

bpost
PP | 1/7782
1050 Bruxelles
P.006842



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE

DE BRUXELLES
BULLETIN D'INFORMATION

N°95 mars 2024

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, Roland DE TIMARY DE BINCKUM, Jean
LEMAYLLEUX, Christophe LOIR, Didier MARTENS, Marina PELTZER et
André VANRIE

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

ÉQUIPE

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

BULLETIN D'INFORMATION de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles
N° 95 - MARS 2024 - 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, d'Urban.brussels
et de la Commission communautaire française.
En couverture :

Le mot du Président

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

La

*
**

Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (tome septante-neuf - 2023)

Jean-Luc PYPAERT

Jean Micault : l'art au service d'une élévation sociale

Didier MARTENS, François DE VRIENDT & Alexandre DIMOV

Le Couronnement de Marie d'Oignies, un tableau perdu de Gaspar de Crayer (1642) commenté par Daniel Papebroch

Manon CHAIDRON

Contribution à l'iconographie de saint Guidon : la bannière de procession de Huy

Alain JACOBS

L'étonnante gloire posthume du peintre Jacques Sturm (1809-1844). Les deux monuments funéraires érigés en sa mémoire, à Rome et à Bruxelles

Pierre PETIT

Notre-Dame du Congo. Création et réception d'une dévotion de propagande missionnaire dans l'État Indépendant du Congo



Volume 78 des *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*.

Présence de Rogier van der Weyden sur les bords de la Salzach : le *Gnadenbild* de Maria Bühel (Pays de Salzbourg) et ses répétitions

Didier MARTENS, *Université libre de Bruxelles*

À quelque 20 km au nord de Salzbourg, dans la localité d'Oberndorf, en territoire autrichien, près de la frontière fluviale actuelle avec la République fédérale allemande, se dresse une église de pèlerinage de style baroque consacrée à la Visitation. Elle occupe le sommet d'un relief naturel dénommé Maria Bühel, la 'Colline de Marie'. Après avoir quitté la petite ville allemande de Laufen et traversé une passerelle jetée sur la Salzach, on accède à la rive droite de la rivière, la rive autrichienne. Une fois contournée la statue colossale de saint Jean Népomucène, il faut gravir un long escalier, passer devant un *Calvaire* sculpté, puis marcher une dizaine de minutes sur le plateau pour aboutir à l'édifice, que deux tours de façade signalent à distance. Que le site puisse intéresser ceux qui étudient l'art ancien des régions alpines n'étonnera pas outre mesure, vu la présence, dans l'église, de peintures et sculptures du XVIII^e siècle dues à des artistes renommés du Pays de Salzbourg et des régions limitrophes. Plus inattendu est le fait que Maria Bühel ne saurait non plus être ignoré par le spécialiste des Primitifs flamands, pour autant qu'il prête attention non seulement à leurs œuvres autographes, orgueil des grands musées, mais également à la réception parfois pluriséculaire dont ont fait l'objet certaines de leurs compositions. En effet, au-dessus du maître-autel de l'église trône un exemplaire de la *Madone embrassée par l'Enfant* (fig. 1), une composition dont on attribue de manière unanime la paternité au peintre bruxellois Rogier van der Weyden (vers 1400-1464). Cet exemplaire a servi de modèle à diverses peintures et à une fresque monumentale.

De toutes les créations rogiériennes, la *Madone embrassée par l'Enfant* fut sans conteste celle qui a été le plus souvent reproduite. Si le tableau originel ne nous est pas parvenu, en revanche, on conserve à Dresde un dessin (fig. 2), qui constitue probablement une copie fidèle des années 1460-1480, et six versions flamandes sur panneau remontant aux années 1480-1510. Ensemble, ces œuvres permettent de se faire une idée précise de l'état premier de la composition. Van der Weyden avait représenté la Vierge étreinte par son Fils, assise sur un coussin (?) à même le sol sous un portique à colonnes, lui-même inséré dans un paysage. Elle était revêtue entièrement de rouge. Dans le premier tiers du XVI^e siècle, le groupe marial fut retourné, arraché à son environnement originel et converti en une représentation à mi-corps sur un fond obscur (fig. 3).



Fig. 1 – Anonyme bavarois ou du Pays de Salzbourg, *Madone embrassée par l'Enfant*, 2^e tiers du xvii^e siècle. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© G. Berger)



Fig. 2 – Anonyme bruxellois,
*Madone embrassée par
l'Enfant*, vers 1460. Dresde,
StaatlicheKunstsammlungen,
Kupferstich-Kabinett
(© Staatliche Kunstsammlungen
Dresden).



Fig. 3 – Anonyme brugeois (?), *Madone embrassée par l'Enfant*, 3^e tiers du xvi^e siècle. Straubing, Basilika Sankt Jakob (© Basilika Sankt Jakob Straubing).

moitié du xvi^e siècle et dans les premières décennies du siècle suivant, il fut largement diffusé. Un exemplaire flamand, peint sur panneau, a dû parvenir en Bavière dès les années 1600. Il est conservé aujourd'hui dans une chapelle de la basilique Saint-Jacques à Straubing (fig. 3). On admet généralement que c'est lui qui servit de modèle à une version sur toile réalisée au milieu du xvii^e siècle par une main locale : celle de Maria Bühel (fig. 1).

Cette version aura connu une fortune exceptionnelle. Dès la fin du xvii^e siècle, elle a accédé au rang de *Gnadenbild*, d'« image de grâce ». On a vu en elle un canal privilégié d'accès à la Vierge Marie puisque, par son intermédiaire, de nombreuses faveurs divines, de caractère plus ou moins surnaturel, auraient été accordées. En récompense de ses mérites, des bijoux ont été offerts à l'image et y ont été fixés. On notera que le statut de tableau à potentiel miraculeux ne semble avoir été associé à aucune des nombreuses versions de la composition rogiérienne demeurées dans les anciens Pays-Bas.

C'est très probablement à Bruges que la transformation eut lieu. Une peinture de caractère intimiste, qui dévoilait une tranche de la vie privée de la Vierge devenue mère, tout en préservant une certaine distance par rapport à l'observateur, est ainsi devenue une image de culte au sens strict, conçue pour la vénération. Dégagés de tout environnement spécifique, Marie et son Fils sont désormais offerts en plan rapproché au regard du spectateur, comme les destinataires évidents de ses prières.

Ce second état de la composition rogiérienne éclipsa rapidement le premier. Reproduit à de nombreuses reprises à Bruges et à Anvers dans la seconde



Fig. 4 – Antonio Beduzzi, Retable du maître-autel, 1721. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© G. Berger).



Fig. 5 – Anonyme bavarois ou du Pays de Salzbourg, Monstrance, 1^{ère} moitié du XVIII^e siècle. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© H. Jaeger).

Depuis 1721, date de la nouvelle consécration de l'église de Maria Bühel, l'image est insérée dans un monumental retable en bois partiellement doré (fig. 4). L'ensemble a été conçu par un architecte, peintre et scénographe d'origine bolonaise, Antonio Beduzzi (1675-1735), un protégé du Prince-Évêque de Salzbourg. Cet ensemble a pour fonction non seulement d'offrir à la vénération des pèlerins une image de la *Vierge à l'Enfant* mais aussi de rendre visible son statut de *Gnadenbild*. Comme le suggère le décor sculpté du retable, ce statut résulterait à la fois de la *virtus* intrinsèque de la toile, de sa provenance céleste et de son ancienneté.

Le pouvoir particulier dont le tableau serait doté, sa *virtus*, est visualisé par l'ample corolle de rais de lumière émanant de l'encadrement. Ce tableau y rayonne comme une hostie dans une monstrance baroque ou rococo, telle celle en cuivre doré, remontant à la première moitié du XVIII^e siècle, conservée à Maria Bühel (fig. 5). Une 'présence réelle' est clairement suggérée dans la toile, comme si celle-ci, élevée au-dessus de la table d'autel, s'était transformée en corps de Marie sur le modèle du corps du Christ eucharistique. Comment douter, devant une telle mise en scène, qui vise à effacer visuellement la différence entre représentation

figurée et Transsubstantiation, que la *Madone* rogiérienne de Maria Bühel constitue bien un canal d'accès privilégié vers la Mère de Dieu et vers les grâces que celle-ci est réputée dispenser ?

Bien qu'aucune tradition écrite n'en fasse état, le retable semble en outre attribuer une origine céleste au tableau. Des nuées argentées sont accrochées aux rayons dorés, comme si celui-ci avait traversé la troposphère avant d'aboutir sur le maître-autel de l'église. On imagine que les deux anges agenouillés sur les consoles flanquant le tabernacle ont eux-mêmes assuré le transport, assistés par les deux *putti* visibles dans le haut.

Enfin, la machinerie de théâtre inventée par Beduzzi fait bien ressortir l'âge de la composition rogiérienne. L'ancienneté constitue en effet un trait caractéristique des *Gnadenbilder*. Aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, en Autriche comme en Bavière, la majorité de ces images est constituée par des sculptures médiévales, romanes ou gothiques. Quand le statut exceptionnel d'image de grâce a été concédé à des peintures, il s'agit le plus souvent de copies d'après des icônes byzantines, des icônes dont on faisait remonter la composition à saint Luc lui-même. De manière générale, on a considéré que la *virtus* associée à une composition donnée avait dû se manifester bien avant le temps présent.

La version de la *Madone embrassée par l'Enfant* conservée à Maria Bühel doit dater du milieu du ^{xvii}e siècle, si l'on en juge par le style (fig. 1). Ce n'était donc pas, à l'époque de Beduzzi, une œuvre très ancienne. Le scénographe bolonais a toutefois fait en sorte que l'écart par rapport aux sculptures du retable soit immédiatement perceptible, même pour des personnes ne possédant qu'une connaissance élémentaire de l'histoire de l'art. Ces sculptures baroques au drapé moulant, agité par le vent et présentant essentiellement des enchaînements de courbes, rendent en effet pleinement visible l'altérité esthétique du *Gnadenbild*. Avec son manteau et sa robe aux plis cassés, comme écrasés sur le corps, souvenir de l'époque des Primitifs flamands, mais aussi avec ses chairs au rendu lisse et ses auréoles dorées schématiques, le groupe marial peint produit par contraste une impression pré-baroque, 'archaïque'.

L'église de Maria Bühel compte à l'heure actuelle quatorze ex-votos peints pouvant être mis en relation avec l'image miraculeuse. Suspendus aux parois des trois travées de la nef unique, ils attestent l'efficacité du *Gnadenbild* exposé dans le chœur, une efficacité à laquelle ils confèrent une dimension spatiale. Par leur emplacement et souvent aussi par le texte, ils suggèrent en effet que c'est bien dans cette église, en ces murs, que la Vierge serait présente et agirait.



Fig. 6 – Anonyme bavarois ou du Pays de Salzbourg, *Ex-voto à Notre-Dame de Maria Bühel*, 1757. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© G. Berger).

Le plus ancien des ex-votos de Maria Bühel est aussi l'un des plus ambitieux du point de vue artistique, tant par l'agencement panoramique que par les dimensions, un peu plus d'un mètre de hauteur. Le contexte de sa réalisation a été expliqué par le dédicant, « un certain bourgeois » d'Oberndorf, qui n'a indiqué que ses initiales, I.C. (?). L'ex-voto représente l'incendie qui ravagea la ville le 1^{er} avril 1757 (fig. 6). À la suite d'un vœu adressé à Notre-Dame de Maria Bühel par le dédicant, il s'interrompt brutalement. Celle-ci est représentée dans l'angle supérieur gauche du panneau.

Le souci de moderniser le *Gnadenbild* apparaît très clairement. Le peintre local donne de la *Vierge à l'Enfant* rogiérienne une interprétation que l'on peut qualifier de baroque ou de rococo (fig. 7). Les nuages qui l'entourent et le fond lumineux jaune en toile de fond, évoquant les Cieux, proviennent manifestement des grands retables peints aux xvii^e et



Fig. 7 – Anonyme bavarois ou du Pays de Salzbourg, *Ex-voto à Notre-Dame de Maria Bühel* (détail), 1757. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© G. Berger).

xviii^e siècles. En outre, le drapé ne présente plus les plis cassés et écrasés du modèle flamand du xv^e siècle, dont la toile en place sur le maître-autel avait conservé le souvenir. Dans l'ex-voto, ils dessinent un jeu complexe de courbes fluides. Elles sont obtenues par quelques coups de pinceau posés de manière rapide, le travail du peintre demeurant apparent dans l'œuvre achevée. Enfin, l'Enfant a pris l'allure d'un *putto* rubénien joufflu, bien différent de celui conçu par Rogier. Le peintre ne s'est toutefois pas limité à actualiser le modèle reçu, il se l'est également approprié, lui conférant une empreinte stylistique personnelle. Les visages de la Vierge et de l'Enfant ne sont pas ceux visibles dans le *Gnadenbild* mais relèvent du répertoire propre à l'artiste. C'est ainsi que Marie présente la même physionomie que sainte Claire, visible à droite, tandis que l'Enfant peut être rapproché de Joseph.

L'écho le plus spectaculaire suscité par l'image miraculeuse de Maria Bühel et, à travers elle, par la *Madone embrassée par l'Enfant* de Rogier est, sans nul doute, l'immense fresque de Wolfram Köberl (1927-2020). En 1951, ce Tyrolien de naissance fut invité à intervenir à Maria Bühel, dans une zone de l'église dépourvue de tout décor figuré : la rotonde elliptique du transept, probablement conçue par Beduzzi (fig. 8). « Grâce à un subside des habitants », ainsi que l'affirme le texte latin apposé en contrebas, il peignit la voûte de cette rotonde dans un style néorococo.

La fresque de Köberl peut être décrite comme suit. Installés sur des nuages, différents saints, anciens et modernes, entourent Dieu le Père, la colombe du Saint-Esprit, représentée en relief, et Notre-Dame de Maria Bühel tenant l'Enfant dans ses bras. La Sainte Trinité a été en quelque sorte complétée par la figure de la Vierge. Cette Notre-Dame de Maria



Fig. 8 – Wolfram Köberl, *Allégorie du pèlerinage de Maria Bühel*, 1951. Maria Bühel, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von der Heimsuchung (© G. Berger).

Bühel est aussi une Immaculée Conception : elle est coiffée des douze étoiles et pose un pied sur le fameux croissant. Cette Vierge immaculée n'est toutefois pas habillée de blanc, comme l'aurait exigé l'iconographie dominante dès le *xviii^e* siècle, mais d'une robe rouge et d'un manteau bleu au revers violacé. Ce sont à peu près les couleurs du *Gnadenbild*, même si la palette a été éclaircie et le manteau marial, tel que l'avait conçu Rogier, dilaté à l'extrême, comme il se doit dans une fresque de style rococo.

Köberl a eu recours ici au motif traditionnel de la 'Madone au manteau'. Un pan du manteau protecteur de Notre-Dame de Maria Bühel flotte dans l'espace et se prolonge au-dessus des têtes de trois évêques. Il s'agit des saints tutélaires de l'archidiocèse de Salzbourg, Rupert, Virgile et Vital. Un groupe de pèlerins, situés en contrebas, du côté droit, se dirige vers ce pan de manteau protecteur flottant. Ils sont venus chercher la protection de Notre-Dame de Maria Bühel. À leur tête se trouvent un porteur de bannière, en queue du cortège une mère tenant un nouveau-né et un homme appuyé sur une béquille. Au milieu du groupe, deux drapeaux attirent l'attention : ceux de l'Autriche et de la Bavière.

En 1951, quand Köberl acheva sa fresque, elle comprenait sans aucun doute la version la plus monumentale d'une figure inventée par Van der Weyden – la Vierge mesure, manteau compris, plus de trois mètres de

largeur – qui ait jamais été offerte au public. Aucune de ses créations n'avait fait jusqu'alors l'objet d'une telle amplification. Le succès rencontré par l'artiste bruxellois sur les bords de la Salzach n'a toutefois pas bénéficié jusqu'ici à son nom. Lorsqu'en 1721, la version locale de la *Madone embrassée par l'Enfant* fut insérée dans le retable de Beduzzi, Van der Weyden était tombé dans l'oubli. Personne, au XVIII^e siècle, dans le Pays de Salzbourg, ne devait le connaître ni lui associer un style particulier. En 1787, l'exemplaire flamand de la composition conservé à Straubing fut attribué par l'érudit local Franz Sebastian Meidinger à « Holbein », probablement Hans Holbein le Jeune (vers 1497-1543), le plus célèbre des membres de la famille Holbein. Il a dû sembler alors naturel, en Bavière, d'imputer la paternité de cette image à un artiste bavarois, originaire d'Augsbourg. Par la suite, au début des années 1920, on a avancé le nom de Hans Holbein l'Ancien (vers 1460-1523), qui s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui dans les publications locales. En ce qui concerne l'effigie de Maria Bühel, on écrivait en 1913, dans un volume de l'*Österreichische Kunsttopographie*, qu'il s'agit probablement « d'une copie du xvi^e ou du xvii^e siècle d'après une œuvre d'Italie septentrionale remontant au xiv^e siècle (siennoise ?) », une affirmation répétée en substance dans l'édition de 1986 du guide Dehio consacré au Pays de Salzbourg. La promotion à Maria Bühel de la *Madone embrassée par l'Enfant* au rang d'une image de grâce apportée en ces lieux par les anges, sa démultiplication par les ex-votos et sa monumentalisation dans une fresque néorococo n'auront donc pas profité au peintre bruxellois en tant que figure historique, mais seulement à l'une de ses inventions. Aujourd'hui encore, d'ailleurs, le visiteur du sanctuaire cherchera en vain le nom de Rogier dans le petit guide imprimé qui lui est proposé. Il n'y trouvera que celui de Holbein l'Ancien, l'idée s'étant finalement imposée, dans l'érudition locale, que la toile de Maria Bühel dérive du panneau de Straubing, attribué erronément à cet artiste. La réception de Van der Weyden sur les bords de la Salzach participe donc d'une histoire de l'art sans artiste, celle des *Gnadenbilder*, des images dont la *virtus* n'entretient par définition aucun lien ni avec la qualité de l'exécution ni avec l'originalité esthétique.

Le présent article constitue une version très condensée de l'étude qui sera publiée sous le même titre dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 94, 2025.

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 12 décembre 2023



Fig. 1 – Vue aérienne du « Bois du Grand Bon Dieu » (© ULB- PANORAMA)

La fortification du « Bois du Grand Bon Dieu » à Thuin

Synthèse des recherches archéologiques 2018-2023 menées par l'Université libre de Bruxelles.

Nicolas Paridaens, Sylvie Byl & Alexandre Duriau
CReA-Patrimoine, Université libre de Bruxelles

Directement situé au sud de la ville de Thuin (prov. Hainaut), le site archéologique du « Bois du Grand Bon Dieu » se présente comme un promontoire de 12,5 ha surplombant la Biesmelle, un affluent de la Sambre qui encercle l'éminence au sud et à l'ouest. Défendu naturellement par des versants abrupts sur quatre de ses cinq côtés, le plateau, aujourd'hui entièrement boisé, n'est accessible qu'à l'est, par un couloir étroit de 65 m de large (fig.1).

Outre l'occupation protohistorique bien connue de ce site, tout le plateau du « Bois du Grand Bon Dieu » a fait l'objet d'une intense occupation au Néolithique moyen II, soit la culture dite de « Michelsberg » (4300/4200-3700/3600 av. J.-C.) et a livré des traces de fréquentation, jusqu'ici insoupçonnées, du Mésolithique ancien (8750-7400 av. J.-C.) et moyen (7400-6500 av. J.-C.). On note également la présence d'un patrimoine religieux au sein du bois, notamment plusieurs chapelles et un ancien « chemin de croix ». Le site prendra progressivement au XIX^e siècle l'appellation de « Bois du Grand Bon Dieu » au détriment de « Bois du Marteau », suite à la présence du grand calvaire, encore visible aujourd'hui, et à la disparition progressive des forges le long de la Biesmelle qui lui conféraient ce nom.

Il faut attendre les années 1960 et la récolte de silex pour qu'une occupation archéologique remontant au Néolithique soit identifiée dans le « Bois du Grand Bon Dieu ». En 1963, la construction d'une habitation en bordure du site, au lieu-dit « Petit Paradis », engendre la découverte d'une nécropole gallo-romaine dégagée par le Musée royal de Mariemont. Dans les années 1960 et 1970, une épreuve annuelle de moto-cross sur les versants septentrionaux du bois entraîne la mise au jour de nombreux silex dans les ornières du circuit. Les nuisances apportées par cette course sportive ainsi que la présence d'un patrimoine naturel, religieux et archéologique aboutissent au classement du « Bois du Grand Bon Dieu » comme « site », par arrêté royal du 23 mai 1972. L'occupation de l'âge

du Fer n'est pour sa part identifiée qu'en 1980, suite aux observations topographiques de Michel Conreur et à la découverte fortuite d'un trésor monétaire la même année par un habitant de Thuin. Une coupe archéologique est alors pratiquée dans la levée de terre orientale par l'ULB en 1981, venant confirmer le caractère défensif de cette construction. En dépit du potentiel du site, les fouilles s'arrêtèrent là. Le trésor de 73 pièces d'or sera quant à lui acquis par la Fondation Roi Baudouin et confié aux Musées Art et Histoire de Bruxelles (« Musée du Cinquanteaire »).

Dans les décennies qui suivent, le site, désormais réputé pour son mobilier métallique gaulois, fait l'objet de recherches clandestines récurrentes : des dizaines de monnaies et d'objets en métal sont découvertes par des détectoristes. Les décrets de 1989 interdisant l'usage du détecteur à des fins archéologiques sans autorisation n'empêchent pas les pillages de plus en plus intensifs qui s'étendent désormais aussi au « Bois de Luiseul ». Hormis quelques monnaies mentionnées dans diverses publications, la quasi-totalité de ce mobilier échappe à la communauté scientifique. En 2012, paraît un ouvrage reprenant des dizaines d'objets découverts clandestinement à Thuin et détenus par des collectionneurs privés ou des antiquaires. Pour la première fois, on apprend également qu'une série de balles de fronde en plomb a été retrouvée dans le « Bois du Grand Bon Dieu ». Les auteurs proposent alors de situer à Thuin « l'*oppidum* des Atuatuques » mentionné par César.

Depuis 2018, l'Université libre de Bruxelles, en collaboration avec le Service public de Wallonie et la Ville de Thuin, conduit un programme de recherche basé sur de nouvelles fouilles archéologiques, une valorisation du site et la sensibilisation au patrimoine archéologique local mais aussi dans le but d'enrayer les problèmes de pillage.

Six campagnes de fouilles se sont déroulées durant chaque été, mêlant archéologues professionnels, étudiants et fouilleurs bénévoles. Vingt secteurs et vingt-trois sondages de contrôle ont été ouverts de façon

à explorer l'ensemble du site. Ces secteurs fouillés ne représentent pourtant moins d'1 % des quelque 20 hectares que couvrent le site et ses alentours immédiats. Aucune structure archéologique n'a été découverte dans l'ensemble de ces zones fouillées, aussi bien pour le Néolithique que l'âge du Fer. En revanche, un abondant mobilier archéologique de ces deux périodes a été récolté sur toute l'étendue de la fortification. De manière générale, la présence du mobilier semble directement liée à la nature du sol, tantôt schisto-gréseuse, tantôt argileuse, cette dernière étant plus propice aux percolations et à la migration d'objets. L'absence de structure archéologique s'explique par la nature du sol argilo-limoneux, soumis aux différents mécanismes qui affectent les milieux boisés, comme le fouissage, le piétinement par les hommes et les animaux, les effets de mouvements des sols, mais surtout les chablis, les activités sylvicoles répétées et l'érosion des sols qui en découle.



Des prospections au détecteur ont également été menées sur l'ensemble du « Bois du Grand Bon Dieu » et ses alentours. De nombreux objets métalliques de la fin de l'âge du Fer ont été découverts. Une centaine de monnaies s'étalant du XIII^e siècle à l'époque moderne ainsi que des milliers d'objets contemporains ont également été collectés. Tous les objets anciens ont été géoréférencés et des sondages de contrôle ont été ouverts en cas de découverte significative afin de documenter les trouvailles.

Les fouilles menées sur la partie orientale de la fortification ont mis en évidence une levée de terre conservée sur 3 m de haut et sur une longueur de 40 m. Un premier rempart a tout d'abord été érigé au Néolithique moyen vers 4000 av. J.-C. Il était constitué d'une levée de terre et de pierre soutenue par une palissade en bois, précédée d'un large fossé. Au I^{er} siècle av. J.-C., le plateau a été réoccupé et le système défensif reconstruit par les Gaulois.

Le site n'a pas livré de traces d'habitation attribuables à l'âge du Fer. Il doit plutôt être assimilé à une place forte, c'est-à-dire une fortification prestigieuse gardée par des guerriers et où se concentrent les activités

Fig. 2 – Chaîne-ceinture en alliage cuivreux et incrustations d'émail rouge découverte en 2018 (© ULB)



Fig. 3 – Coupe stratigraphique réalisée en 2023 dans le rempart nord, en cours de relevé (© ULB)

économiques, religieuses et communautaires d'une population. Cet *oppidum* a donc un rôle militaire, mais aussi une fonction symbolique et ostentatoire. Les élites s'y rassemblaient et exerçaient des cérémonies marquées par des banquets et des dépôts enfouis dans le sol. Ces derniers sont composés d'objets en métal : des armes, des éléments de harnachement, des objets de parure (fig. 2), des lingots et des monnaies ont été retrouvés à l'intérieur et dans les alentours immédiats de la fortification.

La présence de plusieurs centaines de monnaies en or (appelées « statères ») du même type et des indices d'activités métallurgiques semblent indiquer que les Gaulois frappaient monnaie à cet endroit. Ces statères dits « à l'épsilon » étant attribués aux Nerviens, on peut donc en conclure que Thuin était l'*oppidum* d'une tribu appartenant à cette population.

De nombreuses balles de fronde en plomb retrouvées lors des fouilles indiquent que la fin de l'occupation a été marquée par un épisode de bataille opposant les Gaulois aux Romains. Plutôt qu'à la conquête de César, c'est quelques décennies plus tard au moment de l'organisation des provinces de Gaule par l'empereur Auguste que l'on situe désormais cette attaque.

Les recherches réalisées à Thuin apportent un éclairage nouveau sur cette période qui suit la conquête de César et illustrent une société gauloise encore solidement structurée autour d'un *oppidum*, que ce soit au niveau économique, religieux ou communautaire (fig. 3). Cette organisation socio-économique ne résistera toutefois pas à la romanisation et le site sera définitivement abandonné.

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 16 janvier 2024



Conférences 2024

Les conférences débutent à 18h45.

Possibilité de se restaurer.

Plus d'informations sur notre site internet :

www.srab.be

16 AVRIL

Emmanuelle MERCIER

Jan II Borman « le meilleur maître tailleur d'images » à Bruxelles ?
Évolution de la pratique d'une dynastie de sculpteurs entre
prouesse technique et renommée internationale



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

21 MAI

Jean-Luc PYPAERT

Jef Van Der Veken, tribulations d'un faussaire anversois à
Bruxelles



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

18 JUIN

Patrick HOFFSUMMER, Armelle WEITZ & Sylvianne MODRIE

L'évolution des charpentes de toiture en région bruxelloise (XI^e-
XIX^e siècle). Bilan de 25 années de recherches interdisciplinaires



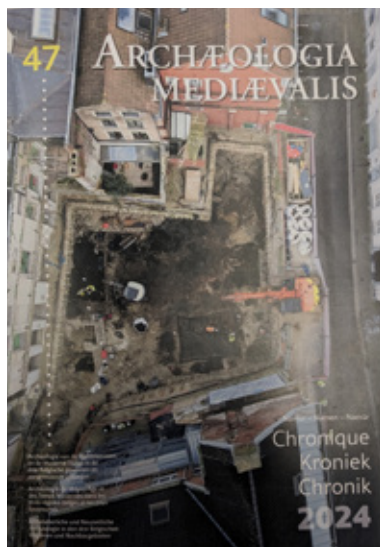
Salle du Grand Serment Royal et de
Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles

Archaeologia Mediaevalis : compte rendu « bruxellois » de la 47^e session du colloque organisé à Beez (Namur) les 11 et 12 mars 2024¹

Michel FOURNY

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

La journée du lundi 11 mars était consacrée, comme à l'accoutumée, à une thématique particulière, sous l'accroche, (faussement ?) provocatrice, de « L'archéologie, science auxiliaire de l'Histoire ? ». Les malentendus entre historiens et archéologues ne sont-ils pas dissipés depuis longtemps ? N'est-il pas clair pour tous que chacun des spécialistes (archéologue, historien et aussi tous les autres) œuvrent en parallèle et indépendamment pour finalement se rencontrer et débattre dans un objectif commun : éclairer un pan oublié du passé ? Sans doute n'est-il pas inutile de le rappeler régulièrement à certains et notamment à ceux qui nous gouvernent. Cette thématique fait suite à celle déjà développée quelques mois auparavant dans le même auditoire des Moulins de Beez, lors du colloque « Sources ! De l'archéologie au fonds d'archives » qui avait été co-organisé par l'AWAP associée aux Archives de l'État, les 14 et 15 décembre derniers, au risque d'un double emploi. Tout n'avait-il pas été dit et écrit ? Force est de constater que peu de collègues néerlandophones avaient participé au premier colloque ; ce qui explique que, cette fois-ci, sept interventions sur les onze (en comptant l'introduction en français résumant le colloque « Sources... »²) concernaient le nord du pays. Dans ce paysage national, les Bruxellois étaient représentés par le très efficace duo constitué de l'archéologue Philippe Sosnowska et de l'historien-archéologue Paulo Charruadas³, ce dernier ayant pris



1 Marie VERBEEK, Ann DEGRAEVE, Britt CLAES, Stephan VAN BELLINGEN, Frédéric CHANTINNE & Philippe MIGNOT, éd.s., *Archaeologia Mediaevalis. Chronique [Archéologie du Moyen Âge et des Temps Modernes dans les trois régions belges et les pays limitrophes, 47^e colloque, Namur, 11-13 mars 2024]*, t. 47, 2024, 152 p. ill..

2 Laetizia PUCCIO & Frédéric Chantinne, « Vous avez dit auxiliaire ? Retour sur le colloque *Sources ! De l'archéologie au fonds d'archives*, Moulins de Beez 14-15 décembre 2023 » ; communication résumée dans la *Chronique...*, p. 34-35.

3 Paulo CHARRUADAS & Philippe SOSNOWSKA, « Sources écrites et études archéologiques

la parole, en s'excusant du quasi *bis repetita*, de sa communication au colloque « Sources ! ... ». L'excellent orateur a rappelé le rôle pionnier de l'ancien archiviste de la Ville de Bruxelles, Guillaume Des Marez (15 août 1870 – 2 novembre 1931) et surtout celui de son maître Michel de Waha, qu'il a remercié pour sa clairvoyance et son œuvre pédagogique au sein de l'Université libre de Bruxelles. Échappant au carcan et aux œillères qui aveuglaient les générations précédentes, Michel de Waha a formé quantité d'historiens-archéologues, rompus à la discipline du recoupement des sources de natures variées. C'était aussi l'occasion pour Paulo Charruadas d'évoquer un autre binôme archéologue-historien : Yves Cabuy (31 janvier 1966 – 24 novembre 2016) et Stéphane Demeter⁴, qui ont lancé, dès 1992, la série des *Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles*, indispensables outils de gestion du patrimoine archéologique bruxellois. Enfin, cela n'a pas été dit, mais il est certain que Michel de Waha a joué un rôle déterminant dans la création, au milieu des années 1980 sous la direction de Pierre Bonenfant, d'une cellule de fouilles à la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, concentrée sur l'archéologie de sauvetage en milieu urbain, conçue dans une approche pluridisciplinaire qui intègre, parmi d'autres, les diverses disciplines de l'histoire et des sciences de la nature.

La journée du mardi 12 mars était consacrée à l'actualité de la recherche, par la présentation d'études de cas qui, pour la plupart, constituaient la synthèse d'analyses souvent très abouties. Les contributions bruxelloises sont nombreuses.

Sylvianne Modrie a présenté le bilan du travail de longue haleine, dû à plusieurs équipes successives⁵, sur le tronçon des vestiges de la première enceinte de Bruxelles, rue du Vieux Marché aux Grains.

D'autres habitués du congrès *Archaeologia Mediaevalis*, Louise Hardenne et Patrice Gautier⁶ nous ont fait découvrir un pan du mur de clôture (xvi^e siècle) de l'ancienne abbaye de Forest, dont une bonne partie de l'élévation avait été protégée, enfouie sous un important remblai récent. En prime, une pierre de remploi ornée d'un "médaillon" (clef

sur le bâti ancien bruxellois ». Pas de résumé publié dans la *Chronique*.

4 C'est à Stéphane Demeter qu'a été confiée la tâche de la synthèse de la journée thématique et de la direction des échanges de vues entre les congressistes.

5 Antoine BAUDRY, Sylvie BYL, Paulo CHARRUADAS, Ann DEGRAEVE, Stéphane DEMETER, Valérie GHESQUIÈRE, Sylvianne MODRIE, Philippe SOSNOWSKA, Julie TIMMERMANS, Benjamin VAN NIEUWENHOVE & Armelle WEITZ, « Urbanisation et première enceinte à Bruxelles au quartier Sainte-Catherine au travers de quelques fouilles récentes (Br.) ». Pas de résumé dans la *Chronique*.

6 Louise HARDENNE & Patrice GAUTIER, « Le grand enclos de l'abbaye de Forest, mur de clôture et quartier agricole. Nouvelles données archéologiques (Br.) » ; résumé dans la *Chronique*..., p. 55-57.



Fig. 1 : Pierre sculptée en haut relief d'un personnage féminin trônant, utilisée en remploi dans un mur de clôture de l'ancienne abbaye de Forest.
Photo : Lou Cognard - ©urban.brussels

de voûte ?) représente un personnage féminin, apparemment vêtu à la mode des ^{XII}^e-^{XIII}^e siècles (fig. 1). Le même Patrice Gautier et Louise Hardenne ont présenté un type particulier de couvrement en bois de la chapelle médiévale de Marie-la-Misérable à Woluwe-Saint-Lambert et de la chapelle de Stalle à Uccle⁷. La charpente de cette dernière a été découverte récemment par hasard par notre collègue Constantin Pion qui a eu la curiosité de soulever une trappe du faux plafond... Du côté

7 Patrice GAUTIER, Armelle WEITZ, Matthieu BOUDIN, Sarah CREMER, Louise HARDENNE & Syvianne MODRIE, « Plafonds, charpente en berceau apparente ou lambrissées - le couvrement en bois de la nef au tournant des ^{XIV}^e et ^{XV}^e siècles ; les exemples de la chapelle de Marie-la-Misérable et la chapelle de Stalle (Woluwe-Saint-Lambert et Uccle - Br.) »; résumé dans la *Chronique...*, p. 45-48.

des sciences naturelles, Bea De Cupere⁸ reconstitue l'environnement aquatique des eaux de la Senne, à partir des informations malacologiques récoltées lors des fouilles des bords de quais médiévaux de l'îlot urbain du « Parking 58 » (rues des Halles et de la Vierge Noire à Bruxelles). On apprend ainsi que deux espèces distinctes d'un Trichoptère, aux larves aquatiques inféodées aux eaux courantes, ont peuplé la Senne à la fin du Moyen Âge (présence de fourreaux larvaires fossiles). Ces larves ne sont plus observables actuellement au nord du sillon Sambre-et-Meuse. Quant à Katrien Van De Vijver⁹, elle a étudié les squelettes issus des trois cimetières identifiés de l'ancien couvent des Récollets, rue de la Bourse à Bruxelles. Les récentes fouilles de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles ont permis de prélever des parties de squelettes déjà localisés lors des fouilles de 1988. Et toujours pas de trace du squelette de Blanche-Neige dont on espérait des nouvelles depuis que le sujet a fait la une des journaux et des émissions télévisées d'information...¹⁰. Même si un trait d'humour bien placé est toujours bienvenu, Katrien Van De Vijver a prudemment évité de s'aventurer dans le domaine délicat du mythe et de la fiction.

Certains sujets bruxellois qui n'ont pas fait l'objet d'une communication orale lors du colloque bénéficient de résumés publiés dans la *Chronique d'Archaeologia Mediaevalis*¹¹.

Le lecteur trouvera l'ensemble du programme du colloque sur le site internet d'*Archaeologia Mediaevalis*¹² où les résumés des communications du colloque 2024, déjà disponibles en version imprimée¹³, seront bientôt offerts en ligne.

La prochaine édition du colloque se tiendra à Gand, en mars 2024.

8 Bea De CUPERE & Koen LOCK, « De watertoestand van de Zenne in de laatmiddeleeuwen Brussel (Br.) » ; résumé dans la *Chronique...*, p. 49-51.

9 Katrien VAN DE VIJVER, Marie VANHUYSE, Valerie GHESQUIÈRE & Julie TIMMERMANS, « Studie van de menselijke resten die werden opgegraven in het oude Minderbroedersklooster onder de Beurs van Brussel (Br.) » ; résumé dans la *Chronique...*, p. 58-60

10 Faut-il plutôt comprendre « désinformation » ? Pour les amateurs de canulars et de « vérités alternatives » séduisantes mais absolument non fondées, voir <https://www.rtbfb.be/article/le-corps-de-blanche-neige-repose-sans-doute-sous-la-bourse-de-bruxelles-11325330> ; <https://soirmag.lesoir.be/566823/article/2024-02-07/blanche-neige-enterree-sous-la-bourse-de-bruxelles>

11 Antoine BAUDRY & Sylvianne MODRIE, « Rue des Éperonniers n° 61 à Bruxelles : une façade baroque redécouverte (Br.) », dans la *Chronique ...*, p. 38-40 ; François BLARY, Sylvie BYL, Paulo CHARRUADAS, Sylvianne MODRIE & Benjamin VAN NIEUWENHOVE, « Du projet BAS au projet BÂT (Activités 2023) : étude pluridisciplinaire du bâti civil bruxellois (Moyen Âge - XIX^e siècle) (Br.) », *ibid.*, p. 41-44 ; Dries VERGOUWEN, Marc MEGANCK, Ann DEGRAEVE, Ralf VANDAM & Yannick DEVOS, « RETS : een interdisciplinaire studie naar de evolutie van de Zenne in Brussel (Br.) », *ibid.*, p. 52-54.

12 <https://archaeologiamediaevalis.be>

13 *Supra*, n. 1.

Compte-rendu des visites de la Société de décembre 2023 à février 2024'

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Exposition Europalia Géorgie aux Musées royaux d'Art et d'Histoire : « Géorgie : une histoire de rencontres »

La Géorgie est une terre de passage. Elle est composée de la Cholchide, à l'ouest, anciennement grecque, et de l'Ibérie, sa partie orientale plus influencée par la Perse. Le pays se développe entre deux mers, la mer Caspienne et la mer Noire. La chaîne de montagne du Grand Caucase et du Petit Caucase en constitue l'épine dorsale, les deux parties sont séparées par le Mont Likhi.

Un des premiers *Homo* hors d'Afrique d'il y a 1,8 millions d'années, fut découvert en Géorgie. Bien après, la vigne a laissé des traces sur la céramique au sixième millénaire BC. Il existe encore aujourd'hui de la vigne sauvage dans les forêts du pays, qui possède une grande variété de vignes, puisqu'on n'y recense pas moins de quatre cents cépages. Une grande toile présente le *tamada* – ce chef de tablée chargé d'animer les grandes fêtes traditionnelles –, qui a laissé des traces archéologiques et dont la fonction existe encore aujourd'hui. Parmi les pièces remarquables qui sont exposées figurent un « rhyton » en argent du I^{er} siècle AD et une stèle des VI^e/VII^e siècles de notre ère.

Un fort développement de la métallurgie marque les périodes anciennes de la Géorgie où on trouve les plus anciennes mines d'or au monde. On y découvrit déjà du cuivre durant les IV^e et V^e millénaires BC. La culture « Kouro-Araxe » a produit une métallurgie et de la céramique aux motifs typiques, en spirale. Cette culture semble avoir été assez égalitaire. Elle avait développé des contacts avec la Mésopotamie. Une autre culture, celle des « kourganés », a laissé des *tumuli* du III^e millénaire BC dont l'intérieur était occupé par du matériel funéraire. Parmi les objets exposés figurent des éléments en bronze provenant des timons de chars et des motifs de swastika, mais aussi un bélier en céramique et un taureau qui expriment la virilité et la force, et enfin la plus ancienne représentation de cavaliers en bronze du Caucase, en lien avec la domestication des chevaux.

Le contact avec les Grecs se fit au VI^e siècle avant notre ère avec le royaume de Colchide. C'est en Colchide que l'on situe le mythe de la Toison d'or dont traite notamment un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne exposé à côté d'un vase grec retrouvé dans les Pouilles,

représentant Jason et la Toison d'or. Les cités grecques possédaient des comptoirs commerciaux sur les rives de la mer Noire. Le site de Pitchvnari est exemplaire à ce titre par son cimetière et la présence de sépultures de personnalités locales et grecques. Parmi les autres objets exposés figurent une *oenochoe* (une cruche à vin) en céramique à figures noires, un *skyphos* (une coupe à boire), des bijoux à granulation, des objets du site de Vani : des statuettes en bronze portant des bijoux enterrées dans un rocher, sous une tuile, selon un rituel typique de la localité, un diadème en or avec des pendentifs temporaux, des tresses d'or et des triangles/pyramides formés de grains d'or soudés au support en or lui-même et une fibule d'inspiration anatolienne.

En Kartlie, l'influence perse achéménide se fit sentir au IV^e siècle BC. Au I^{er} siècle avant notre ère, la partie ouest de la région appartient à l'Empire romain et l'est, aux Parthes. Le site d'Apsaros (Gonio) présente un camp militaire romain qui se développa et devint une ville : un trésor y fut découvert en 1974. Tiré de ce trésor, un médaillon d'or décoré d'un combat d'animaux, aux incrustations inspirées de l'art des Sarmates au nord du Caucase ; le motif animalier est caractérisé par de nombreuses incrustations. On y reconnaît aussi la technique du cloisonné.

Des exemples matériels d'écriture et des questions liées à celle qui fut utilisée ont longuement été présentés : au V^e siècle, on crée de toutes pièces une écriture qui reflète la langue locale, au départ d'un alphabet géorgien dont atteste un linteau de porte d'église. Cet alphabet initialement composé de trente-huit lettres fut réduit à trente-trois ; sa lecture se fait de gauche à droite, mais l'origine de la forme des lettres reste obscure. Pourtant, l'ordre des caractères de l'alphabet suit celui de l'alphabet grec. L'évolution de l'écriture se marque aussi par des formes rondes ou onciales, plus angulaires au XV^e siècle, et par l'utilisation de la minuscule, apparue au IX^e siècle. En complément, un glossaire italien-géorgien des XVI^e et XVII^e siècles est exposé.

Au début du IV^e siècle, la religion chrétienne devient la religion officielle, comme partout dans l'Empire romain. Un volet de l'exposition présente le christianisme au Moyen Âge au moyen d'une série d'objets et de représentations, comme un autel avec la scène de saint Eustache face au cerf crucifère (fig. 1). Un décor de façade d'église est caractérisé par un être sauroctone datant des X^e et XI^e siècles, et par un paon évoquant la Résurrection (fig. 2). Différents royaumes féodaux se sont développés dans la région ; par un processus de fédéralisation, ils aboutissent à un royaume indépendant à la fin du XI^e siècle. Ces royaumes restèrent unifiés durant deux siècles. Une des personnalités importantes par son impact historique fut la reine Tamar († 1213), fille du roi Georges III, qui monta très tôt sur le trône. Enfin, dans l'exposition était présenté un triptyque



Fig. 1 – Relief, avec la représentation d'anges, qui ornait une fenêtre de l'église de Nadarbasevl, Kartlie intérieure, ^x^e siècle. © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.



Fig. 2 – Maquette de l'église d'Oshki (Turquie actuelle), ^x^e siècle. Réalisation ^{xx}^e siècle. © André de Harenne, SRAB.

de Marie, dont la réalisation s'étale sur plusieurs générations, de la fin du ^{viii}^e au ^{xii}^e siècle. À partir de 1801, la Géorgie est annexée à l'Empire russe jusqu'en 1991, date de son indépendance.

Galerie des Dinosaures à l'Institut royal des Sciences naturelles

Au Musée des Sciences naturelles, nous nous sommes immergés dans une des plus belles collections de restes de dinosaures, fossiles originaux ou copies de squelettes.

La première découverte d'un os de dinosaure fut la mâchoire d'un mégalosauve (« très très grand lézard ») en 1822. Elle était alors attribuée à un dragon. Parmi les plus anciennes découvertes, figure aussi la dent d'un iguanodon (dent qui ressemble à celle d'un iguane) trouvée dans un parc par l'épouse d'un paléontologue en 1825. Dans tous les cas, le nom spécifique des dinosaures renvoie à une caractéristique réelle ou supposée de l'animal. La signification du mot « dinosaure » est « terrible lézard ». Mais en réalité, il ne s'agit pas de lézards et ils ne sont pas terrifiants. Ils sont beaucoup plus proches des oiseaux et des crocodiles par la présence d'un gésier et d'un squelette comparables. Par exemple, les allosaures figurent parmi les plus lointains ancêtres des oiseaux actuels.

Les iguanodons (fig. 3) constituent le cœur de l'exposition des dinosaures du musée (un des premiers essais de reconstitution d'un iguanodon fut présenté au Cristal Palace à Londres). Environ 29 à 31 iguanodons furent trouvés par hasard sur le site de Bernissart en 1878. Il s'agit des premiers squelettes entiers et articulés retrouvés. Leur exposition privilégie une position debout des squelettes selon une ancienne théorie,

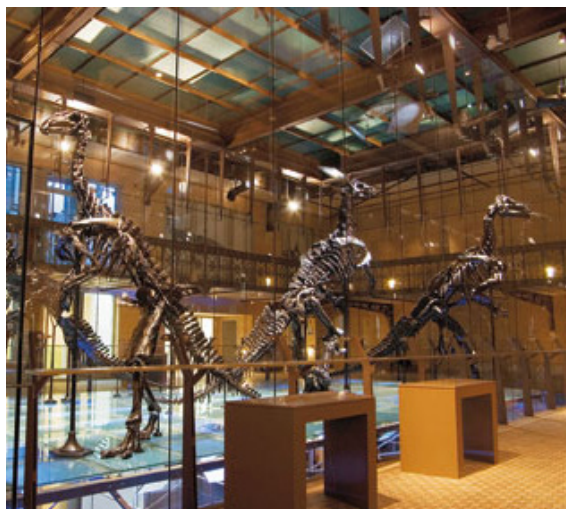


Fig. 3 – Iguanodons de Bernissart protégés par une vitre qui les isolent des variations d'humidité et d'un éclairage trop abondant. La couleur brune des squelettes est le résultat d'une laque qui fut appliquée à la fin du XIX^e siècle. © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

alors qu'aujourd'hui, les scientifiques pensent que les iguanodons se déplaçaient à quatre pattes. La position de la queue, la présence de corne sur trois doigts, le trou occipital à l'arrière du crâne sont autant d'indices qui favorisent l'hypothèse d'une position à quatre pattes. La couleur foncée des squelettes n'est pas d'origine : ceux-ci furent recouverts de laque, car les fossiles sont formés de pyrite qui a tendance à gonfler à l'humidité et à la lumière. C'est pourquoi l'environnement de l'exposition des fossiles est très protégé. Les travaux dans la mine de charbon de Bernissart ont aussi mis au jour 3000 poissons, des insectes et des pommes de pins, le tout rempli de pyrite. Les fossiles, retrouvés à 322 m de profondeur en compagnie d'autres variétés de dinosaures au sein d'une poche vide effondrée, furent d'abord remontés en blocs et ensuite retirés des caissons de plâtre. L'hypothèse de leur enfouissement est discutée : morts de fatigue ou à la suite de l'inhalation d'un gaz toxique, les iguanodons furent piégés dans un marécage ; ce qui a favorisé la conservation des ossements. Parmi la trentaine d'individus retrouvés, il est encore difficile de différencier les individus mâles des femelles. Dans ce groupe ne figuraient pas de jeunes individus ; ils étaient pour la plupart âgés de 35 à 40 ans maximum. Il arrive cependant que certains dinosaures atteignent l'âge de 60 à 80 ans. L'iguanodon est notamment identifié par l'éperon pointu qu'il possède à la main, bien qu'on ait d'abord pensé qu'il s'agissait d'une corne frontale. Leur existence remontant à plus de 125 millions d'années, il n'y a plus de traces d'adn conservées car celles-ci disparaissent après 66 millions d'années. À Bernissart, il existe encore la possibilité de retrouver des squelettes à 350 m de profondeur. Les squelettes des iguanodons sont présentés sur des armatures en fer remontant à l'époque de leur montage

D'autres familles de dinosaures furent retrouvées dans des carrières de pierre du Hainaut, par exemple les hainosaures. On nous a aussi montré un mosasaure, le « lézard de la Meuse », retrouvé du côté de Rotterdam, mais dont d'autres individus furent retrouvés en Belgique : c'était un super-prédateur vivant dans une mer peu profonde. Aujourd'hui encore, des géants existent sur terre et en mer, comme les méduses à crinières de lion qui font 40 m de long, le tricophore géant avec 40 m de long ou la grande baleine bleue de 190 tonnes. Un autre dinosaure, le diplodocus ou « mange cailloux » fut rapproché des oiseaux par la présence de galets dans l'estomac, et qui étaient considérés dans un premier temps comme des gastrolithes.

Lors de la visite, d'autres liens entre les dinosaures et les animaux actuels ont été expliqués : par exemple, les orifices oculaires des dinosaures et des archosaures sont similaires à ceux des crocodiles et des oiseaux. D'autre part, le stégosaure, « lézard à toit de maison », est couvert de plaques qu'on estimait être utiles à sa protection; cette partie du corps de l'animal était pourtant très vascularisée, ce qui contredit cette hypothèse, alors que la queue munie de piques a bien servi à sa défense. En ce qui concerne l'aspect des dinosaures, on ne sait quasi rien de leur couleur ; ils sont souvent représentés verts, rouges ou multicolores. Seuls deux pigments ont été retrouvés, du noir et du gris-vert. La taille des œufs de dinosaures est aussi limitée à environ 30 cm au maximum. Il est impossible qu'ils soient plus grands car la coquille serait alors trop épaisse pour permettre les échanges gazeux entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuf.

Dans l'exposition, le moulage d'un archéoptéryx est révélateur de sa proximité avec les oiseaux ; on y voit des empreintes de plumes et de dents. Ces *Dino-birds* sont abondamment étudiés au musée. Enfin, l'exposition du moulage d'un tyrannosaure (T-Rex) est basée sur un modèle des usa du nom de « Stan ». Les dents ont toutes la même forme, mais elles sont de taille différentes. Ce phénomène s'observe aussi chez les requins où les dents poussent et tombent en permanence. Les T-Rex pouvaient courir à une vitesse de 20-25 km/h, sans pour autant être des animaux très agiles. Leur attitude peut être comparée à celle d'un alligator plutôt qu'à celle d'un lion. Les T-Rex ont de très petites mains ; l'hypothèse qu'ils se battaient pour se défendre est peu probable ; leurs mains furent peut-être utilisées pour se relever ou lors des accouplements. Des traces de morsures sur des T-Rex ont été retrouvées. Dans la présentation du squelette, il existe un équilibre entre la tête et la longue queue. L'animal devait se déplacer à l'horizontale et être bipède.

L'hôtel van Eetvelde et la maison de rapport contiguë contenant le bureau d'Edmond van Eetvelde.

Lors d'une matinée lumineuse, nous nous sommes réunis avenue Palmerston afin de participer à une visite commentée de l'hôtel van Eetvelde.

Edmond Van Eetvelde, qui était diplomate, rédigea des rapports économiques, douaniers en Chine et aux « Indes britanniques ». Ensuite, il rentra en Europe où il fut engagé par le roi Léopold II auprès de qui il se rendit indispensable pour les affaires du Congo en travaillant aux Affaires étrangères, aux Affaires intérieures et à la Justice. En 1891, il est au faite de sa carrière au Congo. Son rôle est de plus en plus inconfortable par rapport à la presse britannique qui dénonce les méfaits du colonialisme. En 1897, il est un des responsables de l'exposition universelle de Bruxelles/Tervueren, qui eut un grand succès grâce à la participation des quatre créateurs que furent Paul Hankar, Henry van de Velde, Gustave Serrurier-Bovy et Georges Hobé. Cette même année, il finalise la commande de son hôtel particulier à Victor Horta. Les trois immeubles qu'il commande à Victor Horta ont été réalisés en plusieurs campagnes de construction. Victor Horta va unifier les trois façades.

Le premier espace que nous avons visité est le bureau de van Eetvelde, construit en 1899, soit deux ans après la fin du chantier de son hôtel particulier. En 1900, un terrain situé de l'autre côté est acheté pour y implanter une annexe et un garage. Dans ce premier espace, le mobilier forme des motifs de lianes qui s'inspirent directement de la nature. L'architecte apporte de la couleur au sein de l'habitation (mais aussi de la couleur à l'extérieur par les vitraux et les matériaux contrastés des façades). L'utilisation d'essences de bois exotiques, le bois padouk du Congo, la loupe d'érable, l'acajou du Congo crée de subtiles contrastes de couleurs.

En 1919, on sépare l'habitation du bureau. Une baie de communication entre les deux immeubles est alors murée, pour en permettre la vente l'année suivante. Aujourd'hui, le propriétaire de l'hôtel est la firme Synergrid, porte-parole du secteur des gestionnaires de réseaux de gaz et d'électricité belges. L'immeuble comprenant le bureau de van Eetvelde fut très récemment racheté par Région de Bruxelles-capitale avec l'aide du fonds Beliris. Le bureau de van Eetvelde est reconstitué dans une disposition des années 1900 ; la reconstitution de l'ambiance du bureau se base sur la présence d'objets disposés selon une photographie d'époque. Par exemple, le tissu représentant un personnage chinois sur la hotte de la cheminée constitue la reproduction d'une soierie d'origine conservée au Musée Horta. Les vases évoquent le goût pour l'Orient qui inonde le



Fig. 5 – Verrière et supports de fer de la grande rotonde de la serre centrale de l'hôtel van Eetvelde. Précieux bijou d'architecture classée à l'Unesco, cet hôtel mérite à coup sûr une visite. © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

marché de ses productions à l'époque ; le Japon a aussi beaucoup influencé les artistes du moment. Une chouette hulotte empaillée faisait partie du décor d'origine.

L'hôtel fut conçu au début de la carrière de Victor Horta, au moment où il met en pratique ses premières grandes théories architecturales. La façade de l'hôtel est conçue comme un énorme « bow window », alors que le balcon à faible hauteur du bureau propose un agréable point de vue sur le jardin et vers l'avenue qui le borde. L'entrée de l'hôtel est oblique, son accès est décalé ; ce qui provoque un effet de surprise pour le visiteur ébloui par la lumière et les couleurs de la verrière monumentale du patio central. Le hall d'entrée est parcouru par des marbres colorés disposés en bandes horizontales. Le visiteur se dirige ensuite vers un univers végétal, la couleur verte rappelant la forêt, la couleur orange étant tout en contraste plus chaleureuse. L'entrée latérale invite à se diriger vers une cage d'escalier latérale qui atteste de la séparation physique entre l'espace des invités et celui du personnel. L'effet de surprise est véritablement à son comble dans le second sas de l'entrée où un escalier permet un accès direct au cœur de l'habitation : avec un point de vue sur la serre, il la contourne pour rejoindre le salon, la salle à manger et les chambres de l'habitation. Ces espaces sont à régis par un profond développement esthétique mais aussi fonctionnel.

La serre (**fig. 5**) constitue un espace dilaté au sein de l'édifice. Les vitraux

de la coupole furent restaurés par l'architecte et restauratrice Barbara Van der Wee. Les travaux nécessitèrent la force de six hommes pour déplacer les vitraux et les consolider par le dessus en une superposition de deux couches de verre, qui restitue l'impression du verre original. Ces espaces devaient être plus chaleureux aux origines de l'habitation par la présence de tapis et de grands luminaires qui ont disparu : les grandes tiges en laiton au globe en forme de fleur, en plus des appliques et de l'éclairage naturel. Ces intérieurs devaient être davantage éclairés tant par des sources électriques, énergie révolutionnaire à l'époque, que par la palette de couleurs chatoyantes des vitraux (**fig. 6**).

Dans la salle arrière, la salle à manger, figurent des évocations du Congo inscrites dans les entrelacs décoratifs qui parcourent les murs. Au salon situé du côté de l'avenue, les tons ont été reconstitués dans des nuances de vert. Les caissons du plafond sont aussi remarquables. Les murs sont recouverts d'un garnissage reconstitué qui correspond aux motifs d'origine dont des témoignages furent aussi retrouvés. La pierre verte qui est utilisée dans la haute plinthe est l'onyx ; elle se retrouve aussi sur le socle de la défense d'éléphant qui fut offerte à Edmond van Eetvelde lors de l'exposition de 1897. Cet espace fut-il conçu pour accueillir l'objet ?

Musée René Magritte (Maison Magritte) à Jette

Le Musée René Magritte (1898-1967) se compose de deux maisons contiguës. La maison où vécurent René Magritte et son épouse date de 1925, la nouvelle aile qui sert aussi d'entrée au musée, fut ouverte en 2019 et est consacrée à l'art abstrait (**fig. 8**).

Une association fut créée en 1994 pour la mise en valeur de la maison Magritte. La maison est ouverte depuis 1999, l'année 2024 marquant l'anniversaire des 25 ans du musée (**fig. 7**). La maison fut rachetée au petit-fils du propriétaire de René Magritte dans l'optique d'en faire un

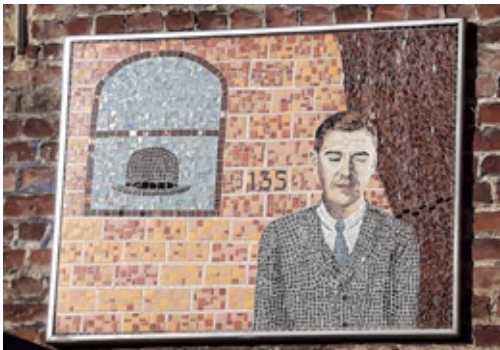


Fig. 7 – Plaque de mosaïques indiquant la maison de René Magritte et le musée. Un portrait de l'artiste, un chapeau boules, un mur de brique et une baie vitrée forment l'essentiel de la composition.
© Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

musée. Du temps de René Magritte, trois locataires occupaient la maison. Celui-ci louait le rez-de-chaussée, le jardin et un atelier en fond de parcelle. Il vécut aussi dans une maison rue des Mimosas durant deux ans, alors qu'il avait précédemment vécu une trentaine d'années à Jette. Malgré cela, Magritte est souvent associé à la commune de Schaerbeek.

Georgette, qui avait épousé René à Schaerbeek en 1922, meurt en 1986 sans descendance ; elle laisse alors des souvenirs et des témoignages sur la vie et l'œuvre de son mari. Georgette était vendeuse à la coopérative artistique où se fournissait le jeune peintre lors de ses études à l'Académie de Bruxelles entre 1915 et 1920.

La maison dans son ensemble ne subit pas de lourdes transformations. On a pu reconstituer les couleurs des pièces de la période grâce à des sondages effectués sur les murs de l'appartement. Le mobilier original fut aussi retrouvé et est présenté dans l'ancien appartement à la suite des recherches effectuées auprès d'amis du peintre et de la famille. Au fond du couloir, une porte mène à l'atelier qui était aussi la cuisine de l'artiste.

Magritte vécut en région parisienne dans les années 1927, à Perreux-sur-Marne. Avec la crise économique, il ne reçoit plus beaucoup de commandes et le loyer est cher à Paris. Il rentre à Bruxelles en 1930 et y retrouve le groupe de poètes surréalistes bruxellois dont Paul Nougé, Camille Goemans, Louis Scutenaire, Irène Hamoir et Marcel Mariën. Magritte est le seul peintre du groupe.

Le salon est la pièce où Georgette jouait du piano, elle aimait aussi chanter. Des enregistrements ont été conservés. Le portrait de Georgette daté de 1927 est exposé au salon (collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). La technique y est très académique, elle s'inspire de modèles, d'objets et d'éléments de la maison. Le peintre éloigne les objets de leurs fonctions pratiques premières. Ce sont les souvenirs et le rêve qui relient les objets entre eux. Au-delà de la double porte du salon, comme dans une mise en scène de théâtre, on remarque un poêle de la marque Surdiac. Dans la chambre à coucher, un « loulou » civilisateur repose sur le lit. Le mobilier exposé est dans le style en vogue dans les années 1920-1930. Dans son parcours, la découverte du peintre italien De Chirico dans les années 1924-1925 fut un choc pour Magritte. Le tapis bleu derrière le lit est la copie d'un original qui est conservé à l'étage du musée ; il fut créé par Magritte d'après un texte de Paul Nougé (« si ta pensée ici se pose au bord du rêve souviens-toi »).

La salle à manger constituait le quartier général des surréalistes. Au fond du jardin, un atelier/studio fut construit dans les années 1930 pour répondre à la nécessité d'un espace consacré aux travaux publicitaires de l'artiste. Le groupe d'amis constitué autour de Magritte aimait la fête : une

photographie de convives masqués dans le jardin de la maison en atteste. À l'étage, la biographie de Magritte est présentée selon une disposition chronologique des années 1930-1940. Une partie de l'exposition est consacrée à la reproduction d'œuvres détruites lors des bombardements de Londres durant la seconde Guerre mondiale. L'entrepôt dans lequel ces toiles étaient entreposées en vue de la vente fut bombardé. Des recherches et interprétations concernent aussi le choix de la palette de couleurs de ces toiles dont seules sont connues des photographies en noir et blanc. Par exemple, les répliques sont celles des tableaux intitulés « Le Calcul mental » de 1931, un paysage inspiré de Jette, aux formes géométriques et abstraites, ou « La chaîne sans fin », qui pose le problème du cheval comme outil de la conquête humaine.

L'exposition « Au travail ! Ateliers d'artistes en Belgique au XIX^e siècle » au Musée Félicien Rops à Namur

Le Musée Rops fut créé en 1987 dans une ancienne maison et atelier de torréfaction qui possède encore ses décors Art nouveau. Le Musée fut agrandi vers les maisons contiguës pour l'administration. La salle d'exposition est aménagée dans l'atelier de torréfaction de la famille Renard. Une œuvre d'art contemporain occupe une partie du jardin, les 25 boules d'Anne Jones au départ de vieilles ardoises (« Carré d'ardoises », 2002). Dans la parcelle voisine au fond du jardin va être aménagé le futur musée archéologique.

En introduction, notre guide nous parle du statut de l'artiste au XVIII^e siècle. À l'entrée de l'exposition, une pièce peu éclairée expose une toile de Paul Mathey du Musée d'Orsay représentant Félicien Rops dans son atelier en tenue de graveur. Une cigarette est posée sur le bord de la presse. La fumée de cigarette cachait les odeurs de térébenthine de l'atelier. Une petite presse est exposée dans cet espace ; elle appartenait à Félicien Rops quand il était à Thozée. Rops a travaillé à dix endroits différents à Paris. Dans la salle, une boîte reconstitue les odeurs d'atelier de l'époque : celles du bois, du chevalet, de la peinture à l'huile, de la gravure etc.

L'atelier d'artiste est aussi perçu au travers des modèles qui posent. Une toile représente le modèle dans l'atelier de Léopold Speeckaert, sur laquelle l'épouse du peintre, Mathilde Demanet qui était aussi peintre, conseille le modèle. Dans cette composition, de nombreux tableaux sont suspendus aux murs pour l'agrément du peintre ou pour la vente. Speeckaert fonde avec d'autres artistes un cercle pour sortir de l'académisme. Un des modèles célèbres de l'époque fut Neel Doff, jeune femme d'origine hollandaise ; elle publia en 1919 un roman (*Keetje*) dans lequel elle

raconte sa vie en français. Le double portrait de Léon Frédéric et de son modèle Neel forme un ensemble fort intéressant. L'artiste se représente à proximité d'une échelle à l'arrière-plan : est-ce à dire une montée vers la gloire ? On le voit portant un bâton de peintre – ou appuie-main – qui stabilise la main du peintre pendant son travail.

La peintre Louise de Hem, originaire d'Ypres, possédait un atelier rue Darwin à Forest. À une certaine période, les femmes n'ont pas eu accès aux cours de l'Académie, elles participaient à des ateliers privés. Dans la toile exposée, Louise de Hem est habillée élégamment, la pièce est propre et on ne remarque aucune tache ni aucune trace de poussière. Elle travaillait beaucoup au pastel et réalisa notamment une nature morte aux huîtres.

La question du broyeur de couleurs est aussi présente dans l'exposition. Une toile de Léopold Speeckaert en témoigne. Le broyeur de couleurs devait extraire les pigments de pierres qui pouvaient être toxiques. L'atelier pouvait être occupé par plusieurs personnes comme le peintre, le préparateur, le broyeur etc. Une autre toile nous montre Jef Lambeaux dans son atelier. Une vue de l'extérieur du premier atelier de Jef Lambeaux qui fut détruit (actuelle rue de Loncin) est aussi exposée. Le sculpteur reçut en compensation un atelier qui lui aussi fut détruit durant le ^{xx}e siècle (**fig. 9**). Une autre toile présente le peintre Maurice Pirenne, frère de l'historien Henri Pirenne, qui s'est représenté dans son atelier à Verviers. Enfin, Jean Robie, qui appartenait à une famille d'hôteliers bruxelloise, fit un tour en Orient après avoir vendu l'entreprise familiale au décès de son père. Plus tard, il acheta plusieurs parcelles à Saint-Gilles où il aménagea un parc dans lequel les femmes pouvaient venir s'exercer à la peinture et suivre des cours.



Fig. 9 – Jef Lambeaux ou Jules Lagae dans l'atelier de Jef Lambeaux, par le peintre Omer Dierickx, 1884. © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

D'autres œuvres de l'exposition sont des vues d'atelier, souvent originales. On y a remarqué une vue de la rue Sans Souci à Ixelles, de la poussière d'un atelier du xx^e siècle piégée comme une œuvre d'art elle-même, des œuvres de Cécile Douard, artiste française qui fut frappée par la misère du pays noir ou encore l'atelier à la robe blanche de mariée de la mère d'Henri Evenepoel daté de 1897.

L'exposition « James Ensor. Inspired by Brussels » à la Bibliothèque royale Albert I^{er} (collaboration kbr/mrbab)

James Ensor, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles dans un milieu d'avant-garde connu à Bruxelles, est originaire d'Ostende. Bien qu'il n'ait jamais habité de manière permanente à Bruxelles, mais dans la maison familiale à Ostende, il fit de nombreux séjours à Bruxelles pour ses études et ses travaux.

En préambule à l'exposition, la reproduction en grand format d'une photographie de James Ensor réalisée par son ami Ernest Rousseau, où figure aussi Mariette Rousseau dans la maison de la rue Vautier située à proximité de la gare du Luxembourg. Cette photographie est mise en relation avec une reproduction de son « Autoportrait squelettisé », estampe dont l'orientation est inversée par rapport à la photographie. L'autoportrait est un genre qu'Ensor a beaucoup pratiqué (**fig. 10**).

Dans un autre portrait exposé en introduction, Ensor a 24 ans. Son geste de la main est à rapprocher de celui du « Saint Jean Baptiste » de Léonard de Vinci (Musée du Louvre) et de l'autoportrait de Dürer (Alte Pinakothek de Munich). À quatorze ans, son père lui offre des couleurs et il est alors inscrit à l'Académie d'Ostende, et déjà à quinze ans, il réalise de splendides marines. À seize ans, il décide de devenir



Fig. 10 – L'entrée de l'exposition « James Ensor. Inspired by Brussels ». © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

artiste. L'année suivante, il suit des cours à l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles qui vient de déménager rue du Midi (l'Académie est ouverte aux femmes seulement en 1889). Son père James Frédéric Ensor, d'origine anglaise, naquit à Bruxelles (son grand-père qui était ingénieur actif dans le textile à Gand, s'était installé à Bruxelles). Il épouse Marie Catherine Haegheman, une Ostendaise qui gère la boutique familiale à Ostende ; on y vendait des objets de curiosités, des chinoiseries et des masques.

Une de ses premières peintures est celle qui fut intitulée « Le Liseur », mais dont le titre a évolué vers « Le père de l'artiste ». On y voit l'intérieur de la maison rue de Flandres à Ostende qui était la boutique familiale (qui peut être visitée). Sa famille constitue ses modèles, comme sa sœur Mitche ou sa tante Mimi qui tient un magasin de souvenirs à Blankenberghe. Dans un dessin d'Ensor, elle est endormie et est entourée de têtes de monstres et de masques (**fig. 11**).



Fig. 11 – « Ma tante endormie rêvant de monstres », dessin au crayon sur papier, vers 1888 ; collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 11154. © Pierre Anagnostopoulos, SRAB.

La période entre l'entrée d'Ensor à l'Académie de Bruxelles en 1877 et sa participation au groupe des xx sont les années les plus fécondes. Il observe les plages, pose son regard critique sur la masse bourgeoise, il en réalise des dessins sur le vif. à l'Académie de Bruxelles, il suit deux cours de dessin, l'un d'après l'Antique, l'autre d'après un modèle vivant. Il réalise la copie d'un buste d'Homère avec laquelle il obtient la deuxième place à un concours anonyme, et un torse du Laocoon d'après un plâtre avec lequel il obtient alors la troisième place dans un autre concours (son nom fut apposé ultérieurement sur le dessin) (**fig. 12**). Il fit aussi le dessin d'un écorché de Jean-Antoine Houdon. Il suivit le cours de composition historique. Il peint « Les Bacchanales » et des modèles vivants, ou réalise une « Étude de la figure d'un homme debout ». À 20 ans, il quitte l'Académie et retourne à Ostende comme peintre indépendant.

Sa toile « Le lampiste », une de ses premières œuvres, est l'antithèse, par la touche et l'empâtement épais de la matière, de son apprentissage à l'Académie. Le sujet n'est pas classique, il est d'un réalisme social affirmé. Ensor utilise du bitume pour les noirs intenses, ce matériau vieillissant mal est davantage craquelé et difficile à restaurer.

Parmi les amis d'Ensor figure Théo Hannon qui appartient à l'avant-garde belge, il fut graveur et ami de Félicien Rops ; il introduit Ensor à l'utilisation de l'eau-forte. Désiré Hannon a été recteur de l'ulb ; il a eu trois enfants : Mariette Rousseau-Hannon, Théo Hannon et son frère Édouard Hannon qui fit construire une maison Art nouveau par Jules Brunfaut à la rue de la Jonction. Ernest Rousseau prend la succession du rectorat de l'Université et il épouse Mariette qui se forme à la mycologie. Les Rousseau sont comme une deuxième famille pour Ensor, ils sont aussi ses mécènes. On remarque à l'exposition un dessin intitulé les « Amis animalisés », la famille Rousseau au stade d'insectes, un dessin humoristique, scatologique et grotesque. Mariette composa un Album appelé l'« Album Rousseau ». Une toile d'Ensor représente l'intérieur des Rousseau et le jardin d'hiver garni de chinoïseries, d'un buste de Lambeaux, d'une armoire et de tableaux d'Ensor. Lors des Salons du Groupe des xx, chaque artiste membre du groupe expose quatre œuvres, les invités pouvaient exposer une œuvre. Notons qu'une seule femme, Anna Boch, faisait partie du groupe. La toile « La musique russe », d'autres œuvres avec masques « Les masques scandalisés », « L'autoportrait à la lampe » et, le dessin au fusain « Le Christ en croix » qui dégage une lumière expressionniste, agrémentent l'exposition.

L'œuvre d'Ensor est inclassable. Sur certaines gravures et dessins, il critique le pouvoir en place, les corps constitués qui « nourrissent la foule de leurs selles ». Il aurait été jusqu'à détruire nombre de ses gravures quand, en 1929, il devint baron. Il critique également les médecins ; sur la toile, la mort rôde déjà, les couleurs y sont plus fortes, plus criardes. Elles rappellent la couleur des masques vendus dans le magasin familial. « Les masques singuliers » (1892) ou « Émile Verhaeren », un portrait sur carton, nous montrent les liens entre Ensor, Ostende et le célèbre écrivain. Dans le domaine de la gravure, Rembrandt constitue un modèle pour Ensor. Il l'étudie au Cabinet des Estampes, hébergé au xix^e siècle dans l'ancien palais de Charles de Lorraine. Enfin, Ensor avait une fascination pour la foule et le montre avec son « Entrée du Christ à Bruxelles » du Getty Museum, œuvre en mauvais état et trop fragile pour être prêtée, mais dont une copie figure dans l'exposition.

Ensor passe ses dernières années à Ostende où de nombreuses personnalités viennent lui rendre visite.

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

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

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

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

COLOPHON

Comité de rédaction de ce 95^e bulletin d'information

Pierre ANAGNOSTOPOULOS
Sylvie BYL
Alain DIERKENS
Alexandre DURIAU
Michel FOURNY

Didier Martens
Nicolas PARIDAENS
Marie VANHUYSSSE
Martine VRIJENS



TABLE DES MATIÈRES

04

Le mot du
Président

08

La 3D au service du
patrimoine...

19

Les transformations
du paysage funéraire
bruxellois...

24

Une patinoire
à roulettes à
Bruxelles. ...

30

Le retour du dessin de
Jean-Baptiste Vif-
quain...

32

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

