



PP | 1/7782
1050 Bruxelles
P006842



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE

DE BRUXELLES
BULLETIN D'INFORMATION

N° 102 décembre 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)
Julie COURTAÏN (technicienne en restauration)
André DE HARENNE (infographiste)
Ousmane DIALLO (opérateur)
Michel FOURNY (archéologue)
Alessandro GIUMMARRA (opérateur)
Letizia NONNE (conservatrice-restauratrice)
Marco QUERCIG (dessinateur)
Nancy SCARPITTA (secrétaire)

BULLETIN D'INFORMATION de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles
N° 102 - DÉCEMBRE 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 : *Le palais du Coudenberg au début du XVI^e siècle*, peint par Lucas Gassel
(Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi, inv. K-1941-1, détails)

Le mot du Président

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Dans le précédent *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (n° 101, septembre 2025), je commençais le traditionnel « Mot du Président » par une annonce importante pour la vie de notre Société : le 1^{er} octobre, la Fédération des Archéologues de Wallonie et de Bruxelles (FAW&B) transférerait à la SRAB son atelier de dessin archéologique et son atelier de restauration d'objets archéologiques, avec les trois postes « bruxellois » temps plein y afférents. Tout s'est passé comme prévu : l'équipe de la SRAB s'est donc enrichie des compétences de Letizia Nonne (archéologue, spécialisée en restauration), de Julie Courtain (technicienne restauratrice) et de Marco Quercig (dessinateur). Il reste encore quelques points techniques mineurs à régler, notamment en raison de l'indispensable assujettissement de la SRAB à la TVA. Par ailleurs, Damien Watteyne, président f.f. désigné comme liquidateur de la FAW&B, et notre secrétaire général Stéphane Demeter s'emploient avec efficacité à clarifier les rares incertitudes qui demeurent dans le processus de « transfert d'activités à titre gratuit ».



De gauche à droite, Marco Quercig, Julie Courtain, Letizia Nonne avec notre Secrétaire général Stéphane Demeter, le jour de la signature de leur contrat à la SRAB (30 septembre 2025) ; photo André de Harenne, SRAB.

En raison de l'indiscutable réussite de cette opération de sauvetage de postes et de missions d'une ASBL confrontée à des difficultés d'organisation, une autre ASBL a entrepris une démarche similaire à celle de la FAW¹ : l'Association du Patrimoine artistique (APA), fondée en 1979¹. Selon ses statuts, celle-ci a « pour buts de favoriser l'étude de sujets généraux, monographiques ou thématiques, relatifs au patrimoine artistique belge et européen ; de faire connaître ce patrimoine et de diffuser les résultats des études scientifiques ; la conception et la publication d'ouvrages et de catalogues ; l'organisation d'expositions ou autres manifestations ; la réalisation d'inventaires, d'expertises et d'études ». Son terrain d'études est essentiellement centré sur la Région de Bruxelles-Capitale et sur les deux provinces actuelles de Brabant ; elle concourt, par exemple, activement au travail d'inventaire du patrimoine mobilier bruxellois. L'APA s'est forgée une très sérieuse réputation de qualité, surtout grâce à ses expositions et à ses publications. La complémentarité de ses activités scientifiques avec la SRAB est évidente. De surcroît, la structure institutionnelle des deux ASBL est identique ; elle repose sur des employés bénéficiant du statut ACS (« agents contractuels subventionnés ») régi par ACTIRIS, l'Office régional bruxellois de l'Emploi.

L'actuel directeur scientifique de l'APA, Pierre Loze, est d'avis que « l'APA s'achemine vers une évolution conduisant à une association sans employés, entièrement vouée à des activités intellectuelles, aux conseils, aux avis bien informés, mais rigoureusement animée bénévolement ». Le CA de l'APA, présidé par Didier Martens², a donc acté le souhait de l'APA d'être déchargée d'une partie de ses activités pour pouvoir se concentrer sur ses priorités avec une équipe réduite et bénévole ; il a décidé de céder à la SRAB ses activités d'études, de recherches et d'établissement d'inventaires du patrimoine artistique bruxellois ainsi que leur valorisation scientifique et de vulgarisation. Trois postes temps plein d'historiens d'art menacés de perdre leur emploi sont directement concernés par ce transfert d'activités qui, cette fois encore, a recueilli l'approbation unanime du CA de la SRAB. Grâce au travail impeccable de Didier Martens et de Stéphane Demeter, et avec l'accord et l'appui d'ACTIRIS, l'équipe de la SRAB devrait donc s'enrichir, en janvier ou en février 2026, des compétences de Tiphaine-Annabelle Besnard, de Constantin Ekonomidès et de Françoise Vigot.

1 Le fondateur et premier président de l'APA, Paul Philippot, était aussi membre d'honneur de la SRAB.

2 Comme on le sait, Didier Martens est également administrateur de la SRAB. À terme, il démissionnera de sa fonction de président de l'APA.

Comme il y a trois mois, nous avons été confrontés à une triste évidence : la vie d'une Société n'est pas faite que d'éléments positifs. Quelques jours après avoir donné le bon à tirer de notre *Bulletin* n° 101, nous avons appris le décès d'un de nos membres les plus fidèles et les plus attachants : Stephan Killens (20 octobre 1952 - 8 septembre 2025). Stephan, facteur à la commune d'Uccle, curieux d'histoire du patrimoine bruxellois, avait découvert la SRAB en 1988, à l'occasion des fouilles menées par Pierre Bonenfant sur le site du couvent des Frères mineurs (« Bruxella 1238 »). Il a d'ailleurs volontiers participé aux travaux archéologiques sur le site de la Bourse. Depuis, il a toujours veillé à suivre notre équipe sur tous les chantiers de fouilles, du plus important au plus anodin. Par la suite, il assistait très régulièrement à nos conférences. Membre assidu du Cercle d'Histoire, d'Archéologie et de Folklore d'Uccle et environs³, il était – avec le regretté Patrick Ameeuw – un trait d'union chaleureux entre nos deux sociétés. Stephan (alias Tembermoestasj) s'était aussi fait connaître comme membre de l'Orde van de Brusselse Moestasje et il était très fier d'avoir été nommé, le 23 avril 2023, « Moestasj van t'Joêr 2023 ». Un homme que l'on n'oubliera pas ...



Stephan Killens, encore jeune et sans moustache, lors de ses premiers coups de pelle au sein de la SRAB, lors de la fouille d'un caveau de l'ancien couvent des Récollets, en juin 1988 ; photo Christian Niebelski.



Stephan Killens, au retour d'une réunion de l'Orde van de Brusselse Moestasje, venant assister à une conférence de la SRAB (7 juin 2025) ; photo SRAB.

³ Voir l'évocation de la mémoire de Stephan dans *Ucclesia. Revue trimestrielle du Cercle d'Histoire, d'Archéologie et de Folklore d'Uccle et environs*, n° 302, automne 2025, p. 2 (Yves Barette) et 37-38 (Leo Camerlynck & Yvette Lahaut-Van den Eynde).

Le présent *Bulletin* s'ouvre, comme de coutume, par les résumés des conférences présentées à notre tribune dans les agréables locaux du Grand Serment Royal et de Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles ⁴.

Émeline Martin publie quelques réflexions, issues de ses recherches doctorales en cours, sur la gestion et la place de l'eau dans deux monastères cisterciens brabançons, Villers-la-Ville et la Cambre. Elle montre que la « politique hydraulique » de ces deux institutions n'est pas unifiée au sein de l'ordre cistercien et que, très logiquement, elle dépend des circonstances particulières (topographie du site, ampleur et nature de la communauté, etc.).

Lise Nakhlé et Gaspard Giersé développent avec enthousiasme l'histoire de l'Aegidium (ex-Diamant Palace) créé en 1905 au centre de la commune de Saint-Gilles. Somptueux lieu de fêtes et de plaisirs jusqu'en 1929, il change radicalement de fonction et d'atmosphère lors de son rachat par la fabrique d'église de Saint-Gilles. D'importantes modifications dans la décoration des pièces les plus extravagantes lui ont donné, à de nombreux endroits, un caractère austère et fonctionnel. Comment restaurer cet ensemble, aujourd'hui en triste état, en gardant (ou en retrouvant) la spécificité des locaux les plus originaux et en l'adaptant aux besoins et aux envies des futurs utilisateurs ? Lise Nakhlé présente d'intéressantes pistes de réflexion sur cette question délicate.

Didier Martens étudie un triptyque bruxellois du dernier quart du xv^e siècle, directement inspiré de la célèbre Crucifixion de Rogier van der Weyden (Kunsthistorisches Museum de Vienne). L'intérêt majeur de ce petit triptyque de dévotion, aujourd'hui conservé dans une collection privée, est qu'il a appartenu à une célèbre mystique espagnole, Juana de la Cruz († 1534), béatifiée en 2024. Probable cadeau à Juana, peut-être en 1509, à l'occasion de sa nomination comme abbesse du couvent franciscain de Cubas non loin de Madrid, ce triptyque lui a manifestement inspiré les méditations d'un Sermon (n° 19 du *Conhorte*). La comparaison entre l'iconographie du panneau central du triptyque et les descriptions précises du sermon est extrêmement convaincante et débouche sur ce que Didier Martens appelle une « rencontre spirituelle de Juana avec Van der Weyden ».

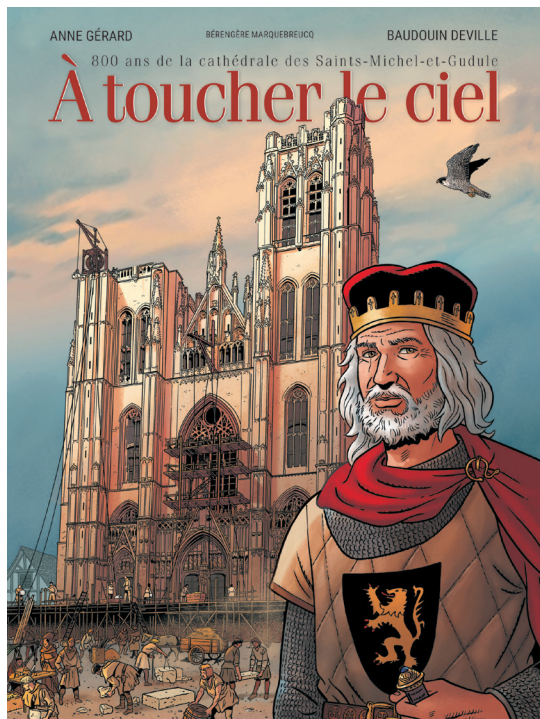
Les éditions Safran, dont on connaît les importantes publications historiques et archéologiques, fêtent leur 25^e anniversaire. Ann-Laure Oosthoek, directrice-fondatrice de cette dynamique maison d'édition,

⁴ Jean-Philippe Collin, débordé, n'a pu nous fournir le résumé de son exposé novateur sur « Spiennes, Orp et autres mines de silex : une seconde révolution néolithique » (16 septembre 2025). Nous espérons pouvoir le publier prochainement.

en rappelle les titres majeurs en rapport avec l'histoire de Bruxelles. Membre fidèle de la SRAB, elle présente en cette année jubilaire, une offre spéciale pour les membres de la Société.

Patricia Brodzki nous incite à découvrir l'exposition consacrée aux gothiques (gothique *stricto sensu*, néo-gothique du XIX^e siècle, courant gothique contemporain, néo-néo-gothique technologique) au Louvre Lens. Dans la même ligne, elle présente brièvement les événements qui seront organisés à Bruxelles en 2026 pour célébrer le huitième centenaire de la construction de l'église gothique des Saints-Michel-et-Gudule (« Gudula26 »). Nous y reviendrons⁵, mais il convient de signaler dès à présent la parution d'une bande dessinée, qualifiée d'*Album officiel* de Gudula26 et reprenant l'histoire de la collégiale depuis ses origines. Les dernières pages sont consacrées aux fouilles de Simon Brigode (1937), puis à celles de Pierre Bonenfant et de la SRAB (1987-1999). Le dessinateur, qui bénéficiait de photos d'époque, y met notamment en scène Michel Fourny découvrant la crypte romane⁶.

C'est Martine Vrijens, cette fois en solo, qui relate les visites organisées par la Société de septembre à novembre 2025 : excursion à Soignies, visites du Musée de la médecine de l'Université libre de Bruxelles, des expositions Goya au Palais des



5 Les festivités Gudula26 ont été inaugurées mardi 9 décembre 2025 par un grandiose spectacle son-et-lumière, « Luminescence », conçu autour du narratif de l'histoire de la construction de la cathédrale. Ce spectacle impressionnant, haut en couleurs et riche en sons, est proposé au public amateur de sensations fortes jusqu'au 31 janvier 2026 (<https://luminescence.com>).

6 Voici les références de cette BD-culte : Anne GÉRARD (scénario), Baudouin DEVILLE (dessins) & Bérangère MARQUEBREUCQ (mise en lumière), *À toucher le ciel. 800 ans de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*. Bruxelles, Fabrique d'église de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, 2025, 48 p.

Beaux-Arts et des manuscrits musicaux de la Bibliothèque de Bourgogne (KBR), de la Maison Autrique de Victor Horta (1893) et de la maison des Parachutistes.

Dans notre prochain *Bulletin*, une large place sera réservée au Douzième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (= Cinquante-neuvième Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique). Comme vous le savez, ce Congrès sera organisé l'an prochain par la SRAB. Il se tiendra dans les locaux de l'Académie royale de Belgique. Les dates retenues sont les 20-23 août 2026, le dernier jour étant traditionnellement réservé aux excursions et visites. Le travail des sections se concentrera, selon des horaires encore à convenir, sur les jeudi 20 après-midi, vendredi 21 matin et après-midi et samedi 22 matin.

Au nom de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, je vous souhaite dès maintenant une excellente année 2026 ⁷.

Le moment de renouveler votre cotisation (pour 2026) est arrivé. Nous espérons pouvoir compter sur votre indéfectible fidélité.

⁷ Voici les références de deux articles récents qui touchent directement aux recherches de la SRAB : Michel FOURNY, « Tranches de vie de la Cour de Bourgogne à l'hôtel de Bruxelles : les fouilles archéologiques de l'*Aula* de Philippe le Bon », dans Alain MARCHANDISSE & Eva PIBRI, éd., *Hôtels et vie de cour en pays bourguignons et voisins (XIV^e-XVI^e siècles)*. Bruxelles, Centre européen d'Études bourguignonnes, 2025 (Publications du CEEB, 65), p. 33-50 ; Marie VANHUYSE, « Le *Bruxella* 1238, 35 ans après les premières fouilles sur le site », dans *Revue du Cercle d'Histoire de Bruxelles et extensions*, n° 170, décembre 2025, p. 4-8 [cet article avait préalablement paru dans le *Bulletin de la SRAB*, n° 95, mars 2024, p. 22-30].

Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (tome quatre-vingt-un - 2025)

Didier MARTENS & Alexandre DIMOV : *Dat is root ende beteeKent Brussel*. Mises en scène du premier blason de la ville entre le xv^e et le xvii^e siècle

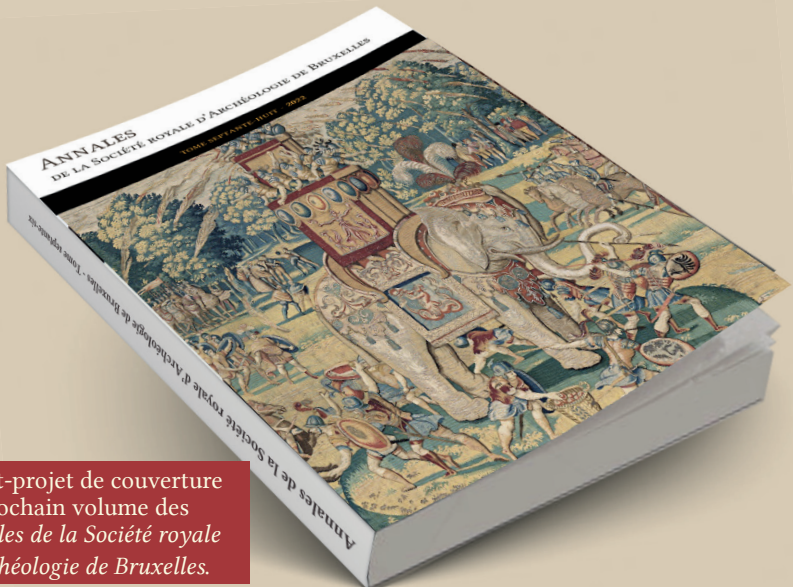
Didier MARTENS & Alexandre DIMOV : Peintures bruxelloises méconnues de la fin du xv^e siècle : un cycle marial fragmentaire et le *Triptyque de la Trinité* de Berg

Pierre ANAGNOSTOPOULOS : *L'Attaque de l'éléphant* dans la *Tenture des Valois*. Réflexions sur le panorama et la composition à l'éléphant

Anne DELVINGT & Sophie MORTIER : Le Retable Tisnacq-Boisot de l'église Notre-Dame au Sablon à Bruxelles, un reflet du Titien dans les Pays-Bas espagnols

Antoinette DE LAET & Alain JACOBS : L'ancienne chapelle des Écoles chrétiennes ou des Frères de la Doctrine chrétienne du quartier Notre-Dame-aux-Neiges à Bruxelles (1850-1851)

Maia PIROLLO : L'impact du Bréviaire Grimani sur le Faussaire Espagnol



Avant-projet de couverture
du prochain volume des
*Annales de la Société royale
d'Archéologie de Bruxelles.*





Les abbayes de Villers-en-Brabant et de la Cambre : une hydraulique cistercienne ?

Émeline MARTIN
Université libre de Bruxelles

La notion d'« hydraulique cistercienne » revient fréquemment dans les études médiévales pour désigner une prétendue spécificité technique et organisationnelle propre aux moines blancs. Leur réputation d'« hydrauliciens » repose sur l'idée qu'ils auraient développé un savoir-faire original dans l'aménagement et la gestion de l'eau, à la fois rationnel et novateur. Mais cette singularité relève-t-elle de la réalité ou d'une construction historiographique ?

Les recherches menées depuis le colloque de Royaumont en 1992 ont largement nuancé cette vision. Si les Cisterciens ont incontestablement accordé une place essentielle à l'eau dans leur économie, leur architecture et leur spiritualité, les études plus récentes montrent que leurs aménagements ne diffèrent pas fondamentalement de ceux d'autres ordres. Les différences observées s'expliquent surtout par la topographie des sites, la disponibilité des ressources et la taille des communautés. L'« hydraulique cistercienne » apparaît ainsi davantage comme une culture partagée que comme un modèle technique uniforme.

L'examen de deux abbayes brabançonnes, Villers-en-Brabant et la Cambre, permet d'illustrer concrètement ces contrastes.

Fondée en 1146, l'abbaye de Villers s'établit dans un vallon traversé par la Thyle et plusieurs affluents. Ce cadre naturel favorable a permis aux moines de créer un réseau hydraulique dense, associant canalisations, étangs et biefs. À la Cambre, fondée en 1201 par une moniale bénédictine bruxelloise avec le soutien du duc de Brabant, le site est tout autre : situé à la source du Maelbeek, en périphérie immédiate du Bruxelles médiéval, il offre un espace plus restreint et des ressources hydriques limitées.

Les moulins constituent un excellent observatoire de cette gestion différenciée. À Villers, le grand moulin, daté de la fin du XII^e siècle et remarquablement conservé, est alimenté par un bief dérivé de la Thyle. Il actionnait plusieurs installations : moulin à grain, huilerie et scierie. Un second moulin, plus modeste, fonctionnait en amont aux XVI^e-XVII^e siècles, probablement comme scierie. L'ensemble révèle une maîtrise technique et une exploitation rationnelle de l'énergie hydraulique, intégrée à la vie économique du monastère.



Le grand moulin abbatial de l'abbaye de Villers-en-Brabant, 2023, cliché de l'auteure

À la Cambre, la situation est différente. L'abbaye reçoit en 1210 du duc Henri I^{er} un moulin situé à environ un kilomètre au nord de l'enclos, connu sous le nom de *Corenmolen*. Aucun indice ne prouve l'existence d'un moulin à l'intérieur de la clôture : l'eau du Maelbeek, canalisée vers le grand étang, alimentait ce moulin extérieur, dont la gestion fut dès le XIV^e siècle confiée à des meuniers laïcs. Les vidanges annuelles de l'étang interrompaient d'ailleurs son fonctionnement, ce qui souligne le caractère partiellement dépendant de la communauté envers son environnement technique et urbain.

La comparaison entre Villers et la Cambre met ainsi en évidence deux logiques complémentaires. À Villers, communauté masculine rurale et nombreuse, l'eau structure l'organisation du site : elle assure l'autonomie alimentaire et industrielle du monastère. À la Cambre, abbaye féminine établie dans un espace périurbain plus contraint, la gestion de l'eau reste fonctionnelle mais dépendante d'infrastructures existantes et du soutien ducal.



Le Corenmolen et son environnement en 1717, AGR, Cartes et plans manuscrits (série II), n° 8676/A

Ces différences soulignent que les pratiques hydrauliques cisterciennes ne peuvent être réduites à un modèle unique. L'ordre partage une même conception de l'eau : élément vital, force motrice, ressource économique et symbole spirituel. Mais les solutions adoptées varient selon les milieux et les besoins. À Villers, cette culture de l'eau s'exprime par un usage intensif et planifié de la ressource ; à la Cambre, elle se traduit par une adaptation pragmatique à un contexte périurbain.

Il ne s'agit donc pas d'une « hydraulique cistercienne » unique, mais plutôt d'une manière commune de penser et d'utiliser l'eau, adaptée à chaque lieu. Villers et la Cambre en témoignent : la gestion de l'eau y prend des formes différentes, reflet des milieux et des besoins propres à chaque communauté.

Bibliographie sélective :

Paul BENOIT, éd., *L'industrie cistercienne (XII^e-XXI^e siècle). Actes du colloque international Troyes-Abbaye de Clairvaux, les 1^{er}-5 septembre 2015*, Paris, Somogy & Troyes, Conseil départemental de l'Aube, 2019.

Virginie BOULEZ et al., *Les chemins de l'eau : les réseaux hydrauliques des abbayes cisterciennes du nord de la France et de Wallonie*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2004.

Emma BOUVARD, « L'aménagement hydraulique des sites cisterciens d'Auvergne et du Velay. Des procédés vernaculaires audacieux », dans *Archéopages* n° 32, 2011 : *Archéologie et société*, p. 62-70.

Fadila HAMELIN, « La gestion de l'eau dans les granges cisterciennes bretonnes », dans *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, t. 71, 2020, p. 261-278.

Léon PRESSOUYRE & Paul BENOÎT, éd., *L'hydraulique monastique : milieux, réseaux, usage. Actes du colloque international de Royaumont, 18-20 juin 1992*, Paris, Créaphis, 1996.



La Société d'Archéologie de Bruxelles à l'abbaye de Villers en 1887.

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 octobre 2025

Du « Diamant Palace » à « l'Aegidium ». Histoire et péripéties d'un haut lieu des loisirs de la Belle Époque à Bruxelles

[Ce résumé d'un exposé qui a suscité un réel enthousiasme se compose de deux volets : une présentation générale (Gaspard Giersé) et une réflexion sur la restauration et le devenir du bâtiment (Lise Nakhlé). L'Aegidium est situé 18 parvis de Saint-Gilles, 1060. Bruxelles ¹ (ndIR)]



Façade de l'Aegidium, parvis de Saint-Gilles

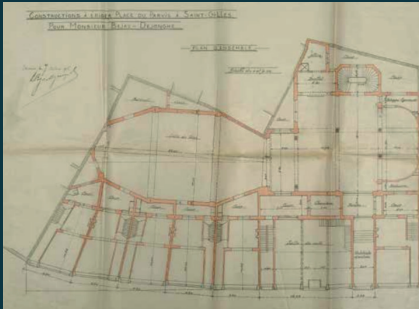
1 Voir déjà le compte rendu par Pierre Anagnostopoulos de la visite de la SRAB organisée à l'Aegidium le 21 février 2025 : *Bulletin trimestriel de la SRAB*, n° 99, mars 2025, p. 60-65.

L'Aegidium : présentation générale

Gaspard GIERSE

Historien d'art et vulgarisateur « patrimoine »

Derrière une façade néoclassique du Parvis de Saint-Gilles se cache l'un des derniers grands temples de la fête de la Belle Époque : l'Aegidium. Fruit de l'imagination du promoteur Léon Bejai De Jonghe et de l'architecte Guillaume Seghers, il ouvre ses portes en 1906 sous le nom orgueilleux de « Diamant Palace ».



Plan d'ensemble en vue de la construction, 1905 (© ACSG/urb 63)

Le bâtiment est consacré aux bals, aux spectacles, au music-hall. Guillaume Seghers a conçu le lieu comme une succession d'univers et de styles. Ainsi le Diamant Palace s'ouvre par un couloir tapissé de miroirs et d'ampoules, surveillé par des visages effrayants, mi-hommes mi-arbres. Il emmène les visiteurs vers le foyer, où se dresse une forêt de colonnes aux chapiteaux électrifiés, peuplée de paons et de perroquets Art nouveau.

La colonne vertébrale de l'Aegidium, c'est le grand escalier Renaissance italienne, mâtiné d'Art nouveau, qui attire les noceurs vers les grandes salles de bal et de spectacle de l'étage. La fête se poursuit dans la salle Louis XV, une évocation de Versailles, avec des portes et des fenêtres factices, qui ne s'ouvrent que sur des murs de briques. Le Diamant Palace est un décor, une fragile illusion dont il ne faut pas chercher le secret avec trop d'insistance.

Le point d'orgue de l'ensemble, qui lui vaudra sa célébrité, c'est la grande salle mauresque. Croisement entre l'Alhambra de Grenade et une salle de théâtre à l'italienne, le décor de « la Mauresque » puise dans l'imaginaire oriental. Cette salle féérique, autrefois peinte dans des couleurs vives, garde le meilleur pour la fin : un plafond, éclairé par des centaines d'ampoules, qui forment une voie lactée artificielle, un ciel de diamants. Dans un monde où l'électricité fait timidement son apparition dans les demeures les plus luxueuses de la ville, l'effet de ce ciel est simplement saisissant.



Départ de l'escalier d'honneur © Linda Paps



Salle mauresque © Linda Paps

1919, la Belgique se réveille de la Première guerre mondiale. Le nouveau maître des lieux s'appelle Fernand Dierckx, et il lance le « Panthéon ». Dierckx est un personnage haut en couleur de la nuit bruxelloise, un patron zwanzeur muni d'un porte-voix en métal. Il fera du Panthéon le dancing le plus en vue des années folles à Bruxelles. Toujours à la pointe de la mode en musique, il faisait venir, avant ses concurrents, les partitions des derniers succès parisiens. Il fera courir au Panthéon la jeunesse de toute l'agglomération. La salle ferme ses portes en 1929, clôturant une décennie de fêtes avec un bal de 33 heures d'affilée, « le plus long et le plus animé qu'ait connu Bruxelles » selon les termes de Jean d'Osta (*Notre Bruxelles oublié*). Le Diamant Palace s'apprête à commencer sa troisième vie, dans les mains de l'Église catholique, avec un nouveau nom : Aegidium.

Le chanoine Simons rachète le bâtiment en 1929 pour en faire une salle paroissiale de grande envergure et pour abriter les bureaux de toutes les associations qui gravitent autour de l'Église. Il rebaptise le lieu « Aegidium », « Gilles » en latin, en l'honneur du saint patron de la paroisse. Mais l'Église se retrouve fort mal à l'aise dans cette architecture extravagante et bien trop festive. Le chanoine va prendre une série de mesures pour calmer la frénésie du lieu et le dédier à des « initiatives favorables aux œuvres religieuses, sociales, patriotiques et honnêtement récréatives » (conférence de presse de Gaspard Simons, reprise dans une étude de Carlo Chapelle). Il cache les polychromies derrière une froide couche de blanc, ajoute une aile dans un style Art déco austère, modifie l'éclairage et entame une série d'altérations dans les décors du bâtiment.

C'est le rez-de-chaussée qui va subir les altérations les plus sérieuses. Les sensuels visages Art nouveau du fumoir sont détruits, les colonnes du jardin d'hiver sont mises à nu, le parquet est remplacé par des carrelages, les lambris sont cachés derrière des cloisons ou simplement détruits, les voussettes sont couvertes de faux plafonds et finalement les ampoules à filament remplacées par des néons. L'Aegidium reste cependant un lieu de fête, un lieu de représentations théâtrales et de cinéma, mais sous l'égide de la paroisse dont la vitalité décroît peu à peu.

1978 marque un tournant. De nouvelles normes de sécurité entrent en vigueur et l'Église est face à un choix : soit elle adapte le bâtiment, perce des sorties de secours et entreprend une coûteuse rénovation, soit elle ferme les grandes salles de l'étage. C'est la seconde option qui est retenue, et seul le rez-de-chaussée continuera à fonctionner modestement comme centre de jour. C'est ironiquement à l'affaiblissement de l'Église que l'Aegidium doit son salut. Si elle en avait eu les moyens, la paroisse

aurait probablement entrepris une rénovation très destructrice du lieu dans les années 70, en pleine période de bruxellisation. Ainsi l'Aegidium nous est parvenu partiellement abandonné, cloisonné et repeint, mais prêt à entamer une nouvelle vie.

L'Aegidium : la fête continue ? Pour une restauration en dialogue avec le temps

Lise NAKHLÉ
Historienne, Project Manager de l'Aegidium

Le bâtiment de l'Aegidium, situé au cœur du Parvis de Saint-Gilles, constitue l'un des ensembles patrimoniaux les plus singuliers de Bruxelles. Né comme salle de fête au début du xx^e siècle, il a traversé plus d'un siècle de transformations, d'usages et de réappropriations successives. Mis en sommeil depuis plusieurs années en raison d'un état de vétusté avancé, il a fait l'objet de nombreux projets de réaffectation, jamais aboutis.

Le présent article propose une réflexion qui mêle philosophie du patrimoine et gestion de projet. À partir de l'exemple concret de l'Aegidium, le propos vise à interroger les enjeux inhérents à la restauration d'un édifice classé, dans un cadre institutionnel, réglementaire et technique particulièrement complexe. Il met en évidence les tensions entre les impératifs de conservation et la nécessaire adaptation des espaces aux usages, normes et attentes contemporains – une dialectique qui conditionne aujourd'hui la transmission durable du patrimoine architectural aux générations futures.

L'Aegidium comme palimpseste architectural et social

Conçu dès 1905 comme salle de fête, le Diamant Palace – son nom d'origine – est d'abord un espace de plaisir, de sociabilité et de culture populaire. Cette vocation inaugurale ne s'est toutefois jamais figée. Dès 1929, son rachat par la Fabrique d'Église de Saint-Gilles – qui le renomme alors Aegidium en l'honneur de son saint patron – oriente le bâtiment vers divers usages paroissiaux. Ayant fait l'objet de transformations, d'extensions, d'adaptations fonctionnelles, le lieu a accumulé des strates d'interventions et de fonctions allant du cinéma à la banque, de la mutuelle à l'espace de rencontre, qui en font aujourd'hui un ensemble à la fois vaste et hétérogène.

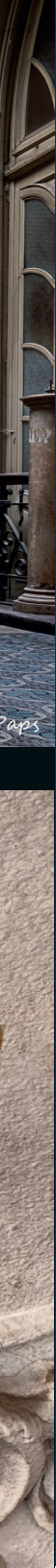
L'escalier d'honneur. © Linda Paps



© Linda Paps



Détails peintures plafond de style Louis xv © Linda Paps



Au niveau architectural, l'Aegidium arbore dès sa construction une composition hybride, confortée par les aménagements successifs. L'Art nouveau y côtoie l'Art déco, tandis que les décors Louis xv dialoguent avec des motifs mauresques. L'illusion, le trompe-l'œil, la scénographie lumineuse – notamment ses 5500 douilles destinées à un éclairage spectaculaire² – et la profusion de miroirs témoignent d'une esthétique du merveilleux et de la fête, propre aux salles populaires bruxelloises du tournant du siècle, contrastant avec les éléments plus austères des ajouts tardifs.

La pluralité d'usages dont témoigne cette temporalité stratifiée, a sans doute contribué à préserver l'Aegidium là où tant d'autres salles des fêtes ont disparu au tournant des années 30. En effet, en matière de patrimoine, la pérennité d'un lieu dépend en grande partie de la continuité – ou de la réinvention – de l'usage qui l'a fait naître. L'Aegidium a survécu parce qu'il n'a jamais cessé d'être habité.

Restaurer, rénover, réinvestir : entre rêve et pragmatisme

Le vocabulaire mobilisé pour évoquer le futur de l'Aegidium – restaurer, rénover, revaloriser, réinvestir – reflète autant d'ambitions que de limites. Depuis plus de dix ans, de nombreux programmes ont été envisagés : théâtre, cinéma, salle de concert, lieu événementiel, espace culturel, tiers-lieu hybride... Tous ont cherché à articuler une certaine mixité fonctionnelle, mais tous se sont heurtés à une série de contraintes majeures.

Les défis techniques sont considérables : ventilation, acoustique, sécurité incendie, contraintes structurelles, enjeux propres à l'îlot urbain, ainsi que la fragilité typique d'un bâtiment classé dont les décors imposent des interventions extrêmement délicates. À cela s'ajoute l'explosion des coûts de travaux, dans un contexte économique global particulièrement défavorable pour les projets culturels à faible rentabilité.

Le cadre réglementaire constitue un autre verrou important. Le permis délivré en 2016 impose une restauration complète « à l'identique » de plusieurs espaces (couloir d'entrée, jardin d'hiver, salle mauresque) qui s'inscrit dans une approche patrimoniale dominante selon laquelle la préservation consiste à figer une image du passé, à en stabiliser

2 Voir à ce sujet Cécile CANNESON, « Lumière sur l'Aegidium. Comment le Diamant-Palace s'est progressivement éteint... », dans *Bruxelles Patrimoine*, n° 33, printemps 2020 : *Air, chaleur, lumière*, p. 142-155

l'apparence³. Dans un tel paradigme, l'Aegidium se trouve assigné à une version idéalisée de lui-même.

Pourquoi penser une alternative ?

Il ne s'agit pas de critiquer la logique du permis existant : celui-ci incarne une conception légitime et largement partagée de la conservation. Bruxelles, marquée par des destructions massives au xx^e siècle, a développé une politique patrimoniale particulièrement conservatrice, mais qui n'est peut-être pas irrévocable.

Cependant, après des années d'observation, de visites, d'archives, de lectures et d'attachement personnel au bâtiment, une autre voie mérite d'être interrogée. Elle demeure peu explorée à Bruxelles⁴, mais elle correspond à un contexte où les ressources financières consacrées à la culture et au patrimoine se raréfient. Dans ces conditions, viser une restauration parfaite et idéale n'est plus réaliste.

La survie de l'Aegidium dépendra plutôt de sa capacité à accueillir le présent, à s'ouvrir à des usages contemporains et à réintroduire de la vie dans ses espaces. Cela suppose d'accepter de renoncer à une partie de sa « rutilance » originelle au profit d'une approche plus pragmatique, mais non dénuée de poésie⁵.

Car la poésie peut naître du dialogue entre rétrospectives et prospectives, de la coexistence de temporalités distinctes dans une continuité identitaire.

Définir l'Aegidium : une continuité identitaire plutôt qu'un état d'origine

L'Aegidium, ou Diamant Palace, ne possède donc pas un état originel

3 Voir à ce sujet l'analyse éminemment moderne posée par Aloïs Riegl (1858-1905) et reprise par Françoise Choay (1925-2025) qui a fourni un cadre théorique pour analyser le conflit entre le désir de préserver le passé et les exigences de la modernité. Choay a en outre introduit la notion de « valeur » qui popularise l'idée que le monument n'a pas une valeur unique, mais des valeurs (intentionnelle, d'ancienneté, historique, etc.), ce qui a transformé la manière de penser la conservation.

4 Peu explorée mais néanmoins palpable dans certains projets de rénovation, à l'instar du Palais de la Bourse, où certaines options de restauration trop coûteuses ont été abandonnées tandis que des gestes contemporains ont été introduits.

5 Voir à ce sujet les récents ouvrages de Bie PLEVOETS & Koenraad VAN CLEEM-POEL, éd., *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline*, Londres, Routledge, 2019 ; Humberto VARUM & Teresa CUNHA FERREIRA, éd., *Built Heritage Sustainable Reuse. Approaches, Methodologies and Practices*, New York, Springer, 2023) et Zoltán SOMHEGYI & Lisa GIOMBINI, éd., *The Routledge Companion to the Philosophy of Architectural Reconstruction*, Londres, Routledge, 2024.

unique, mais une succession de configurations matérielles et immatérielles : la salle des fêtes et les cafés populaires de 1905 ; les transformations Art déco des années 1920-1930 ; la parenthèse cinématographique ; la salle paroissiale ; les redécouvertes et classements du XXI^e siècle ; et plus récemment encore, des tournages, des shootings, des visites scolaires, des occupations culturelles temporaires.

Au-delà de ses qualités esthétiques, l'Aegidium porte une mémoire sociale dense : lieu de fêtes, de débats, de mixité sociale, d'événements culturels ou religieux. Son rachat par la Fabrique d'Église de Saint-Gilles l'inscrit également dans une histoire politique et institutionnelle dans la confrontation physique et territoriale que manifeste son installation en face de la Maison du Peuple, bastion d'une gauche populaire qui concurrence celle de la paroisse sur la place du marché.

L'Aegidium constitue à ce titre un micro-récit de Saint-Gilles et, plus largement, du Bruxelles du siècle passé. Restaurer un seul de ces états reviendrait à effacer tous les autres, selon une logique de muséification. D'où l'importance de documenter ces strates, d'assumer leur coexistence et de permettre aux futures générations de « remonter dans le temps » vers différentes versions possibles du lieu.

Vers une authenticité narrative plutôt que matérielle

Le véritable enjeu n'est donc pas de reconstruire un passé matériel idéalisé, mais d'inscrire le lieu dans une continuité narrative, dans un équilibre subtil entre authenticité, économie et réemploi vivant.

Une rénovation contemporaine peut articuler plusieurs gestes complémentaires :

- restaurer certains espaces emblématiques – la salle mauresque, le jardin d'hiver – afin de conserver des marqueurs forts de l'identité du lieu ;
- intervenir de manière contemporaine, lisible et réversible dans les espaces annexes ;
- conserver, lorsque cela est possible, certaines traces d'usage ou de dégradation, comme témoignages de la durée.

Ce type d'intervention s'inscrit dans une vision héritée de l'historien de l'art Cesare Brandi⁶ et consolidée par divers auteurs et praticiens tout au long du XX^e siècle : une restauration où le présent dialogue explicitement avec le passé.

6 Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Paris, Institut national du Patrimoine, 2001.

L'exemple de la Sala Beckett à Barcelone illustre parfaitement cette démarche : un ancien théâtre ouvrier transformé en centre dramatique tout en conservant ses accidents, ses fissures et son hybridité⁷. Les architectes ont procédé à un inventaire minutieux des éléments existants – portes, mosaïques hydrauliques, fenêtres, rosettes, menuiseries – pour les réutiliser et repositionner dans la nouvelle composition spatiale, créant ainsi une continuité matérielle et mémorielle avec le passé du lieu. Le projet ne cherche pas à « reconstituer » un état originel figé, mais à valoriser la stratification historique et émotionnelle du bâtiment, invitant les usagers à reconnaître et réinvestir l'histoire collective du lieu. L'intervention a notamment permis de réintégrer le bâtiment dans la vie sociale du quartier de Poblenou, longtemps laissé en friche, en renforçant sa fonction de lieu de socialisation et de création culturelle.

Reprogrammer pour assurer la continuité sociale

Pour l'Aegidium, la continuité véritable réside donc moins dans la restitution d'un état passé que dans la reconquête de sa fonction sociale. Le bâtiment doit redevenir un lieu ouvert à la collectivité : événements, culture, sociabilité contemporaine, travail collaboratif, fêtes. Il doit redevenir un espace de vie.

Cette intention doit s'inscrire dans le processus même de son renouveau, par une implication des futurs usagers⁸, mais aussi des riverains du projet qui seront lourdement impactés par un chantier long et contraignant, et que l'on espère voir investir les lieux : habitants, écoles, commerçants, associations... Il s'agit de créer une accessibilité non seulement physique et financière, mais également symbolique, en dépassant une forme d'académisme ou d'intellectualisme pour renouer avec un ancrage populaire, intergénérationnel et interculturel et permettre ainsi à l'Aegidium de poursuivre son histoire.

7 Ricardo FLORÈS, Flores & Prats. *Sala Beckett, International Drama Centre*, Mexico, Arquino, 2020.

8 À noter qu'une démarche similaire a eu lieu dans le contexte très particulier de la rénovation du temple maçonnique Amon-Râ de la rue du Persil, entrepris à l'initiative des usagers, la Société civile du Cercle des Amis Philanthropes, et qui a donné lieu à une intégration participative des usagers quant à la détermination des valeurs et intentions inhérentes à la démarche de restauration. Voir à ce sujet Barbara PECHEUR & Guy BOVYN, « Reconstruction : sens ou non-sens ? La restauration du temple Amon-Râ », dans *Bruxelles Patrimoine*, n° 19-20, septembre 2016 : *Recyclage des styles*, p. 42-51, dans lequel les auteurs de projets précisent que « [...] le contexte socioculturel du projet, en l'occurrence la signification rituelle de l'objet de patrimoine, se situe aujourd'hui à un niveau équivalent au contexte matériel et historique du patrimoine, et nous devons également intégrer cette donnée dans notre prise de décision ».



Miroir de style Louis xv © Linda Paps



Conclusion : vers une restauration en dialogue avec le temps

Faire en sorte que « la fête continue » à l'Aegidium ne relève pas de la nostalgie ou d'un *business model* fonctionnel mais d'une vision prospective du patrimoine. Il s'agit de construire un projet désirable et un modèle économique soutenable ; de reconnaître la temporalité stratifiée du bâtiment et d'en embrasser la complexité ; de garantir une continuité d'esprit sinon de fonction ; de viser non pas la perfection retrouvée, mais la continuité sensible d'un lieu profondément ancré dans son quartier.

L'Aegidium mérite mieux qu'une image figée : il mérite de continuer sa vie. La restauration à venir pourrait ainsi devenir un geste qui protège sans figer, qui assume plutôt qu'elle n'efface les temporalités, et qui permet au présent d'entrer véritablement en conversation avec le passé, pour imaginer l'avenir.



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 18 novembre 2025

Un triptyque bruxellois inspiré de Rogier van der Weyden ayant appartenu à la mystique castillane Juana de la Cruz

Didier MARTENS

Université libre de Bruxelles

En 2009, l'historien d'art belge Roger Marijnissen publiait un ouvrage intitulé *The Masters' and the Forgers' Secrets*. Derrière ce titre quelque peu sensationnaliste se cache une anthologie de photographies aux rayons x reproduisant des tableaux anciens, principalement flamands et hollandais, ainsi que diverses falsifications modernes. Parmi les œuvres étudiées se trouve notamment un triptyque flamand de la fin du xv^e siècle jusqu'alors inconnu des chercheurs (fig. 1). Son authenticité ne souffre aucun doute : dans l'argumentation binaire qui sous-tend le livre, l'ensemble illustre bien les « secrets des maîtres » et non ceux des « faussaires »...

Entre 1982 et 2007, le triptyque en question devait être conservé en Belgique. Le format est relativement réduit : le panneau central et son

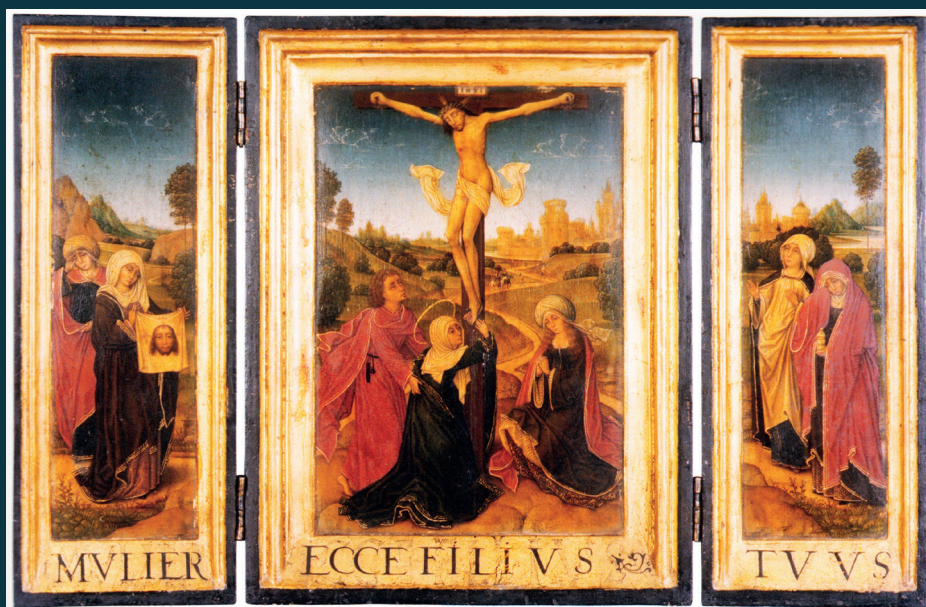


Fig. 1. Peintre bruxellois, Triptyque *Marijnissen*. Belgique, collection privée, 2007.
© Marijnissen

encadrement d'origine, taillé dans la masse, mesurent un peu plus de 35 cm de hauteur. On peut donc parler d'un triptyque miniature, destiné à la dévotion privée. Il sera désigné ci-après sous le nom de *Triptyque Marijnissen*. L'avert des panneaux est occupé par une représentation du *Calvaire*. Dans le volet gauche se tient sainte Véronique, reconnaissable à son voile portant l'empreinte surnaturelle du visage du Christ. Dans le panneau central, la Vierge Marie, soutenue par l'évangéliste Jean, étreint la croix à laquelle est suspendu son Fils mort. Dans le volet droit, enfin, une sainte Madeleine en pleurs tient le traditionnel vase à onguent qui lui sert d'attribut.

Le *Triptyque Marijnissen* dérive d'un célèbre triptyque de Rogier van der Weyden conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 2). Le Christ crucifié, saint Jean, la Vierge, sainte Véronique et la Madeleine ont été empruntés à cette œuvre. Ces deux dernières figures ont été inversées, les autres ont conservé leur orientation d'origine. Le *Triptyque Marijnissen* a été attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine, un peintre bruxellois à nom d'emprunt actif durant le dernier quart du xv^e siècle. L'exécution stéréotypée des visages rend difficile une attribution au peintre lui-même. L'écart est grand, en effet, avec son œuvre éponyme, le panneau de la *Légende de sainte Catherine* conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (fig. 3). On envisagera plutôt une œuvre d'atelier due à quelque disciple formé à imiter le maître.

Dans le *Triptyque Marijnissen*, deux inscriptions en capitales romaines, datant du milieu ou de la fin du xvi^e siècle, attirent l'attention. Pour l'une, il existe, comme il apparaîtra plus loin, un *terminus a quo* de 1534 et un très probable *terminus ante quem* de 1610. Il est évident que ces deux inscriptions sont postérieures à la réalisation de l'œuvre puisqu'avant 1500, dans les tableaux des anciens Pays-Bas, dominant à peu près sans partage l'écriture gothique et l'onciale caroline.

Sur le talus de l'encadrement, on lit en latin, en lettres noires sur fond or : « *Mulier ecce filius tuus* », « Femme, voici ton fils ». Il s'agit d'une citation biblique empruntée à Jean XIX, 26. Elle renvoie aux paroles du Christ prononcées peu avant sa mort, par lesquelles il confie Jean, le disciple préféré, à sa mère. L'inscription constitue un complément verbal à la scène représentée. La seconde inscription a été apposée au revers des volets en lettres blanches sur fond noir (fig. 4). Elle est due à une autre main. Le texte, en castillan, permet d'établir que le *Triptyque Marijnissen* a pris de manière précoce le chemin de la Péninsule ibérique, comme tant d'autres peintures flamandes aux xv^e et xvi^e siècles. Il peut être traduit comme suit : « Cette image a appartenu à la très dévote religieuse Juana de la Cruz, servante de Jésus-Christ, laquelle fut abbesse du monastère de Nuestra Señora de la Cruz où elle mourut ».

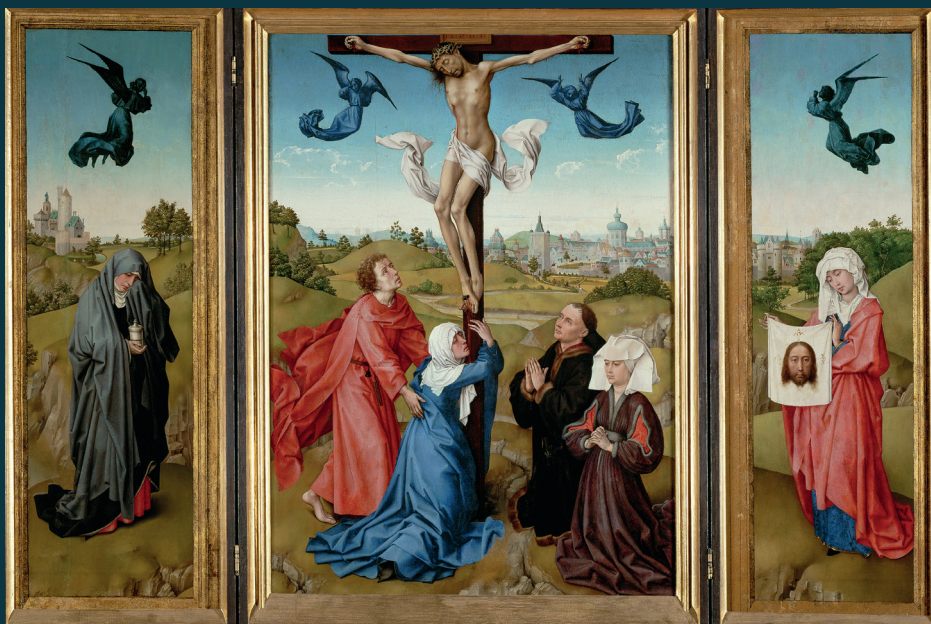


Fig. 2. Rogier van der Weyden, *Triptyque fictif du Calvaire*. Vienne, Kunsthistorisches Museum. © KHM



Fig. 3. Maître de la Légende de sainte Catherine, *Scènes de la légende de sainte Catherine*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

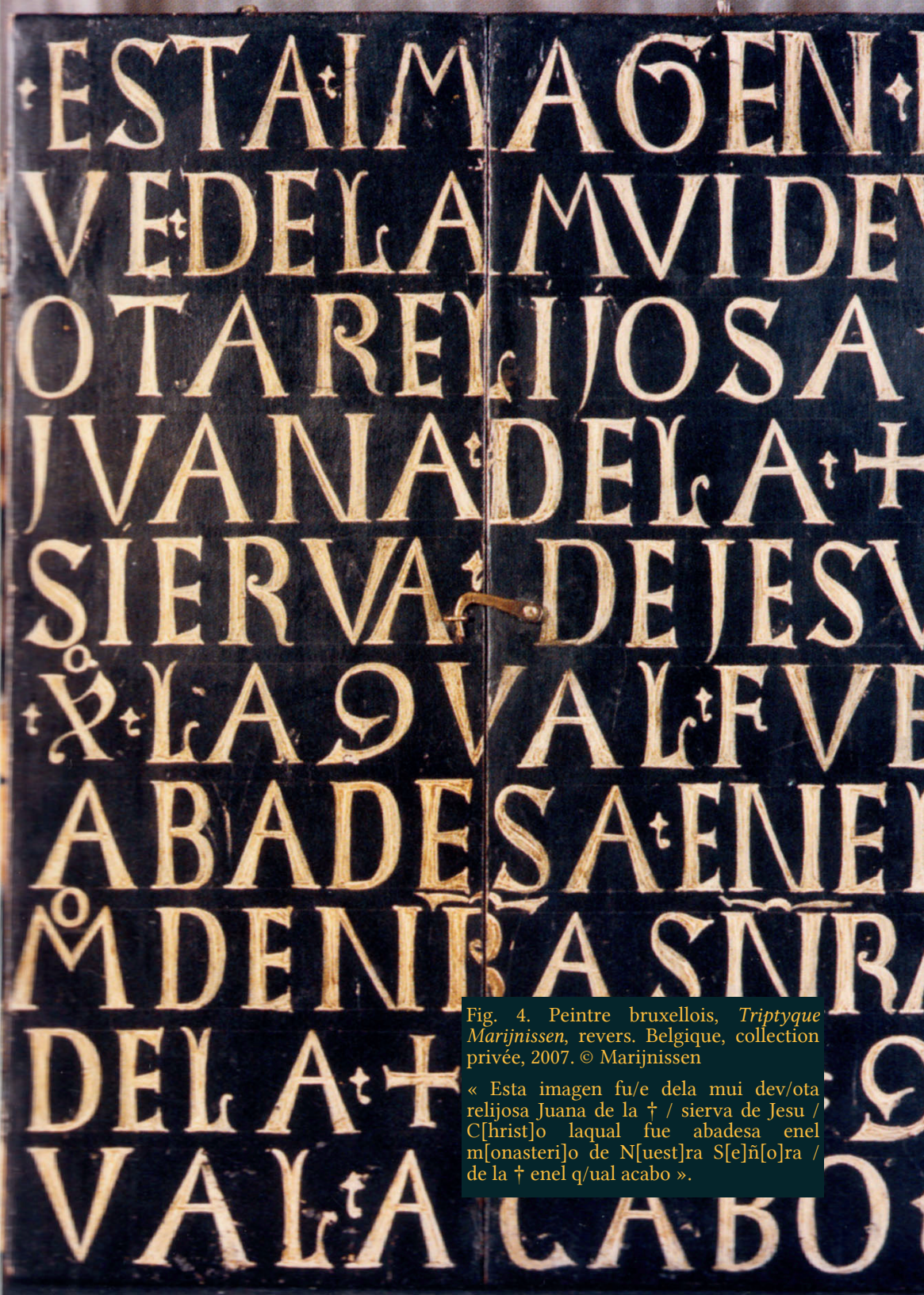


Fig. 4. Peintre bruxellois, *Triptyque Marijnissen*, revers. Belgique, collection privée, 2007. © Marijnissen

« Esta imagen fu/e dela mui dev/ota
relijosa Juana de la † / sierva de Jesu /
C[hrist]o laqual fue abadesa enel
m[onasteri]o de N[uest]ra S[e]ñ[or]a /
de la † enel q/ual acabo ».

Une mystique castillane

Qui est Juana de la Cruz ? Il ne faut pas la confondre avec la sœur hiéronymite mexicaine Juana Inés de la Cruz, figure majeure de la littérature baroque espagnole, décédée en 1695. La clarisse Juana Vázquez y Gutiérrez, en religion Juana de la Cruz, est née en 1481 à Azaña – aujourd’hui Numancia de la Sagra dans la province de Tolède. Dès 1496, elle entre dans une communauté de femmes pieuses établie à une quinzaine de kilomètres de là, à Cubas, aujourd’hui Cubas de la Sagra, dans la Région autonome de Madrid, en un lieu où la Vierge Marie serait apparue à plusieurs reprises une quarantaine d’années auparavant. Cette communauté fera bientôt place à un véritable monastère de tertiaires de l’ordre de saint François, à la tête duquel Juana sera élue abbesse en 1509. Le couvent en question est dédié à Sainte-Marie de la Croix en souvenir des apparitions mariales susmentionnées car, au terme de celles-ci, la Vierge aurait enfoncé de ses propres mains une croix dans le sol, d’où le choix du vocable. Ce couvent, incendié en 1936 lors de la guerre civile espagnole, a été reconstruit au même endroit et dans un style architectural similaire (fig. 5).

En 1510, bien que femme, Juana obtient le titre de curé de la paroisse Saint-André de Cubas, un cas à peu près unique dans l’histoire de l’église catholique. Elle doit ce privilège au cardinal franciscain Francisco Jiménez de Cisneros. Elle disposait d’appuis puissants dans les hautes sphères de la société de son temps. Outre l’archevêque de Tolède, il faut signaler, parmi ses protecteurs les plus éminents, l’empereur Charles Quint, qui l’aurait consultée à plusieurs reprises. Elle passait pour avoir une relation particulière avec le monde céleste, qui se manifestait à elle au travers de visions, d’extases, de phénomènes de clairaudience et parfois aussi de rêves. Déjà vénérée de son vivant, elle décède en 1534. Elle serait morte en odeur de sainteté. On lui a attribué de nombreux miracles, opérés du temps de sa vie terrestre comme *post mortem*, ainsi que des stigmates et un corps imputrescible. Juana n’a toutefois été officiellement béatifiée par le pape que le 25 novembre 2024.

La plus ancienne biographie imprimée de l’abbesse est un ouvrage castillan publié à Madrid en 1610 par le père franciscain Antonio Daça y Vázquez. Il en existe des versions en d’autres langues. Une édition néerlandaise, devenue très rare, a été imprimée à Bruxelles en 1627 par l’éditeur Jan Mommaert : *Historie, leven, ende mirakelen, ontgheestighen, ende openbaeringhen van de saelige Maeghet, Suster Ioanna de la Croix, van de derde Ordre van S[int] Franciscus*. Le livre a été traduit de l’espagnol par le chartreux bruxellois Ian van Blitterswyck et est dédié à la cistercienne Ioanna de Penin, abbesse de Notre-Dame de la Cambre.



Fig. 5. Cubas de la Sagra (Comunidad de Madrid), Monasterio de Santa María de la Cruz y de la Santa Juana.



Fig. 6. Antonio Daça y Vázquez, *Historie, leven, ende mirakelen [...] van de saelige Maeghet, Suster Ioanna de la Croix [...]*, Bruxelles, 1627.

Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque des Bollandistes, à Bruxelles (Museum Bollandianum, Hagiog A 671) (fig. 6).

Un cadeau bien choisi

Le *Triptyque Marijnissen* est-il le fruit d'une commande ? C'est peu probable. Tout d'abord, l'œuvre n'est pas unique. On en connaît un second exemplaire, de dimensions un peu inférieures, mais manifestement de la même main, mis en vente à Londres en 2021 (fig. 7). Le sujet représenté étant susceptible d'intéresser un très large public, on peut imaginer que de tels triptyques du *Calvaire*, de petites dimensions, ont pu être réalisés en série à la fin du xv^e siècle dans la capitale de l'ancien duché de Brabant. Un autre argument, qui rend peu vraisemblable une commande, est constitué par le style même de l'œuvre. Le *Triptyque Marijnissen* peut être rapproché du Maître de la Légende de sainte Catherine. Il doit avoir été peint entre 1475 et, au plus tard, 1500. Or, mère Juana ne devient abbesse qu'en 1509. À cette époque, à Bruxelles, le style de l'œuvre était sans doute déjà démodé.

Enfin, dans l'hypothèse d'une commande, on se serait attendu à ce que les figures de saint François ou de sainte Claire, ou encore les armoiries de l'ordre des frères mineurs aient été incluses dans l'image. Or, les revers des volets du triptyque ne comportaient aucune marque renvoyant à cet



Fig. 7. Peintre bruxellois, *Triptyque du Calvaire*. Londres, vente Sotheby's, 2021. © Sotheby's

ordre, comme l'a révélé la radiographie publiée par Marijnissen. Ils ont dû être recouverts à Bruxelles d'une simple couche protectrice noire sur laquelle fut apposée, après le décès de l'abbesse en 1534, l'inscription en castillan. Comme celle-ci n'accolle pas à son nom le qualificatif de sainte, elle doit être antérieure à la parution en 1610 du livre du père Daça consacré à « *Santa Juana* ».

Plutôt que de résulter d'une commande, on est tenté d'admettre que le petit retable a été offert à la mystique par un de ses admirateurs. Il pouvait s'agir d'une œuvre se trouvant déjà en possession de celui-ci ou acquise pour l'occasion sur le marché de seconde main. L'hypothèse d'un cadeau permettrait d'expliquer le décalage entre l'époque probable de l'exécution et le moment où Juana devint abbesse. Elle s'accorderait en outre avec le statut personnel de la propriétaire. Ayant fait vœu de pauvreté, elle ne possédait pas les moyens de faire réaliser dans la lointaine Bruxelles un petit retable sur mesure dans le style des Primitifs flamands. En revanche, l'un ou l'autre de ses protecteurs a fort bien pu se dessaisir à son profit d'un triptyque lui appartenant ou l'acheter à quelque marchand.

Le cadeau offert à mère Juana avait été sans conteste bien choisi. L'abbesse le plaça vraisemblablement dans sa cellule. Il entra ainsi dans sa vie spirituelle, jusqu'à imprégner son imagination. Il a à l'évidence servi de source d'inspiration à la mystique pour l'un de ses prêches. Celui-ci fait partie du *Conhorte* – on peut traduire par *Réconfort* –, un manuscrit castillan contemporain de Juana conservé à la bibliothèque de l'Escorial. Le volume, qui y aurait été déposé dès le règne de Philippe II, donc avant 1598, contient 72 sermons de l'abbesse, mis par écrit par des sœurs de sa communauté. Ces sermons ont dû être prononcés entre 1509 et 1522. L'un d'eux, qui porte le numéro XIX, est consacré à « certaines choses et mystères que notre Seigneur Jésus-Christ a dits à propos de ce que lui-même a souffert le jour du Vendredi Saint ». Juana estimait en effet que par sa bouche, c'était le Christ lui-même qui parlait. Il s'exprime à la troisième personne du singulier. Or, on constate que, dans ce sermon, la figure de la Vierge étreignant la croix du Christ sur le Golgotha et soutenue physiquement par Jean, qui la prend dans ses bras, joue un rôle central, comme dans le *Triptyque Marijnissen*.

Ainsi, Juana évoque le moment où les Juifs, après avoir injurié et frappé Marie sur le Golgotha, la laissent seule au pied de la croix. La Vierge est alors décrite dans une position qui semble faire directement écho au triptyque. « Après que les Juifs l'eurent quittée, elle s'approcha de la croix et l'étreignit avec ardeur, la baisant avec une telle fréquence qu'elle en avait les lèvres écorchées en raison de la rugosité du bois, toujours, dit le Dieu puissant, en lui rendant hommage à lui et en levant les bras pour voir si elle pouvait arriver ne fût-ce qu'à ses pieds. Et comme le

sang glorieux qui coulait de sa Majesté [= le Christ] était si abondant et que notre Dame se tenait si proche de la croix et l'étreignait, ce sang tomba sur ses yeux et les rendit aveugles, et elle perdit connaissance [...]. Et lorsqu'elle revint à elle, elle étreignit à nouveau la croix, pleurant et prononçant de très sages paroles de douleur ». Dans la suite du récit, l'évangéliste Jean se saisit de la Vierge, qu'il cherche à protéger des Juifs présents autour de la croix et la met à l'écart.

Dans une autre scène du sermon XIX sont rassemblés le Christ agonisant sur la croix, sa mère et Jean, cette fois en l'absence des Juifs. L'historien d'art parcourant le *Conhorte* est amené à conclure que l'inscription ajoutée en contrebas du triptyque a pu être inspirée par cette scène et apposée à la demande même de l'abbesse. « Le Christ parle : 'À toi, femme, qui te lamentes et dis que tu es restée veuve et sans secours, moi, ton Fils, je t'abandonne : regarde vers Jean'. 'Et à toi, Jean, qui te dis orphelin et pleures', je dis : 'Viens ici chez ta mère, prends soin d'elle car c'est à toi que je l'abandonne pour me remplacer'. Et sa Majesté [= le Christ] déclara que, quand sa sainte mère [...] l'entendit prononcer des paroles si douloureuses et vit qu'il ne l'appelait pas mère mais femme, comme s'il s'agissait d'une personne étrangère, elle se remit à pleurer, étreignant la croix et disant : 'Hélas, mon fils bien-aimé ! Je t'ai enfanté, je t'ai élevé, je suis ta mère triste et inconsolable. Comment me transformes-tu en étrangère en m'appelant femme ?' ». Le fait que le Christ s'adresse à Marie en ne l'appelant pas mère constituait de toute évidence, aux yeux de Juana, une des douleurs de la Vierge. Cette douleur s'inscrivait dans une passion mariale parallèle que l'abbesse de Cubas s'efforçait de construire, dans son sermon, sur le modèle de celle du Christ. C'est à cette douleur maternelle, qui devait particulièrement toucher l'auditoire féminin de Juana, que renvoie l'inscription du talus du cadre.

Si le motif de Marie étreignant et baisant la croix du Christ est attesté dans la littérature de dévotion depuis le XIII^e siècle, la visualisation précise qu'en donne Juana est certainement influencée par le triptyque. L'abbesse de Cubas décrit la Vierge dans une position qui semble faire directement écho à la représentation picturale : la mère de Dieu aurait levé les bras pour tenter d'atteindre les pieds du Christ. En outre, l'association entre Marie enlaçant la croix et Jean enlaçant Marie ne semble pas présente dans la tradition littéraire. Elle a dû être suggérée à Juana par le triptyque. L'hypothèse d'une influence de l'œuvre sur le sermon XIX du *Conhorte* semble d'autant s'imposer que Juana était une religieuse cloîtrée. Entrée au couvent vers l'âge de quinze ans, elle ne l'a très probablement jamais quitté, conformément à la règle de son ordre. Comme l'a fait remarquer en 2024 Fernando Prieto, l'historien de Juana de la Cruz et du monastère

de Cubas de la Sagra, « elle a dû s'inspirer d'une manière ou d'une autre des objets qui existaient dans sa maison ».

Une rencontre spirituelle avec Van der Weyden

Le triptyque de mère Juana constitue de ce fait un document historique d'un intérêt particulier. Bien que les deux protagonistes n'aient pas été des contemporains, il atteste une rencontre sur le terrain de l'imaginaire chrétien entre Van der Weyden et la mystique de Cubas, une rencontre que l'on n'hésitera pas à qualifier de fructueuse. En effet, Juana a transcrit en termes littéraires l'une des créations les plus originales du grand virtuose tournaisien. Les commentateurs du triptyque de Vienne ont souvent relevé la singularité du motif de la Vierge agenouillée, enserrant de ses bras le poteau de la croix. Dans l'iconographie chrétienne, cette attitude est normalement associée à la figure de la Madeleine, la sainte pécheresse. C'est le cas notamment dans le *Triptyque de la Passion* de Grenade de Dieric Bouts ou dans le *Calvaire de Vicence* de Hans Memling. Dans son *Early Netherlandish Painting* publié en 1953, Erwin Panofsky relève que, dans l'art occidental, les fondateurs d'ordre mendiant que sont saint François d'Assise et saint Dominique de Guzmán peuvent certes, eux aussi, être représentés agenouillés, étreignant la croix du Christ agonisant. En revanche, avant Van der Weyden, précise-t-il, aucun artiste ne s'était risqué à étendre la formule à Marie.

Le sermon de Juana de la Cruz apparaît ainsi comme une réponse littéraire à l'audacieux modèle rogiérien. Si l'origine flamande du triptyque avait certainement dû lui être signalée quand il lui fut offert, il est très probable que l'abbesse de Cubas, cloîtrée dès l'adolescence, ignorait le nom de Van der Weyden. Cette ignorance n'empêchait nullement une grande réceptivité à l'image. Au cœur de la Castille, elle s'est sentie libre de reconstituer le vécu de la Vierge Marie sur le Golgotha à partir d'un triptyque bruxellois...

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Fernando Javier Prieto Villapún, François Devriendt et Robert Godding. Une version plus développée de ce texte a été publiée en 2024 : Didier MARTENS, « Un triptyque flamand inspiré de Rogier van der Weyden ayant appartenu à la mystique castillane Juana de la Cruz », dans *Revue de l'Art*, n° 226, 2024, p. 8-21.

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 9 décembre 2025



Conférences 2026

Les conférences débutent à **18h45**.
Plus d'informations sur notre site internet : www.srab.be

20 JANV.

Constantin CHARIOT

L'art du marché et le marché de l'art



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

17 FÉV.

Olivia WAHNON DE OLIVEIRA

Un patrimoine musical exceptionnel au sein de la Bibliothèque du
Conservatoire royal de Bruxelles : présentation de quelques
grandes collections



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

**Attention : changement de date de la conférence et
de l'Assemblée Générale**

Mercredi 18 mars

Isabelle LEROY avec la participation de Christl LIDL

Les panoramas à Bruxelles, peintures monumentales oubliées.
État de la question



Salle de la Milice, Hôtel de Ville de Bruxelles

Safran : un acteur bruxellois pour l'étude du passé de la ville

Ann-Laure OOSTHOEK

Directrice-fondatrice des Éditions Safran (Bruxelles)

Ce qui est séduisant dans l'étude du passé, c'est que chaque chercheur peut l'aborder selon l'angle qui le passionne. Et c'est au lecteur, ensuite, de relier ces perspectives multiples, toutes aussi fascinantes qu'éclairantes. Les ouvrages présentés ci-dessous en offrent une démonstration éclatante : chacun ouvre une porte différente sur l'histoire de Bruxelles, mais tous invitent à la découverte.

Le philologue Pierre van Nieuwenhuysen, par exemple, remonte le fil du temps en étudiant les toponymes du Nord-Ouest de Bruxelles [1, 2, 3]. Lorsque l'archéologie reste relativement muette pour la période s'étendant du V^e au XII^e siècle, les noms de lieux prennent le relais et comblent les silences du sol. Les lieux-dits en *-(g)hem* (Osseghem, Dielegem...) racontent la présence franque et ses implantations. Le lecteur découvrira dans ces ouvrages une histoire faite de détails évocateurs, souvent méconnus.

Une autre approche, tout aussi captivante, est celle de la fouille systématique des archives. Edmond Roobaert, historien de l'art, en offre un exemple magistral avec son étude consacrée aux 466 orfèvres d'argent et d'or actifs à Bruxelles au XVII^e siècle [4]. On y apprend que

le Conseil de Brabant s'adressait aux maîtres bruxellois pour ses sceaux, que la rue des Orfèvres ne logeait paradoxalement aucun orfèvre, et que les enseignes des maisons – le *Bijou*, les *Trois Coupes*, le *Miroir*, le *Cercle des Perles...* – racontent une part de ce métier d'art. Une plongée rare dans un univers où se mêlent artisanat, prestige et vie urbaine.

L'histoire matérielle de la ville s'éclaire aussi par l'étude de l'ameublement et de l'horlogerie. Le restaurateur Philippe Pater, en explorant les archives relatives à Charles de Lorraine, met au jour des informations inédites sur les collections horlogères du prince : montres, pendules, mécaniciens, physiciens, naturalistes, artisans d'exception [5]. C'est tout un réseau de savoirs et de techniques qui se révèle, souvent ignoré, toujours surprenant.

L'historien Jean-Louis Van Belle, enfin, s'est fait une spécialité de débusquer dans les archives des trésors insoupçonnés. Son édition du recensement réalisé en 1597-1598 par Benoît Charretton – véritable *Who's Who* bruxellois de l'époque – est un monument [6]. Les édifices y sont décrits avec une minutie extraordinaire : propriétaires, professions, enseignes, pièces, chauffage, cabinets d'aisances, et



jusqu'au nom des occupants désignés. Une source d'une richesse exceptionnelle pour quiconque s'intéresse à la ville et à ses lignages.

Avec le généalogiste Jan Caluwaerts, il a encore levé le voile sur la figure de Corneille van Nerven, architecte-sculpteur pourtant essentiel à l'aspect actuel de la Grand-Place après 1695 [7]. Une redécouverte qui donne envie de revisiter la ville en levant les yeux.

Pour les passionnés de patrimoine, l'étude de la pierre bleue menée par les archéologues Philippe Sosnowska et Sylvianne Modrie, complétée par l'examen archivistique de Jean-Louis Van Belle, éclaire les métiers de la pierre, les dimensions impressionnantes dans lesquelles elle était fournie, et les marques laissées par les tailleurs [8]. Une enquête qui révèle les coulisses matérielles de l'urbanisme bruxellois. ■

- [1] Pierre VAN NIEUWENHUYSEN, *Historische Toponymie van Laken*, Bruxelles, 2009.
- [2] —, *Toponymes historiques de Molenbeek-Saint-Jean*, Bruxelles, 2018.
- [3] —, *Fortifications bruxelloises face à Molenbeek-Saint-Jean. Toponymes et poliorcétique*, Bruxelles, 2018.
- [4] Edmond ROOBAERT, *Lexicon van de brusselse edelsmeden uit de 17^{de} eeuw*, Bruxelles, 2019 (Prix Arthur Merghelynck de l'Académie Royale de Belgique).
- [5] Philippe PATER, *Charles de Lorraine et la mesure du temps. L'horlogerie, sciences et techniques*, Bruxelles, 2020.
- [6] Jean-Louis VAN BELLE, *Recensement des édifices et maisons de Bruxelles par le Sieur de Chassey en 1597-1598*, Bruxelles, 2017.
- [7] Jean-Louis VAN BELLE & Jan CALUWAERTS, *Corneille van Nerven, l'architecte méconnu de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Bruxelles, 2014.
- [8] Jean-Louis VAN BELLE, Philippe SOSNOWSKA & Sylvianne MODRIE, *Le commerce de la pierre bleue à Bruxelles sous l'Ancien Régime. Des Le Prince à Rutty*, Bruxelles, 2021.

Ces ouvrages, publiés par les Éditions Safran, montrent à quel point l'histoire de Bruxelles reste une source inépuisable d'émerveillement. À l'occasion de leur 25^e anniversaire, l'éditeur offre aux membres de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles une remise de **25%** pour tout achat sur www.safran.be, avec le code **BXL25** (jusqu'au 30 avril 2026, non cumulable). Une belle occasion de compléter sa bibliothèque et de poursuivre l'exploration.

Détail des fortifications entre les Portes de Laeken et du Rivage (J.-B. Bonnecroy, XVII^e siècle © Musées royaux des Beaux-Arts) ▼



Les Éditions Safran souhaite encourager la publication d'études scientifiques originales et pointues.

Les chercheurs – historiens, archivistes, archéologues, toponymistes, spécialistes du patrimoine – sont invités à proposer leurs manuscrits : l'éditeur met un point d'honneur à valoriser des travaux solides, fondés sur des sources de première main et essentiels à la compréhension de Bruxelles et de sa région.

Parce que c'est en publiant ces recherches que l'Histoire continue de s'écrire.



Une exposition tout à fait exceptionnelle, consacrée au.x gothique.s au musée du Louvre Lens



Patricia LODZIA BRODZKI

Si le pluriel attribué au titre intrigue le visiteur. c'est grâce aux commissaires de l'exposition qui ont souhaité prolonger le temps des cathédrales jusqu'au XXI^e siècle, et cela, sous toutes ses formes : peinture, littérature, arts visuels, jusqu'à la contre-culture goth ou la fantasy. L'exposition se déroule tout à la fois en un parcours chronologique et thématique, en une didactique très fluide.

C'est au XII^e siècle que l'art « gothique » s'épanouit dans un contexte favorable de croissance économique et urbaine. L'exposition met l'accent sur le progrès technique qui s'observe notamment dans l'architecture. Le courant humaniste marque un retour systématique aux modèles de l'Antiquité et rompt ainsi avec l'art roman qui le précède.

Le gothique fascine car il tient de la virtuosité de ses monuments, en une alliance de la technique et du merveilleux, symbolisée notamment par des vitraux qui font entrer la lumière, en une présence divine.

Les artistes développent dans toute l'Europe un même art de style 1200 qui puise dans la sculpture gothique d'Île-de-France et dans le raffinement savant et équilibré de l'art sculpté (dont celui de la vallée de la Meuse, autour de Liège). Les artistes recherchent des proportions et des postures plus naturelles pour les représentations humaines et une harmonie géométrique et symétrique dans les compositions. L'art, sur ivoire et cuivre doré notamment, reste un domaine entièrement religieux, symbolique et savant.

Les modèles de cet art sont ceux autant de l'art chrétien de l'Antiquité et de Byzance que de l'art romain classique. À cela s'ajoutent les recherches de l'art italien et avignonnais permettant les échanges de l'art gothique



Panneau de vitrail de l'abbatiale de Saint-Denis : le signe du Tau, vers 1140-1144, Saint-Denis, basilique-cathédrale, DRAC Île-de-France © Benjamin Gavaudo / Centre des monuments nationaux



Vallée de la Meuse (Liège), Plaque d'une reliure de livre liturgique : l'agneau pascal et les quatre fleuves du Paradis, vers 1150-1160, Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge © GrandPalaisRmn (musée de Cluny - musée national du Moyen-Âge) / Franck Raux

*Tête du gisant de Jeanne de Toulouse, vers 1285, pierre calcaire, Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge
© GrandPalaisRmn (musée de Cluny - musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado*



international vers 1400, dont la souplesse et la virtuosité séduisent l'ensemble des cours européennes.

Vers 1190-1220, c'est un style élégant que l'on retrouve notamment dans les cathédrales de Chartres, de Bourges ou de Laon, qui devient l'« architecture gothique classique ». Aux alentours de 1240, les sculpteurs, et ceux venus du Nord et des anciens Pays-Bas, font preuve d'un plus grand naturel notamment dans la représentation des visages. Ceux-ci sont individualisés et reconnaissables : ils ont dorénavant des mentons à fossette, apportant une tendresse et une humanité supplémentaires que l'on retrouve aussi dans les gisants des tombeaux royaux.

L'architecture gothique rayonne et est reconnaissable par des signes distinctifs qui traduisent l'élan vertical des bâtiments. Cette tendance s'observe de l'Italie à la Scandinavie en passant par nos régions, l'Angleterre ou encore de l'Espagne à la Bohême et l'Europe orientale.

Une autre salle présente cet art en Italie, où dès 1280-1300, un nouvel art de peindre coïncide avec les débuts de la Renaissance. Sans pouvoir parler réellement d'art gothique, on y retrouve cependant l'esprit de l'élégance des visages, des postures et des drapés et l'élan des gâbles et pinacles. On y voit les caractéristiques de ce qu'on appellera au xv^e siècle le « gothique international », qui sera le dernier langage commun avant la Renaissance..

Le gothique dit « tardif » présent en France, autour de 1400, s'articule en un style « gothique flamboyant » utilisé pour décorer l'ensemble des surfaces et des objets, même ceux de la vie quotidienne. Une salle présente par exemple un intéressant ensemble mobilier néo-gothique du docteur Jean Chrétien Heiser (Maximilien-Henri Hiolle, vers 1865, Musée d'arts décoratifs, Strasbourg).

La couleur est restée vive dans l'art gothique (des livres enluminés, les tableaux peints et dans certains vitraux), mais a perdu un peu de sa vigueur au profit de matériaux de prix comme l'ivoire et le marbre. Aux xiv^e et xv^e siècles, certains des plus prestigieux tombeaux étaient composés de marbre et de pierres foncées, d'apparence noir et blanc. Dans les régions du Nord par exemple, la pierre noire dite « de Tournai » est d'un gris très foncé qui vire au noir lorsqu'elle est mouillée, ce qui participera à la vision noire que l'on a du gothique.



Atelier de Jan Van Eyck, *Détail d'architecture gothique* (fragment d'un tableau d'autel), après 1425, huile sur bois, Paris, musée des Arts décoratifs © Les Arts Décoratifs / Christophe Dellière

France, *Marie de Bourbon prioress of Saint-Louis de Poissy*, 1400-1415, marbre et calcaire, Paris, musée du Louvre © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Autour de 1800, apparaît une conception plus romantique d'un passé révolu et à la fin du XIX^e siècle, le noir du deuil s'associe en un monde en noir et blanc, mystérieux ou inquiétant.

Dans le parcours de l'exposition, le visiteur découvre également une *period room* contemporaine au travers de livres, de musiques, d'œuvres et d'objets. On y voit l'univers intime et foisonnant d'une chambre-salon du jeune goth d'aujourd'hui. Pour cette installation inédite, le Louvre-Lens a fait appel à l'expertise des sœurs jumelles Christine et Thérèse Lipinski, figures emblématiques de la scène gothique régionale.

L'exposition s'accompagne de nombreux événements, visites et spectacles à ne pas manquer et à découvrir sur www.louvre-lens.fr

Exposition « Gothiques », du 24 septembre 2025 au 26 janvier 2026

Ouvert tous les jours de 10 à 18h, sauf le mardi

Tarif : 12 €

Catalogue de l'exposition : 39 €

Louvre-Lens

99, rue Paul Bert

62300 Lens

Le gothique, également à l'honneur, à Bruxelles en 2026

Le visiteur de cette exposition présentée en France s'enrichira de toutes les connaissances utiles pour apprécier pleinement un événement bruxellois qui s'annonce tout aussi fastueux. Celui-ci se déroulera à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, durant toute l'année 2026, sous l'appellation énigmatique de « Gudula26 », qu'il s'agit de décrypter en « Gudula » (qui revoie à la sainte célébrée à Bruxelles) et 2026 (soit l'année à venir).

C'est à l'unisson que le Doyenné et la Fabrique de la cathédrale célèbreront le 800^e anniversaire des débuts de la construction de l'édifice de style gothique, tel qu'il nous est parvenu au cours de siècles de construction et de transformations. Ce repère chronologique de 2026, aussi incertain soit-il, n'est pas pour autant le fruit du hasard. C'est un acte du duc de Brabant Henri I^{er}, daté du mois d'août 1226, qui fait en effet état de la volonté et du soutien de ce souverain dans la construction (alors déjà entamée) d'un nouvel édifice.



Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles. © Carlos A. Ramirez

La collégiale romane, consacrée au milieu du XI^e siècle, et qui a disparu au profit de la collégiale de style gothique, est connue principalement grâce aux fouilles archéologiques. Elle a sans doute elle-même remplacé un édifice antérieur, que l'on soupçonne de remonter à l'époque carolingienne mais qui n'a pas jusqu'à présent livré de vestiges. C'est depuis le XIII^e siècle et jusque dans le courant du XV^e siècle que l'église romane s'est progressivement muée en un édifice gothique plus imposant.

Qu'il soit ou non accompagné d'un guide, le visiteur de la cathédrale de Bruxelles parcourt un itinéraire au cours duquel il découvre les subtilités de plusieurs siècles d'évolution de l'architecture gothique dans nos régions. À peine achevé, l'édifice gothique bénéficiait déjà de nouvelles améliorations qui auraient pu le réduire, à son tour, à néant, dans la poursuite des cycles de mutation. On peut regretter qu'il ne subsiste rien des chapelles rayonnantes du chœur original du XIII^e siècle. Celles-ci ont toutefois été remplacées, aux XVI^e et XVIII^e siècles, par des chapelles latérales qui conservent l'esprit de l'architecture gothique.

Le programme « Gudula26 » est riche et diversifié. Les célébrations religieuses qui le ponctuent seront assorties de concerts, de spectacles et d'une exposition, sans oublier un très intéressant cycle de onze conférences dont la plupart à portée historique, architecturale et artistique sont à découvrir sur : <https://cathedralisbruxellensis.be/evenements/>

Nous y épinglons en particulier :

Samedi 14 février : Isabelle Lecocq, « Vitraux du Jugement dernier »

Samedi 14 mars : Emmanuelle Mercier, « La chaire de vérité, un poème sculpté baroque »

Samedi 12 septembre : Doyen Benoît Lobet, « Jan van Ruysbroeck, doyen de Sainte-Gudule et auteur mystique du XIV^e siècle »

Samedi 10 octobre : Thomas Coomans de Brachène, « Le chœur gothique de Sainte-Gudule du XIII^e siècle. Naissance de l'idée d'une cathédrale à Bruxelles »

Samedi 12 décembre : Hugo Claes, « De restauratie van de kathedraal »

Les visites de la Société de septembre à novembre 2025 - Compte-rendu

Martine VRIJENS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Excursion à Soignies




Gare de Soignies, photo : Japplemedia, 2021, wikipédia

Première visite de l'année académique 2025/2026, la visite de Soignies était aussi une grande première, car si Pierre Anagnostopoulos avait déjà organisé des visites en dehors de Bruxelles, au Musée M à Louvain par exemple, cette fois le groupe quittait la capitale pour une journée entière.

Rendez-vous était pris à la gare de Soignies, devant laquelle Pierre nous a exposé le déroulement de la journée : le matin, visite pedestre de la ville suivie du déjeuner dans un restaurant portugais ; après le déjeuner, visite de la collégiale et de son musée. Dans la foulée, Pierre a poursuivi son introduction en nous faisant observer la gare, de style néo-renaissance flamand, assez typique de nombreuses gares belges, dont les plans sont attribués à Gédéon Bordiau (1832-1904) et à Henri Fouquet (1825-1893). C'est un bâtiment en briques rouges éclairé par des ornements en pierre bleue, attribués à Henri Beyaert (1823-1894) de même que le kiosque du square situé devant la gare, square qui a pris le nom de Jules Bordet, prix Nobel de médecine (1870-1961), en l'honneur de ce dernier, natif de la ville. Ce square abrite aussi une statue, celle du « cayoteu », nom donné, à Soignies, aux tailleurs de pierre. Cette statue en bronze est l'œuvre de Léandre Grandmoulin (1873-1957). En fait, comme il avait fait



Léandre Grandmoulin, *Le Cayoteu dressé* dans le square Jules Bordet. Photo : Martine Vrijens



plusieurs fois équipe avec lui, Grandmoulin a achevé la sculpture, dont la maquette est de Constantin Meunier (1830-1905), mort avant d'avoir pu achever son œuvre. La sculpture, placée sur un piédestal en pierre bleue, est inaugurée en 1905. Elle a été coulée par la « Fonderie nationale des Bronzes » de Bruxelles. Nous nous rendons ensuite en groupe à l'Office du Tourisme. Après quelques mots introductifs, nous partons effectuer la visite guidée pédestre de la ville. Le monument principal, en face duquel se situe l'Office du Tourisme, est la collégiale Saint-Vincent qui s'installe sur ce promontoire, près de l'eau (c'est-à-dire les sources de la Senne) vers les années 960-1000. Le marché aux alentours de Saint-Vincent n'arriva qu'en 1142 et s'étendit ensuite sur toute la Grand Place, sur laquelle se trouvait aussi l'hôtel de Ville. En 1956, une explosion de gaz détruisit ce dernier, ainsi que toute la place. L'hôtel de Ville fut alors transféré dans une ancienne tannerie en bordure de Senne, la tannerie Van Cutsem. Sur la place devant l'hôtel de Ville on remarque une statue en bronze, assez peu académique. Elle représente un personnage folklorique, le Simpélourd, qu'un habitant incarne chaque année à la fête de la Simpélourd. Il lance alors des « carabibis », une sucrerie locale, dans la foule. Au cours de notre promenade notre guide nous fait remarquer un bel hôtel de maître, avec dépendances, qui a été offert à la ville par l'ancien ministre Paul Van Zeeland (1893-1973), lui aussi né à Soignies. Après cette matinée bien remplie, nous allons nous reposer et reprendre des forces ; nous nous dirigeons donc vers le restaurant.

Après le repas, bon et convivial, nous retournons dans le centre-ville pour nous consacrer à la visite de la collégiale Saint-Vincent où notre guide nous attend.

C'est vers 670 que Vincent Madelgaire fonda un monastère de moines réguliers bénédictins. Au x^e siècle, les moines sont remplacés par des chanoines séculiers et habitent des maisons particulières dans la petite cité. Ceci permet de construire la collégiale sur l'emplacement du monastère. Cette construction est entamée aux environs des années 1015-1020.

Comme il était nécessaire de protéger la levée de terre sur laquelle allait être construite la collégiale, celle-ci fut dotée de quatre portes. Le style du bâtiment, d'une grande sobriété, est un style roman particulier : le style roman scaldien. Ses volumes sont très sobres, l'accent est mis sur la tour de croisée qui est une tour lanterne. La tour du clocher n'a été construite que deux siècles plus tard.

L'église avait trois fonctions : elle était desservie par les chanoines (des patriciens), servait d'église paroissiale et devait accueillir les pèlerins. Elle a subi quelques transformations au cours des siècles. Par exemple,



Les membres à la rue Ferrer. Au fond, chœur et tour de croisée de la collégiale Saint-Vincent en toile de fond. Photo : Pierre Anagnostopoulos

en 1673 le clergé a eu la permission de démonter le chœur roman pour le baroquiser, en 1676 y étaient installées les stalles sculptées. Celles-ci sont remarquables : tous les motifs qui les ornent sont différents.

Nous visitons ensuite le musée du Chapitre, guidés cette fois par une personne bénévole, le musée appartenant à la collégiale. Outre des ornements liturgiques, nous y découvrons de belles pièces d'orfèvrerie ainsi que des sculptures de styles divers, mais aussi des tableaux dont l'un, une œuvre du paysagiste I. Vanderstock, représentant Adam et Eve, peut faire office de bestiaire de l'époque.

Nous sortons du Musée par une porte qui nous mène au milieu du jardin du cloître, datant de 1597. Nous découvrons ainsi la chapelle du Sans-Nom.

Lorsque nous traversons la collégiale pour quitter le jardin, notre guide nous fait remarquer que, depuis 2007/2009, les « planchers » de la collégiale sont en béton, des chapes ayant été placées sur les galeries inférieures.

Au sortir de Saint-Vincent, nous trouvons tous facilement l'estaminet, tout proche, fréquenté par les habitués du coin.

Le Musée de la Médecine sur le Campus Erasme de l'ULB

Surprise ! Notre guide est Michel Duponcelle, que la plupart d'entre nous ont déjà rencontré lors des conférences mensuelles de la Société.

Il commence son exposé en caractérisant les quatre sortes de médecine :

1.- La médecine religieuse,

2.- La médecine familiale traditionnelle, par exemple la saignée, qui est toujours pratiquée à l'époque de Molière (diverses pièces en parlent abondamment),

3.- Aristote et la médecine rationnelle : somme du savoir (?) de l'époque, mais ce « savoir » n'est pas démontré,

4.- La médecine scientifique : celle-ci n'affirme rien qui ne soit prouvé. C'est une médecine expérimentale.

Les « tentatives » de soins médicaux existent depuis l'Antiquité. Il est étonnant que dans l'Égypte ancienne, où il existait des pratiques sophistiquées pour l'embaumement de certaines parties du corps (cœur, foie, ...) conservées dans des vases canopes, il n'y ait pas eu de véritable étude, ni pratique médicale. Par contre, certains produits utilisés pouvaient avoir des effets « médicaux » comme, par exemple, le khôl qui protège les yeux du soleil.

En Grèce antique, les « médecins » portent un insigne vert clair, en serpentine. C'est une bague, insigne du médecin. Mais cette dernière



Reconstitution d'une ancienne officine de pharmacie . Photo : Martine Vrijens

n'est pas efficace pour autant. Notons aussi qu'Asclépios est devin et médecin. Deux animaux sont importants pour les divinations : le coq, car on étudie ses entrailles, et le chien par ce que son flair lui permet de détecter des maladies invisibles.

Hippocrate, s'il n'est pas encore un médecin moderne, fut le plus grand médecin de l'Antiquité. Son éthique est à l'origine du « Serment d'Hippocrate » qui est toujours prêté actuellement par les jeunes médecins. Quant à Galien, son raisonnement est celui d'un vrai médecin. Il veut comprendre le fonctionnement du corps humain, et pour cela il étudie les grands singes. Il a joui d'un grand prestige jusqu'à la Renaissance.

Il est à noter que toute cette section du musée est agrémentée de multiples statuettes votives d'origines diverses, tant du point de vue géographique qu'en ce qui concerne l'ancienneté de l'offrande. Certains ex-votos remontent à l'Antiquité, grecque ou égyptienne, d'autres, beaucoup plus récents représentent par exemple saint Jean guérisseur ou saint Roch, invoqué contre la peste.

Mais la véritable médecine moderne ne commence qu'avec les écrits d'Erasmus (1469-1536), les expérimentations d'André Vésale (1514-1564), un véritable médecin, qui étudia à Paris et à Louvain, le premier à faire des dissections sur les corps des pendus aux gibets de Montfaucon, ainsi que celles d'Ambroise Paré (1509-1590) qui fut le chirurgien de plusieurs rois de France. C'est grâce à eux que l'on commence à vérifier les informations et leur source ainsi qu'à faire des expérimentations médicales, deux grands principes de la médecine moderne.

Cette médecine plus moderne nous est présentée dans une autre grande salle du musée ; dans un coin de celle-ci a été reconstituée une officine de pharmacien. Nous y voyons aussi quelques « horreurs », comme l'écorché, un fauteuil gynécologique qui ressemble à instrument de torture... mais aussi un stéthoscope qui, à la fin du XIX^e siècle n'était muni que d'un pavillon.

La visite se termine par l'évocation des maladies sociales que sont l'alcoolisme et le tabagisme.

L'écorché



Luz y sombra - Goya et le réalisme espagnol

Nous commençons le mois d'octobre par la visite de l'exposition consacrée à Goya dans le cadre d'Europalia Espagne.

Cette exposition décrypte l'œuvre de Goya sous l'angle du réalisme espagnol et dans une perspective contemporaine. De nombreuses œuvres exposées ne sont pas de Goya, mais sont liées à l'œuvre, ou à une seule œuvre bien spécifique de l'artiste, pour diverses raisons bien explicites.

D'autre part, les tableaux de Goya qui sont présentés dans l'exposition ne sont pas ses œuvres les plus connues. Mais, si la « Maja nuda » n'y figure pas, nous pouvons néanmoins admirer une « Maja vestida », œuvre de Ramón Gaya.

Les tableaux de Goya montrent l'évolution de sa peinture, qui se remarque particulièrement par le choix des sujets. Si au début les sujets abordés sont souvent en relation avec la classe dirigeante, plus avant dans sa carrière il représente plus fréquemment des gens du peuple et des scènes de la vie courante.

Outre les tableaux présentés, on peut aussi admirer de nombreuses gravures, qui reflètent d'avantage la colère et l'engagement social de leur auteur.



Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Sainte Isabelle du Portugal soignant les blessures d'une femme malade*



Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Saint Herménégilde en prison*

Cela peut par exemple se remarquer dans la série de gravures liées à la tauromachie ; elles représentent les taureaux, en groupe, dans l'arène et/ou des moments particuliers liés au combat dans l'arène. Ces œuvres sont accrochées à côté de gravures de Picasso, traitant du même sujet. L'influence de Goya y est indéniable.



À gauche : Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Chasseur chargeant son fusil*.

À droite : Darío Villalba (1939-2018), *La duchesse d'Albe*

La confection des livres était entièrement manuelle. Les pages des manuscrits étaient en peau et il n'était possible d'obtenir que quatre feuillets à partir de la dépouille d'un veau. La peau de chèvre pouvait aussi servir de support.

Nous avons pu admirer des ouvrages extrêmement rares comme le « Chansonnier de Tournai » (dit de Tournai, car découvert dans cette ville). Il n'en existe que deux exemplaires, l'un à Bruxelles et l'autre à New-York. Ce recueil de chants à quatre voix date de 1511.

On entend souvent parler de neumes, un système de notation musicale réservé au plain-chant, mais il est rare de pouvoir admirer une partition utilisant cette notation.

Aux ^{xiv} et ^{xv} siècles le papier existe, mais les riches ducs de Bourgogne continuent à utiliser le parchemin pour les livres précieux qu'ils commandent ; de plus, les parties dorées de l'illustration le sont à la feuille. L'épaisseur de cette feuille est importante et se remarque immédiatement, car les feuillets ne sont plus aussi serrés.

Nous avons aussi pu admirer le missel de Louis de Maele ainsi que son bréviaire. Un missel de la Sainte-Chapelle de Paris, datant de 1400 environ, était aussi exposé. Et nous avons pu admirer bien plus encore : des sculptures, peintures, objets portant des notes de musique. Nous retournerons les admirer, il y a toujours quelque merveille à découvrir...



Marino Sanudo, Liber secretorum fidelium crucis (Livre des secrets des fidèles de la croix), ^{xiv} siècle.

La Maison Autrique de Victor Horta

En novembre, notre guide, Laura Moreau, nous a fait (re)découvrir la maison Autrique. C'est une maison construite en 1893 pour un particulier, ami de Victor Horta, l'ingénieur Eugène Autrique (1860-1912). Tous deux étaient membres de la même loge maçonnique. Pratiquement en parallèle, Horta construira une autre maison pour un autre ami franc-maçon, Émile Tassel (1862-1922).

Les demandes des deux commanditaires étaient fort différentes : d'une part, Émile Tassel, professeur à l'ULB demande à Horta un hôtel de maître, où toutes les idées révolutionnaires de Horta pourront s'exprimer et constituer une sorte de manifeste de l'Art nouveau. D'autre part, Eugène Autrique lui demande une maison sans luxe ni extravagance, dans la lignée des maisons bruxelloises de l'époque, c'est-à-dire : cave habitable, vestibule et escalier honorables ; au bel-étage : salon et salle à manger agréablement unis ; au premier étage : chambre avec bain et toilette, et le deuxième étage pour les enfants et le personnel.



Cuisine-cave de la Maison Autrique. Photo : Martine Vrijens

Bien que le plan général de la maison soit traditionnel, Victor Horta apporte de nombreuses innovations et réorganise l'espace. Par exemple au bel-étage, les portes de séparation entre les différentes pièces sont supprimées et remplacées par des baies marquées par des colonnes surmontées par une poutre en fer. Le plafond est de style néo-gothique, aux poutres apparentes. Cet étage présente donc une enfilade de quatre



Salle d'eau du premier étage attenant à la chambre à coucher. Photo : Martine Vrijens

pièces : un mini fumoir du côté de la rue est séparé de la salle à manger par un cloisonnement, le salon de la maison et le salon de musique, actuellement occupé par un piano à queue. C'est à ce niveau de la maison qu'apparaît, sur le pavage du corridor, la première mosaïque véritablement Art nouveau ; le départ de la rampe qui mène à l'entresol est orné de belles volutes de même style.

Au niveau de cet entresol, on peut admirer deux vitraux. L'un, vertical, représente un coucher de soleil, il laisse passer la lumière extérieure et éclaire la cage d'escalier et le rez-de-chaussée. L'autre, horizontal, prend directement la lumière extérieure : il sert de « plancher » à une mini-terrasse et éclaire la salle d'eau située à l'entresol.

Le premier étage, réservé aux propriétaires, est occupé par leur vestiaire et leur chambre à coucher, mais abrite aussi une salle de bain et la salle d'eau (très rare à l'époque). La pièce en façade peut servir de salle à manger, de bureau... La chambre proprement dite occupe la pièce centrale, séparée de la pièce en façade par une double porte. Ces deux espaces sont meublés et décorés avec soin. Le papier peint est en incrustat et les couleurs utilisées sont assez sombres. Les couleurs sont plus chaleureuses dans la chambre d'enfant (destinée au fils) qui est située au second étage. Il est à noter qu'il ne s'agit pas de la décoration d'origine, mais que celle-ci est aussi proche que possible de l'originale.

Une dernière remarque : pour que les pièces centrales soient aussi lumineuses que possible, les fenêtres à l'arrière de la maison occupaient pratiquement toute la surface disponible et remplaçaient le mur. Elles s'ouvraient aussi jusqu'au plancher, ce qui ne devait pas être sans danger pour les occupants.

À l'arrière de la maison, on découvre en contrebas du bel-étage une cour anglaise et un jardin de taille moyenne auxquels il est possible d'accéder en empruntant un escalier extérieur ou via le niveau de la cave habitable.

Pour terminer, rappelons que la maison a été rénovée assez récemment, et son décor mis en scène par François Schuiten et Benoît Peeters, auteurs des « Cités obscures ». Ils ont aussi scénographié le grenier de la maison, y rassemblant différents héros de leurs ouvrages.



La maison des Parachutistes

Notre seconde visite de novembre était dédiée à la Maison des parachutistes ou pour être plus complets : Maison de la Fraternelle des Agents Parachutistes.

Nous sommes reçus par Monsieur Penninckx, lui-même fils d'un agent parachuté en Belgique au cours de la guerre de 40-45. Il nous apprend que la maison a été achetée et payée par les agents survivants. En effet, nombre d'entre eux appartenaient à une classe sociale élevée ou occupaient de belles situations et ils désiraient rendre hommage aux Agents Parachutistes et pérenniser leurs exploits.

Le salon, dans lequel un bar a été aménagé est décoré de nombreux souvenirs, tels l'insigne des agents parachutistes et un document encadré reproduisant les photographies des 300 agents belges parachutés en Belgique. Quelques emplacements sont restés vides ; il se peut que l'on ne possédait pas de photos de ces agents, mais fort probablement l'étude des dossiers secrets, pour autant qu'elle ait eu lieu, n'a pas permis de faire correspondre le « nom de guerre » à la véritable identité de l'agent.

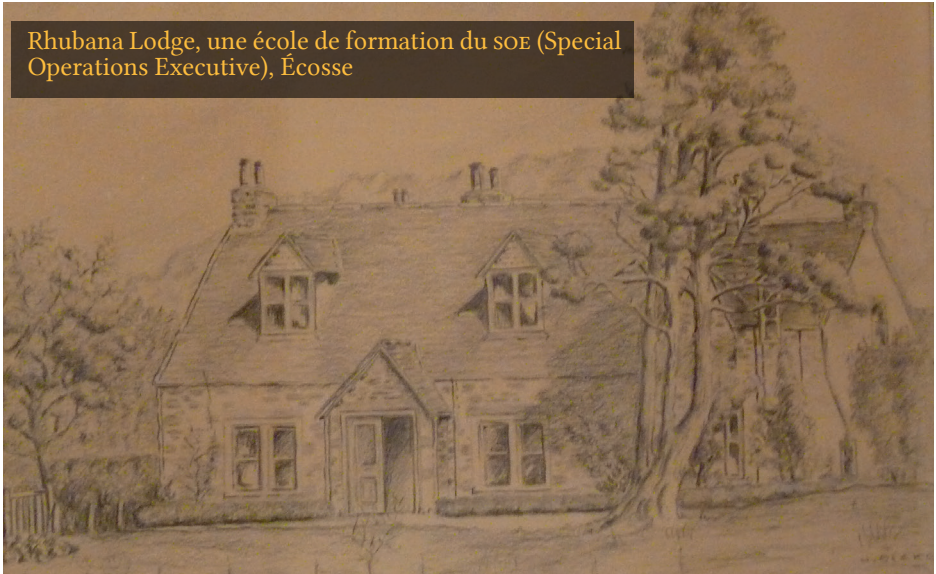
Notre hôte nous expose les différents trajets empruntés pour quitter le pays, les étapes et les dangers encourus pour arriver en Angleterre, où les voyageurs sont accueillis et rassemblés par nationalité avant de suivre une formation. Celle-ci avait lieu en Ecosse, où quelques « maisons » étaient utilisées à cet effet. Il est à noter que tous les volontaires avaient déjà été dotés d'une identité fictive, qui n'était pas utilisée lors des missions, avant de se rendre au centre où la formation commençait par un « test » de 3 à 6 jours pendant lesquels les formateurs espéraient trouver la réponse à leurs questions : les volontaires rêvaient-ils à haute voix ? Comment se comportaient-ils dans les pubs après quelques « ales », et/ou avec les jeunes filles qui les testaient et notaient leurs réactions ? Une fois ces épreuves réussies, le véritable entraînement pouvait commencer.

Cet entraînement devait couvrir toutes les méthodes et tous les types de sabotages, préparer les agents à réagir correctement dans « toutes » les situations, mais aussi et peut-être surtout à leur inculquer l'art de sauter en parachute et de bien se recevoir. Pour ce faire, on fit parfois appel à des circassiens...

Dans un deuxième local, la salle polyvalente ou *Agents' room*, dont les murs sont garnis de photos, par exemple de Churchill, nous pouvons entre autres voir un mannequin revêtu de la salopette prévue pour le saut en parachute, qui préservait le « costume de ville », et un parachute en soie, comme il se doit.

Notons encore un détail, qui peut nous étonner : l'instruction aux cours de morse se faisait en petits groupes autonomes. Lors des transmissions, les agents communiquaient toujours avec leur instructrice, celle-ci étant susceptible de déceler une anomalie ou une différence de transmission due à l'encodeur si le transmetteur était un ennemi.

Rhubana Lodge, une école de formation du SOE (Special Operations Executive), Écosse



Notre hôte, monsieur Penninckx dans le bar du salon de la Maison des Ailes.



COTISATION 2026

Nous rappelons à nos membres que le moment de renouveler leur cotisation (pour 2026) est arrivé.

Le montant de la cotisation annuelle porté à 40 € doit être versé au compte BE24 0000 0265 1938 de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles.

Les étudiants et les demandeurs d'emploi régulièrement inscrits bénéficient d'une cotisation réduite de 15 €.

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 102^e bulletin d'information

Alain DIERKENS	Émeline MARTIN
Gaspard GIERSÉ	Lise NAKHLÉ
Patricia LODZIA BRODZKI	Ann-Laure OOSTHOEK
Didier MARTENS	Martine VRIJENS



Fondée à Bruxelles en 1887

TABLE DES MATIÈRES

03

Le mot du
Président

10

Les abbayes de Villers-
en-Brabant et de la
Cambre ...

15

Du « Diamant Palace »
à « l'Aegidium » ...

27

Un triptyque bruxel-
lois inspiré de Rogier
van der Weyden ...

38

Les éditions Safran

40

Au Louvre Lens, une
exposition sur les
gothiques

47

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