, de beauté et de revendications nationales », dans Philippe DESTATTE, Catherine LANNEAU & Fabrice MEURANT-PAILHE, éd., *Jules Destrée. La Lettre au Roi, et au-delà. 1912-2012. Actes du colloque des 24 et 25 avril 2012*, Liège-Namur, 2013, p. 202-217.

7 *La Gazette de Charleroi*, 18 novembre 1912, p. 1 ; Hippolyte FIERENS-GEVAERT, « Le tombeau et la maison de Roger de le Pasture à Bruxelles », dans *Walloonia*, juillet-août 1913, p. 438-444.

8 *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 1908 et 1909 : travaux de dégagement du chevet de la collégiale et de reconstruction d'une sacristie ; Henri VELGE, *La collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, Librairie Albert Dewit, 1925, p. 150-151.

9 *Bulletin communal de la Ville de Bruxelles*, 1910, p. 706.

des Arts et du boulevard de l'Empereur). Cette dernière devait localiser l'emplacement de l'atelier du peintre à Bruxelles¹⁰. Déjà en 1912, on voit apparaître l'idée de poser une plaque en pierre à l'emplacement de sa sépulture¹¹ et ensuite d'élever un monument au peintre. La même année, et conjointement à l'exposition organisée à Charleroi dans laquelle le peintre est mis à l'honneur, on fait porter son nom à une rue de Bruxelles et à une place à Tournai¹². On réalise aussi des projets d'un monument à son honneur sans qu'on en connaisse exactement la teneur et on va même jusqu'à proposer d'édifier un monument commémoratif dans la cour de l'Hôtel de Ville de Bruxelles¹³. En 1925, la Société d'Archéologie est sollicitée pour reprendre l'idée d'un monument dans l'ancienne collégiale bruxelloise¹⁴.

Dans un premier temps, c'est la *Descente de Croix* de l'Escorial qui est préconisée comme modèle à reproduire pour le mémorial de l'artiste¹⁵. Une proposition de rédiger un texte en latin est déjà émise, le monument devant être en pierre ou en bronze et situé à l'extérieur de l'église bruxelloise¹⁶. Il faudra attendre 1935 pour voir ériger un monument de grande dimension réalisé par Marcel Wolfers. Il est alors placé à l'entrée du palais de l'Art ancien à l'Exposition universelle de Bruxelles sur le plateau du Heysel¹⁷ concrétisant l'idée énoncée au XIX^e siècle. De cette œuvre – un groupe sculpté associant un saint Luc dessinant et une Vierge à l'enfant sur un socle en pierre et aujourd'hui conservé dans l'ancienne maison communale de Laeken –, le même artiste réalise une copie qui est exposée à proximité de la cathédrale de Tournai.

10 *L'Indépendance belge*, 21 juillet 1913, p. 4 ; « Un hommage à Roger de le Pasture », dans *Le Journal de Charleroi*, 29 juillet 1913, p. 1 ; « À la mémoire d'un peintre ancien », dans *Le Soir*, 1^{er} décembre 1913, p. 2 ; *Le Peuple*, 2 décembre 1913, p. 3.

11 *La Gazette de Charleroi*, 18 novembre 1912, p. 1.

12 *Le Patriote*, 25 décembre 1912, p. 1-2.

13 *La Gazette de Charleroi*, 10 mars 1913, p. 1.

14 *Le Journal de Bruxelles*, 9 avril 1925, p. 3 ; *L'Indépendance belge*, 9 avril 1925, p. 2.

15 *Le Petit bleu du matin*, 5 février 1909, p. 1.

16 Bruxelles, Archives de l'État, Archives de Sainte-Gudule XIX^e-XX^e siècles, farde 280-296, dossier 289.

17 Françoise URBAN & Marianne DECROLY, « Redécouverte d'un bronze laqué monumental de Marcel Wolfers. De herontdekking van een monumentaal gelakt brons van Marcel Wolfers », dans *Bulletin de l'APROA/BRK*, 4^e trimestre 2013, p. 21-28.

Le Mémorial et son contexte de réalisation

Le Mémorial de Sainte-Gudule vient concrétiser, en 1957, le souhait émis depuis longtemps de voir ériger un monument à la mémoire du peintre ; on l'a vu, l'idée d'origine peut se retrouver dans les deux premiers volumes des *Annales de la Société*. On y précise le souhait de voir ériger un monument en l'honneur du peintre sur une place publique à Bruxelles.

Un feuillet imprimé pour l'inauguration du Mémorial en 1957, dont l'auteur est Joseph Borchgrave d'Altena, nous confirme que la Société d'Archéologie a été partie prenante au moins dans l'inauguration du monument¹⁸. Ce même document nous apprend que la plaque en laiton du dinandier Auguste Guaisnet est en dépôt à long terme à la cathédrale et provient des collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Le Mémorial est décrit comme n'étant pas très encombrant, où l'artiste s'efface face au sujet représenté. D'après ce feuillet, publié pour l'inauguration du Mémorial le 10 mai 1957, ces deux aspects sont alors considérés comme des atouts du Mémorial.

La même année, on voit paraître dans les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* une étude conséquente sur l'ancienne collégiale bruxelloise au départ de ses archives anciennes¹⁹. C'est dans ce contexte que tant le chapitre de la cathédrale que la Société d'Archéologie et les Musées royaux participent à l'inauguration de ce Mémorial.

L'érection du Mémorial est rendue favorable grâce à un rapprochement entre les Musées royaux d'Art et d'Histoire et le dinandier bruxellois Auguste Guaisnet. Le rôle de Joseph Borchgrave d'Altena est essentiel : en effet, il est alors conservateur en chef des Musées royaux et secrétaire général de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, et il est en contact direct avec Auguste Guaisnet pour le legs et l'acquisition de son atelier dans les années 1950²⁰.

18 *Archives de Sainte-Gudule XIX^e-XX^e siècles*, farde 280-296, dossier 289.

19 Placide LEFÈVRE, « La collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles. L'édifice, son ornementation et son mobilier à la lumière des textes d'archives », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 49, 1957, p. 16-72. Voir aussi ID., « À propos de Roger van der Weyden et d'un tableau peint par lui pour l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles », dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles, 1931, p. 237-238 et ID., « Relations des peintres Roger van der Weyden († 1464) et Francon vander Stoet († 1491) avec la cathédrale bruxelloise », dans *Arca Lovaniensis*, t. 4, 1975, p. 352-360.

20 *Archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Correspondance en lien avec

L'artiste Auguste Guaisnet (1880- après 1962)

L'artiste qui signe la plaque en laiton disposée dans la partie supérieure du Mémorial est Auguste Guaisnet, né à Saint-Gilles le 13 avril 1880, dinandier et professeur de ciselure à l'Académie de Saint-Gilles de 1927 à 1940 ²¹.

Durant l'année 1954, des échanges de courrier attestent du souhait de l'artiste de léguer son fonds d'atelier, et ensuite de le vendre, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. En août 1954, les pièces de son atelier et le fonds d'atelier vont intégrer les collections du Musée. En 1960, l'atelier qui se trouve implanté au Musée est en partie légué à l'Institution, de même que plusieurs œuvres et plâtres, parmi lesquels celui de « Roger de la Pasture »²². Une caractéristique du travail du médailleur est d'établir un modèle en plâtre teinté pour ses œuvres, comme pour la plaque représentant l'artiste Léopold Speekaert (1928).

On ignore aujourd'hui pour quelle occasion le panneau en laiton du Mémorial fut réalisé. Il date de 1930 ; peut-il s'agir d'une œuvre conçue pour un événement en lien avec le Centenaire de la Belgique ou est-ce le résultat d'une commande privée ? Ce panneau, qui ne semble pas avoir reçu de destination avant la commémoration de 1957, faisait partie du fonds d'atelier de l'artiste. Toujours est-il que le format du relief, ce *close up* sur la figure du saint Luc de la composition de van der Weyden, n'est pas anodin. Auguste Guaisnet avait pour habitude d'utiliser des photographies des personnes dont il réalisait les portraits en médaille ou en plaque. Ce fut probablement le cas ici aussi ; il a pu utiliser la photographie en regard de la page de garde du livre que Jules Destrée consacre au peintre en 1930 ²³.

L'absence de détail de fond est aussi un indice de son travail de réinterprétation. En effet, les plaques et les médailles conservées à la Bibliothèque Albert 1^{er} (KBR) attestent de sa démarche artistique : Auguste Guaisnet s'appuie sur une photographie, parfois emblématique, d'une figure historique de son temps, pour réaliser une médaille ou une plaque en bronze

le fonds d'atelier d'Auguste Guaisnet.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 Jules DESTRÉE, *Roger de la Pasture-van der Weyden*, t. 1. Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1930.

qui en développe les traits en relief. C'est le cas notamment des plaques à l'effigie de la reine Élisabeth de Belgique, du roi Albert 1^{er} portant un casque et en habit militaire ou encore d'Adolphe Max. Pour le portrait d'Ernest Solvay pensif à son bureau où le mobilier à l'arrière-plan est supprimé sur la plaque, Auguste Guaisnet évacue les lignes architecturales pour ne proposer qu'un arrière-plan nu. Dans le cas qui nous occupe, cette technique favorise le jaillissement du saint Luc qui se détache d'un fond neutre, ce qui accentue la concentration du regard sur le portrait du peintre. L'observation du panneau en laiton peut créer un sentiment d'étrangeté pour celui qui connaît la peinture du *Saint Luc dessinant la Vierge*. Enfin, signalons que le dinandier aurait pu choisir le portrait du peintre qui est conservé dans le recueil d'Arras ou la gravure parue dans Lampsonius, portraits explicites du peintre. C'est pourtant une tout autre composition qui fut retenue, celle découlant de l'érudition du moment, qui interprète le saint Luc comme un autoportrait de Rogier van der Weyden.

Conclusion

Qu'est-ce qui a contribué à l'évolution du projet du Mémorial ? S'agissait-il de mieux correspondre à l'actualité de la recherche sur le peintre et d'en appuyer certains résultats ? Le panneau à l'effigie de saint Luc était-il initialement destiné au monument projeté à l'extérieur de la cathédrale bruxelloise ? En tout cas, il s'agit des circonstances du début du xx^e siècle et d'une décision pragmatique qui ont guidé le choix de son emplacement dans la collégiale, car on cherchait à valoriser le souvenir d'un artiste de tout premier plan dans l'environnement de son inhumation, espace pourtant profondément modifié depuis le xvi^e siècle.

Cette œuvre fut réalisée dans un contexte de développement identitaire en lien avec les tentatives de reconnaissance du peintre Rogier de le Pasture/van der Weyden par une création artistique, présence matérielle témoignant tant de son lien historique avec Bruxelles, avec l'ancienne collégiale en particulier ici, que de celui des protagonistes (les *Amici Rogerii* mentionnés sur le panneau inférieur du Mémorial) avec le peintre. Elle fut placée dans un environnement qui malgré les transformations des siècles était considéré comme proche du lieu de son inhumation.

Enfin, un tel Mémorial nous présente une vision artistique et une information historique succincte sur Rogier van der Weyden, significatives d'une volonté de renforcer visuellement l'ancrage local du peintre. Il

constitue par là une synthèse des idées du moment. Du panneau supérieur daté de 1930 réuni en 1957 au second panneau portant le texte en latin – dont on ne connaît pas l’auteur –, il mit plusieurs décennies à se concrétiser.

Une partie de ce Mémorial est le témoignage du savoir-faire du dinandier Auguste Guaisnet dont plusieurs œuvres sont conservées aux Musées royaux d’Art et d’Histoire, à la Bibliothèque royale Albert 1^{er} et à la Commune de Saint-Gilles et dont la biographie artistique reste à écrire. Les recherches à mener dans les archives de la Société d’Archéologie fourniront peut-être de la matière utile à éclairer davantage le contexte historique du Mémorial.

Description matérielle succincte

Panneau supérieur : Saint Luc dessinant la vierge

Matériau : laiton

Techniques : dinanderie, martelée, repoussée, ciselée, gravée, polie

Dimensions : 0,76 m de haut sur 0,60 m de large

Quatre vis en laiton aux angles de la plaque

Signature : « Aug. Guaisnet » et date « 1930 » dans l’angle inférieur droit de la composition.

Localisation : panneau situé à 44 cm de la pile du déambulatoire et à 44 cm de la porte conduisant à un escalier à vis.

Source : Détail de la composition du *Saint Luc dessinant la Vierge* de Rogier van der Weyden. Absence de tout décor de contexte, fond neutre.

Panneau inférieur : plaque bombée en laiton avec lettrage en relief et texte en latin.

Dimensions : 0,60 m de haut sur 0,58 m de large, plaque carrée aux angles arrondis et moulure formant le bord.

Quatre vis de fixation en laiton aux angles de la plaque.

Inscription : *In memoriam Rogerii de le Pasture (Van der Weyden) tornacensis. Anno Domini 1399 natus hujus civitatis Bruxellensis pictor Altissimus, in universo mundo illustrissimus in hac Basilica sepultus est anno Domini 1464. A.D. MCMLVII - Hunc titulum posuerunt “Amici Rogerii”.*

Datation : 1957

Encadrement en pierre blanche calcaire à la taille mécanique, saillant par rapport au fruit du mur et ne comportant aucun décor.

Les visites de la Société de décembre 2022 à début février 2023

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

En décembre dernier, nous avons eu la chance de visiter un des joyaux de l'architecture Art nouveau à Bruxelles, la maison Hannon, classée depuis 1983 (fig. 1). C'est en effet peu avant cette période qu'une pétition circule pour sauvegarder et préserver l'authenticité de ce chef d'œuvre de l'architecte Jules Brunfaut dans le cadre d'une réhabilitation du quartier. D'emblée, le chantier qui s'ouvrait à nous, nous interpella par l'ampleur des rénovations en cours.



Fig. 1 - La maison Hannon en cours de restauration, vue depuis l'avenue Brugmann

Pendant plusieurs années, l'immeuble fut occupé par l'Espace Contretype qui y organisa des expositions de photographies. Plus récemment, et ce dès 2016, un projet d'affectation du bâtiment en Musée des Arts décoratifs voit le jour. En 2020, la restauration prend de l'ampleur et tiendra désormais compte des informations fournies par l'analyse du bâti dans les choix qui s'imposent aux restaurateurs. Cette démarche, tant théorique que pratique, qui hisse le bâti au rang d'œuvre d'art nécessite de développer les recherches sur le temps long tout en ouvrant la maison aux visiteurs. Pour ce faire, les restaurateurs peuvent s'appuyer sur les 2300 plaques de verre conservées d'Édouard Hannon, le commanditaire du bien, sur 260 lettres qu'il adressa à sa sœur, mais aussi et surtout sur les archives comptables de la maison qui sont conservées.

Construite entre 1902 et 1904, la maison accueille Édouard Hannon et son épouse Marie de Baer dès 1904. Passionnée de botanique, elle favorisera sans doute la construction de l'imposante serre située à droite de

l'entrée principale de la maison. Comme les recherches et les sondages stratigraphiques récents ont pu le montrer, celle-ci était constituée d'une structure métallique de couleur jaune-or, teinte majeure de la maison. Le décor d'origine de la serre sera replacé en 2024 (fig. 2). Les vitraux de la maison ont des teintes qui correspondent aux phases du jour et du soir, depuis les espaces de réception jusqu'au jardin.



Fig. 2 - Détail des vitraux du lanterneau derrière un échafaudage installé pour le démontage de la serre.

À l'extérieur, à l'angle formé par les deux façades principales de l'habitation, un relief de Victor Rousseau, *La fileuse*, rappelle l'importance jouée par les artistes symbolistes dans les aménagements de certaines maisons Art nouveau. Pour les aménagements intérieurs, Édouard Hannon fait intervenir un élève de Pierre Puvis de Chavannes, Paul Baudouin, qui réalise la peinture à fresque de la cage d'escalier et celle de la salle de réception. Il ressuscite par là l'art de la fresque en Belgique (fig. 3).

La salle de réception est décorée de figures en lien avec l'idée du mariage, alors que le salon des dames fait intervenir des couleurs plus pâles qui font ressortir les pièces précieuses et les verres de Gallé qui ornaient ces espaces. En effet, la maison est celle de collectionneurs, amateurs de plantes mais aussi de



fig. 3 - Peinture à fresque de l'escalier monumental par Paul Baudouin, sous bâches de protection durant les travaux de restauration de la maison.

meubles et d'objets précieux qui furent commandés à Émile Gallé. À l'étage, le dressing se présente face à l'escalier tournant où une niche est aménagée sans peinture particulière pour accueillir des moments poétiques sur le palier intermédiaire. Plus loin, les murs de la chambre sont couverts d'un incrusta à base de chanvre, d'huile et de chaux aux motifs exotiques. La restauration de cet espace vise à le remettre en valeur. L'ancienne salle de bain est également remarquable pour les carreaux au mur et les mosaïques au sol (fig. 4).



Fig. 4 - Ensemble de carreaux décorés de motifs floraux dans l'espace de l'ancienne salle de bain.

Dans les projets d'aménagements futurs, la visite débutera par le jardin et l'entrée de service (fig. 5).



Fig. 5 - Vitrail floral dans un oculus vu depuis l'intérieur de la maison.

À l'approche de Noël, une visite à Louvain s'imposait. Nous avons pu y admirer les plus belles pièces d'albâtre conservées en Belgique et d'autres œuvres remarquables provenant du Louvre. Traversant plusieurs salles d'exposition, notre guide nous exposa les origines

géographiques de l'albâtre et ses caractéristiques physiques. L'éclairage du Musée M où se tenait l'exposition permet de rendre toute la douceur visuelle de ces œuvres, tant du modelé des statues comme la sainte Catherine de Courtrai (fig. 6), qui apparaît aujourd'hui, à la lumière de nouvelles recherches de l'IRPA, comme une œuvre en marbre, que des bas-reliefs comme un retable attribué au sculpteur Jean Mone et appartenant à une collection privée. Une incursion dans l'art contemporain a même été proposée par la présence de têtes aux teintes translucides et colorées dues à l'artiste Sofie Muller. En fin de visite, de grands reliefs provenant de l'abbaye de Parc (Heverlee) et deux statues du Musée de la Ville de Bruxelles ont retenu toute notre attention et ont suscité un vif plaisir esthétique.

En janvier, l'accueil à Conservart fut des plus cordiaux. Nous avons pu y observer des peintures et des sculptures en cours de restauration. La philosophie de la restauration nous fut expliquée pour chacune des œuvres présentées en cours de traitement.

De nombreuses questions se posent quand un tableau arrive à l'atelier et qu'une restauration est demandée alors que le panneau est un surpeint. Que faut-il réaliser, un décapage total sans garantie que toute la couche sous-jacente était préservée ou un simple nettoyage ? Pour le retable provenant de la chapelle de Bon Air à Onhaye, retrouver les couches sous-jacentes révèle un travail de polychromie d'une grande finesse. Le choix est alors porté sur une présentation didactique en dégageant un seul panneau sculpté de



Fig. 6 - La statue de sainte Catherine d'Alexandrie provenant de l'église Notre-Dame de Courtrai.

l'ensemble, car le décapage total est aussi trop onéreux. Pour le Christ d'Engis, la polychromie actuelle est beaucoup plus récente que la statue qui remonte aux années 1300. Les fenêtres de dégagement révèlent un état très différent d'une partie à l'autre de la sculpture. Ce constat est lié à l'histoire matérielle de la statue et au lieu de sa conservation pendant une longue période. La difficulté pour le restaurateur est, dans ce cas, de faire correspondre les séquences dégagées alors que certaines couches picturales ont disparu (fig. 7). D'autres peintures et sculptures nous ont été montrées, celles-ci relatives au travail de nettoyage pour une exposition à venir à Namur et celles-là comprenant une toile du peintre Gérard Douffet de Liège.



Fig. 7 - Dynamisme, expérience et savoir-faire de notre hôte, Corinne Van Hauwermeiren, ont été appréciés durant notre visite des Ateliers Conservart.

Enfin, la visite des collections de la table à la Maison du Roi (Musée de la Ville de Bruxelles) nous a permis de découvrir des pièces importantes, tant de la céramique que des porcelaines, des étains et de l'argenterie, produites à Bruxelles aux Temps Modernes.

L'industrie de la faïence fut dès le xvii^e siècle en activité à Bruxelles en imitation de la faïence de Hollande. Plusieurs noms sont connus dans ce contexte, comme Dirk Wittsemburg qui s'associe à Mombaers pour créer une manufacture dont les pièces aux décors très fins furent produites rue de Laeken et vendues dans un magasin sur la Grand Place. Cette manufacture qui arrête ses activités en 1710 est à l'origine de cinq générations de faïenciers. Philippe Mombaers se forme dans différentes villes françaises et lance son activité en 1724, il acquiert un nouveau four en 1741. Il existait encore une autre manufacture à Bruxelles, rue de la Montagne. On nous montra une terrine signée et datée « Philippe Mombaers 1746 »¹.

1 Pour un aperçu plus global sur la faïence à Bruxelles, voir Georges DANSAERT, *Les anciennes faïences de Bruxelles. Histoire, fabrication, produits*, Bruxelles, 1922.

Le Musée possède aussi un grand bassin au décor chinois. Le décor vert de cuivre est aussi bien présent sur des choux notamment, aux papillons peints, motifs caractéristiques de Bruxelles. On produit aussi à Bruxelles des poêles en faïence dont un bel exemplaire est présenté au Musée.

La collection de faïences du Musée se compose de 400 pièces et elle fut formée au départ du legs d'Albert Evenepoel de 1911. La production se caractérise par un décor très présent, des scènes historiques et mythologiques ; elle s'arrête en 1849.

Des mesures en étain de capacité furent aussi produites à Bruxelles. Très peu d'étains de Bruxelles sont conservés au Musée : une trentaine de pièces. On y remarque la simplicité des formes, la présence d'un poinçon se référant à un centre de production ou à un artiste. Par exemple, la rose couronnée est le poinçon de qualité de l'étain sans plomb. Sa présence autorise son utilisation en tant que vaisselle. Le dernier atelier d'étainier à Bruxelles fut celui de Pompe et il était situé rue de la Grande Île.

La porcelaine, quant à elle, se traduit par une pâte blanche translucide portée à 1400 degrés et décorée à une température plus basse. Le caolin qui sert à la fabrication de la porcelaine est découvert à Limoges. Jusqu'en 1781, dans nos régions, le centre de production de la porcelaine est Tournai. Charles de Lorraine fait développer un laboratoire à Tervuren dans les années 1767-1780.

Il existait à Schaerbeek la manufacture de Monplaisir et aussi une autre à Etterbeek vers 1780. On y réalisa de la vaisselle, mais aussi de la statuaire. Louis Cretté, peintre français formé à Paris, s'associe à Jacques Müller et Claude Bommer pour fonder à Bruxelles l'atelier Monplaisir après Lille et Valenciennes. Il a son propre atelier rue d'Arenberg et en 1799 fonde une manufacture rue Ernest Allard. Deux manufactures furent aussi fondées à Ixelles par des collaborateurs de Louis Cretté. C'est le cas de Frédéric Faber qui était peintre de porcelaines et qui travaillait avec Charles-Christophe Windisch. On y réalise alors des vues des Pays-Bas et des vues de Bruxelles. La firme Demeuldre-Coché qui a récemment fermé ses portes à Ixelles possède un livre de modèles peints par Windisch. Pour la période d'après 1830, on peut admirer



Fig. 8 - La collection de porcelaines de la Maison du Roi. En avant-plan, le service décoré de motifs d'oiseaux et, au centre, on discerne le côté postérieur de couleur bleue du grand vase à la vue de Sainte-Gudule.

au Musée un grand vase à la vue de Sainte-Gudule sur fond bleu et or. Parmi les collections du Musée figurent un service aux portraits des peintres nationaux réalisé pour l'Exposition industrielle de 1835 ; on y trouve aussi des assiettes publicitaires datées de 1897. La production dite d'Ixelles II fut effective jusqu'au xx^e siècle (fig. 8).



En ce qui concerne les pièces d'orfèvrerie, elles possèdent le poinçon de Brabant, un saint Michel de profil ou une tête, qui s'observe déjà sur des pièces du xv^e siècle. On a pu admirer une chocolatière spécifiquement aménagée pour y placer un mousoir, bâtonnet servant à mélanger le chocolat au travers d'une ouverture aménagée dans le couvercle.

Enfin, une magnifique horloge au son cristallin vint clore la visite. Entrée récemment dans les collections du Musée, elle a été produite à Bruxelles en 1710 par l'orfèvre Basselier ; elle possède des appliques dorées, un saint Michel sommital et elle est recouverte de placages précieux (fig. 9).

La très belle visite à laquelle nos membres ont été conviés s'achevait en une apothéose de questions nourries par le désir d'en apprendre davantage. Nous avons également pu apprécier tout le soin porté par l'équipe scientifique du Musée à la préservation et à la présentation de ces objets d'exception qui offrent toute leur beauté au visiteur curieux à la recherche de découvertes artistiques et historiques.

Fig. 9 - Horloge datée du début du xviii^e siècle, production de Bruxelles.

Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (tome septante-huit - 2022)

Jean-Luc PYPAERT : Le Maître de l'Autel de Beyghem. Une tentative de mise en contexte

Michel FOURNY & Isabelle LECOCQ : Des fragments de vitraux, témoins de la présence de Charles Quint au Palais du Coudenberg à Bruxelles

Michel FOURNY & Olivier CAMMAERT : Vestiges en fondation du chœur de l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles (xvi^e siècle), révélés en 1990 lors des fouilles de l'Université libre de Bruxelles et de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Olivier CAMMAERT : Autour d'un tableau disparu de Joos van Winghe : la Cène de l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles

Lara DE MERODE : La 'dévotion particulière' des Capucins de Bruxelles au xvii^e siècle : enquête à partir des *Saint Agapit* et *Saint Florent* de Gaspar de Crayer

Alexandre DIMOV : Les quatre effigies de saints par Gaspar de Crayer du couvent des Dominicains de Bruxelles conservées à Berchem-Sainte-Agathe

Didier MARTENS & Alexandre DIMOV : Images du *Christ ressuscité apparaissant à sa Mère* dans l'œuvre de Gaspar de Crayer : deux versions d'un sujet problématique

Léna BROGNON : L'exécution d'une femme par le supplice de la roue sur la Grand-Place de Bruxelles en 1777



Le volume des *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, tome 78, 2022, 291 pages.

COTISATION 2023

La cotisation annuelle est inchangée : 35 €, à verser sur le compte BE24 0000 0265 1938 de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles.

Elle donne le droit de recevoir les *Annales*, ainsi que la *Lettre mensuelle* et les *Bulletins d'information*, et permet de participer aux diverses activités de la Société (conférences et visites).

Un supplément de 5 € est demandé pour la livraison postale des *Annales* qui, à défaut, sont distribuées lors des réunions et des activités.

Merci d'indiquer clairement sur le virement, soit «Membre» (35 €), soit «Membre + port» (40 €).

COLOPHON

Comité de rédaction de ce 91^e bulletin d'information

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Alain DIERKENS

Constantin EKONOMIDES

Sarah HUART

Didier MARTENS

Martine VRIJENS



TABLE DES MATIÈRES

03

Mot du Président

08

L'aventure singulière d'un Primitif flamand en Lorraine

17

La fabrique (péri-)urbaine de l'Allée Verte

22

Le Fauvisme en Belgique

29

Le Mémorial du peintre Rogier de le Pasture


39

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