



SOCIÉTÉ ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE

DE BRUXELLES
BULLETIN D'INFORMATION

N°96 juin 2024



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, Sylvianne MODRIE, Marina PELTZER et André VANRIE

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

ÉQUIPE

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

BULLETIN D'INFORMATION de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles
N° 96 - JUIN 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 : Retable de saint Georges (détails) , Jan II et Jan I (?) Borman,
1490-1493 (MRAH, Bruxelles). © IRPA, Bruxelles

Le mot du Président

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Le 19 mars 2024, l'Assemblée générale statutaire de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles s'est tenue, dans une excellente atmosphère, dans la salle des Milices de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, qui avait été une fois encore généreusement mise à notre disposition par les autorités communales. Cette AG nous a donné l'occasion de présenter un rapport moral extrêmement positif, mais aussi un bilan financier, sous contrôle mais nettement moins enthousiasmant que les années précédentes. Elle a aussi permis d'acter la désignation de David Guilardian comme trésorier et le retour, à sa demande, de David Kusman au poste de trésorier adjoint.

Quelques dispositions importantes, soumises aux votes des membres effectifs, ont été adoptées à l'unanimité. Il s'agit essentiellement de mesures financières et/ou destinées à faciliter la gestion quotidienne de la Société. Il a fallu nous résoudre à augmenter le montant de la cotisation annuelle à la Société à partir de l'année civile 2025 et à le porter à 40 €, montant similaire à celui qui est demandé dans la plupart des « grandes » sociétés d'histoire locale ou régionale. À cette somme, il faut évidemment ajouter les frais de port pour l'envoi postal de nos *Annales* à ceux de nos membres qui ne pourraient pas venir retirer leur exemplaire dans nos bureaux ou lors d'une de nos conférences ; le montant forfaitaire d'application aujourd'hui sera adapté au montant réel des frais exigés par la Poste. Notre « Lettre du mois » sera désormais envoyée par courriel aux membres qui nous auront transmis leur adresse mail, mais elle continuera à être envoyée par voie postale à ceux qui préfèrent cette solution.

L'AG a également adopté la proposition du Bureau d'accueillir une nouvelle administratrice au sein du CA de la SRAB : il s'agit de l'archéologue Sylvianne Modrie, qui depuis 2011 coordonne avec compétence, au sein d'urban.brussels, la cellule « Recherche archéologique » du Département Patrimoine archéologique. Sylvianne, avec qui la SRAB collabore depuis fort longtemps, se concentre sur l'archéologie du bâti ; son activité quotidienne est principalement occupée par l'archéologie préventive. Sa carrière est jalonnée de travaux et de recherches sur des sites majeurs de la Région bruxelloise : les enceintes urbaines (dont la Porte de Hal), le prieuré de Rouge-Cloître, l'abbaye de la Cambre et celle de Forest,

les églises Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht et Saint-Clément de Watermael, l'hôtel d'Hoogstraeten jointif au palais du Coudenberg, et bien d'autres. Elle est aussi présidente du Conseil scientifique de l'ASBL Palais de Charles Quint. Sa présence parmi nous est une excellente nouvelle.

Lors de la réunion de mars passé, des questions convergentes nous ont montré que, dans l'esprit de nombreux membres, il demeure un flou sur la définition du « membre effectif », seul habilité à voter valablement lors de l'AG. C'est à la suggestion de notre très regretté vice-président, Jean-Marie Duvosquel, que cette qualité a été inscrite dans nos statuts. Le membre « ordinaire » (membre adhérent) et le membre « effectif » paient le même montant de cotisation et bénéficient des mêmes avantages (envoi des publications – *Annales*, *Bulletin trimestriel d'information* et *Lettre mensuelle* –, participation à nos activités – conférences et visites –) mais, pour devenir membre « effectif » et voter valablement lors des Assemblées, il est demandé de prendre l'engagement de participer activement à la vie de la Société. Il suffit pour cela d'envoyer un message écrit au président ou au secrétaire général. Cette mesure permet de rapprocher les membres véritablement actifs et les administrateurs ; elle permet aussi de faciliter le calcul des quorums requis par les règlements de toutes les ASBL.

L'AG a été suivie, devant un public particulièrement nombreux et véritablement enthousiaste, par une conférence de François de Callataÿ sur la *Domus Isabellae*, la maison construite en 1625-1626 pour l'archiduchesse Isabelle à côté du palais du Coudenberg ; on en trouvera un résumé dans ce *Bulletin*. À l'issue de l'exposé, les membres en règle de cotisation ont pu retirer leur exemplaire du tome 95 (2023) de nos *Annales*. Un très généreux verre de l'amitié a clôturé la soirée.

*
**

Depuis l'AG du 19 mars passé, des événements notables se sont succédé. Marie Vanhuyse, chargée par urban.brussels et la SRAB des travaux archéologiques sur le site de la Bourse et du suivi de l'aménagement du nouveau musée Bruxella 1238, a été nommée à l'Agence wallonne du Patrimoine (AWaP), zone Ouest (Tournai/Charleroi/Thuin) : elle a donc quitté la SRAB, pour laquelle elle a réalisé un travail impeccable. Nous lui devons des remerciements sincères. Toujours disponible, elle a transmis ses dossiers à notre nouvel archéologue, Daniel Rodriguez Lopez, qui a

pris le relais à la mi-mai. Cette collaboration se présente sous les meilleurs auspices ; bienvenue à Daniel !

Par ailleurs, et dans un tout autre domaine, la SRAB vient enfin de recevoir du SPF Finances l'approbation de la demande d'agrément que nous avons introduite à plusieurs reprises de façon à pouvoir accorder une réduction d'impôt pour les dons qui nous seraient faits en argent. Cet agrément, valable pour les années 2023 (!)-2026, devrait être suivi d'une prolongation pour les six années suivantes.

Nos dernières conférences ont attiré un public très nombreux et ont permis à bien des auditeurs de découvrir les locaux du Grand Serment Royal et de Saint-Georges des Arbalétriers de Bruxelles. On trouvera dans le présent *Bulletin* un article reprenant les lignes de force de la conférence de Michel Fourny sur les cuisines de l'ancien palais du Coudenberg et, singulièrement, sur les vestiges conservés de la cuisine établie sous la grande salle d'apparat de l'*Aula magna*. On y découvrira également les considérations très neuves d'Emmanuelle Mercier sur les Borman, célèbre famille brabançonne de sculpteurs sur bois de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle. Et, comme je l'ai dit plus haut, on y lira aussi le résumé de la conférence prononcée par François de Callataÿ sur la *Domus Isabellae*. Le *Bulletin* comprend *in fine* un copieux compte rendu des visites organisées par la Société de mars à mai 2024. Faute de place, le résumé de la belle conférence de Jean-Luc Pypaert sur Jef Van Der Veken (1872-1964) et les « tribulations d'un faussaire anversois à Bruxelles » paraîtra dans notre prochain *Bulletin* (n° 97, septembre 2024).

*
**

Nous avons appris avec tristesse le décès de l'ingénieur Pierre Halleux (8 avril 1940 – 8 avril 2024), professeur émérite à l'Université libre de Bruxelles, ami très proche de notre ancien président Pierre Bonenfant ; la SRAB a souvent fait appel à ses compétences. Spécialiste des poutres métalliques, Pierre Halleux s'était notamment intéressé à l'analyse globale et à l'étude des techniques de construction au Moyen Âge ; à ce titre, il était membre d'ICOMOS et avait été responsable de la stabilité pour les édifices belges repris au Patrimoine mondial de l'UNESCO. On lui doit l'étude approfondie de la tour de l'hôtel de Ville de Bruxelles ; il a mis en évidence l'importance de la structure en fer qui, à Bruxelles comme dans la majorité des grands édifices gothiques, soutenait la construction de pierre (pour l'hôtel de Ville, quelque 25 tonnes de fer

forgé !) et il a montré que « l'architecture gothique n'est pas seulement une architecture de pierre, mais aussi la première grande architecture du métal : les renforts métalliques lui sont indispensables et on a vraiment affaire à de la pierre armée »¹.

*
**

Et, en terminant, comment ne pas évoquer, même rapidement, les travaux récents et très intéressants menés à la place Royale ? En effet, depuis la fin du mois d'avril 2024, la place Royale est éventrée, précisément à l'emplacement des vestiges de l'*Aula Magna* de Philippe le Bon, vestiges que la SRAB a fouillés à ciel ouvert, il y aura bientôt trente ans déjà. BELIRIS a entamé la première phase de rénovation de la place Royale afin de la destiner plus largement aux piétons. L'ASBL Palais de Charles Quint a participé aux préparatifs de ce projet, en saisissant l'opportunité de l'ouverture du sol pour demander que soit améliorée l'étanchéité défaillante de la dalle de couverture qui protège les vestiges archéologiques. Ainsi, en bordure de cette dalle apparaissent les fondations des tourelles de l'*Aula Magna* et les murs qui les reliaient jadis du côté de la cour intérieure du palais et du côté de la place des Bailles (fig. 1-3). Il est évident que nous vous tiendrons informés de la suite de ces travaux, étroitement surveillés par les archéologues d'urban, par l'ASBL Palais de Charles Quint et par la SRAB.

En attendant le plaisir de vous revoir, nous souhaitons à ceux qui en prennent, de bonnes vacances d'été. Les conférences de la SRAB reprendront le 17 septembre 2024 ...

1 Pierre HALLEUX, « La tour gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles : approche scientifique des désordres et des choix de restauration », dans *Entretien continu du patrimoine culturel contre la pollution*, Strasbourg, 2000, p. 65-95 ; ID., « Le métal d'origine dans la grande tour gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles », dans *Le métal et le verre dans l'architecture patrimoniale. Bulletin de liaison ICOMOS Wallonie-Bruxelles-Dossier*, Liège, 2001, p. 2-9 ; ID., « Le siècle des cathédrales. L'innovation gothique », dans *Bruxelles-Patrimoine*, n^{os} 3-4, septembre 2012 : *L'art de construire*, p. 26-37, surtout aux p. 32-35 (citation p. 32).



Fig. 1 : Une partie de l'équipe de la SRAB (Alessandro Giummarra et Mohammed Barry) sur le chantier de la place Royale, sous la direction de Julie Timmermans (pour urban. brussels), 30 avril 2024 (photo SRAB).



Fig. 2 & 3 : Fondations de la tourelle Sud-Ouest et de la tourelle Sud-Est de l'*Aula magna* (état au 27 mai 2024 ; photos SRAB).

Sous la grande salle d'apparat : les vestiges conservés d'une cuisine parmi d'autres de l'ancien palais du Coudenberg¹

Michel FOURNY
Société royale d'Archéologie de Bruxelles



Résumé

Les cuisines principales qui desservait ordinairement l'ancien palais du Coudenberg à Bruxelles sont uniquement documentées par des fonds d'archives comprenant des plans tardifs qui permettent d'appréhender leur emplacement. Après l'incendie survenu en 1731, les ruines de ces cuisines ont disparu lors de l'aménagement d'un hôtel néo-classique muni de caves profondes. En revanche, d'importants vestiges en élévation d'une cuisine subsidiaire ont été mis au jour dans les années 1990, lors des fouilles de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles. Cette cuisine était intimement associée au fonctionnement de la grande salle monumentale construite pour le duc Philippe le Bon. Désignée sous l'appellation de « groter cokenen » dans les archives de la construction de 1453, elle conserve une part importante de ses équipements d'origine.

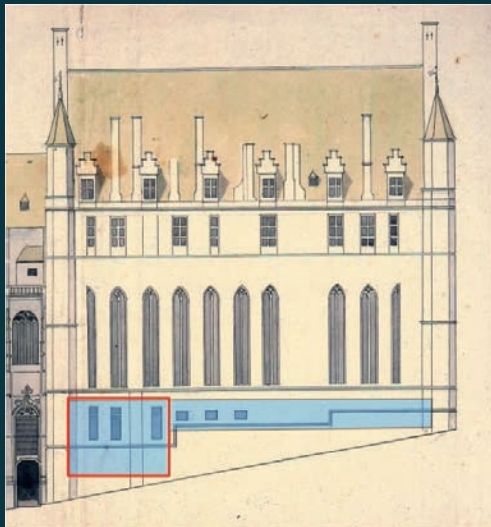
Cette conférence, qui s'est tenue le 20 février 2024 à la tribune de la SRAB, n'était pas inscrite au programme. La nécessité d'assurer un remplacement au pied levé a surgi suite à un désistement. Encore fallait-il disposer d'un sujet prêt à l'emploi et selon un format susceptible de tenir le public en haleine près d'une heure durant.

¹ Développement d'un sujet présenté lors d'un colloque, tenu près de Chalon-sur-Saône, du 20 au 22 octobre 2023.



Fig. 1 - Le palais du Coudenberg au début du xvr^e siècle, peint par Lucas Gassel (Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi, inv. K-1941-1, détail).

Fig. 2 - Dessin en élévation de l'*Aula Magna*, avec la projection (rectangle rouge) de la cuisine située au niveau des salles basses sous la salle d'apparat (Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi, inv. L-1998-4, détail).



Le 9^e colloque international du Centre de Castellologie de Bourgogne (CeCaB)²

Quelques mois auparavant, j'avais participé à un colloque, sur la thématique « Cuisiner au château », qui réunissait des spécialistes internationaux de diverses disciplines de la castellologie (fig. 3). Ce colloque étant localisé en Bourgogne au château du Mauny à Rosey (Saône-et-Loire), dans la périphérie de Chalon-sur-Saône, le risque était minime de faire double emploi avec le public habituel des conférences de la SRAB. Entretemps, ma recherche s'était aussi notablement enrichie des réflexions et des échanges d'idées qui sont l'essence même de ces congrès au sein desquels se côtoient – et se retrouvent, d'une édition à l'autre – des historiens, des archéologues, des architectes, des historiens de l'art, des archéozoologues, des châtelains, ... issus d'horizons géographiques variés.

2 La 9^e édition du colloque « de Bellecroix » qui se tient tous les deux ans a été organisée sous la direction de Jean Mesqui, Hervé Mouillebouche, Christian Rémy et Delphine Gautier. L'appellation « de Bellecroix » n'est plus vraiment de mise, suite à la délocalisation du colloque en un autre lieu que le château de Bellecroix à Chagny.

L'argumentaire du colloque en dit long sur l'objectif pluriel et pluridisciplinaire des organisateurs, soucieux de confronter les idées de chacun dans le but d'un progrès commun :

« La cuisine constitue, en Occident, un élément fondamental de la vie quotidienne dans tout espace résidentiel. C'est ici que, deux fois par jour au moins, on prépare les aliments destinés à être consommés. Les châteaux n'échappent pas à ce besoin et les cuisines y sont caractérisées par des agencements particuliers, parfois avec force annexes de stockage et d'élaboration des plats. Ce lieu où l'on apprête la nourriture, où on l'agrémenté par des sauces et où, éventuellement, on la dresse, est animé par des hommes, du chef de cuisine au petit marmiton, en passant par des emplois subalternes comme le personnel affecté à la vaisselle. La cuisine de château est donc un espace de convergence, des êtres comme des produits, voire de convivialité. Mais la cuisine est aussi un art : celui d'élaborer un repas conforme aux codes d'une société ou du moins d'un groupe social, traduisant ainsi, parfois de manière spectaculaire, son adhésion à une culture et sa place dans une hiérarchie globale. La cuisine est donc un savant système de permanences et d'imitations, de traditions et d'innovations. Cuisiner au château n'est pas seulement une nécessité pour nourrir les résidents : c'est aussi un mode de différenciation, par lequel l'aristocrate se distingue ou se rapproche des modèles populaires, savants ou religieux »³.

Les communications proposées par les orateurs se partagent entre les essais de synthèse et les études de cas. On préfère souvent les premiers, solidement charpentés et qui résultent d'un long processus de recherche et de maturation. Mon sujet, intitulé « La cuisine sous la grande salle du palais de Philippe le Bon à Bruxelles », appartient à la deuxième catégorie, sans pour autant souffrir du manque de perspective et de temps de réflexion qui pénalisent souvent les acteurs de terrain, lorsqu'ils sont condamnés dans l'urgence à rebondir d'un chantier à un autre.

3 <http://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/index.html> . Le lecteur trouvera une version extensive de cet argumentaire sur une autre page du site internet du CeCaB : <http://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/colloques.html> . Informations consultées le 6 mars 2024.

Cuisiner au château

Architecture, fonction et usage
de la cuisine castrale



9^e colloque international
du centre de castellologie
de Bourgogne
Château du Maury (Roscy)
Saône-et-Loire

Sous la direction de
Hervé Mouillebouche
Jean Mesqui
Christian Rémy
Delphine Gautier

20 au 22 octobre 2023

Fig. 3 - Premier volet du dépliant-programme du colloque « de Bellecroix ».

Forcément, face à un programme aussi diversifié, certains sujets s'éloignent de nos centres d'intérêt, soit qu'ils soient tributaires d'un contexte local géographiquement fort lointain, soit qu'ils appartiennent à des thématiques de recherche trop spécifiques ou décalées chronologiquement en regard de nos domaines de prédilection. Néanmoins, les aspects méthodologiques demeurent enrichissants. On peut compter aussi sur les « coups de cœur » – souvent liés aux talents pédagogiques et oratoires de l'intervenant(e) – et sur les exposés rayonnant par la qualité intrinsèque de la recherche, quelle qu'en soit la thématique. Nous ne détaillerons pas ici les résumés de l'ensemble des communications que je vous invite à consulter sur le site internet du CeCaB⁴ ; tandis que les actes imprimés du colloque sont en cours d'édition. Nous nous attacherons ci-dessous à mettre en exergue des sujets qui, plus que d'autres, ont contribué à enrichir notre connaissance des cuisines de l'ancien palais du Coudenberg.

La conférence « augmentée » du 20 février à la SRAB

Des cuisines du château du Coudenberg, en général

La conférence donnée à la SRAB a été l'occasion de développer les questions de la localisation et de l'évolution des cuisines des communs au sein du château. Ce préambule avait été ébauché lors du colloque du CeCaB, en guise de brève introduction au cas particulier de la cuisine de l'*aula* de Philippe le Bon qui constitue le sujet principal de notre exposé. Aucune synthèse n'avait été élaborée à propos des cuisines du Coudenberg par les générations d'historiens qui – à défaut de vestiges archéologiques étudiés – s'étaient penchés sur l'historique et sur l'iconographie de l'ancien palais. C'était donc l'occasion de rassembler les mentions d'archives, relatives aux différentes cuisines, que nos prédécesseurs avaient glanées puis distillées dans de nombreuses publications⁵. En général, les auteurs renseignent précisément leurs sources auxquelles il serait néanmoins nécessaire de revenir avec un regard neuf et systématique, dans le but aussi de pister des détails inédits susceptibles de susciter des interprétations alternatives à celles que nous proposons ici. En dépit de lacunes documentaires que nous subodorons parfois, nous nous sommes livré à une tentative de mise en relation des mentions textuelles disponibles avec l'iconographie du palais qui est particulièrement abondante et explicite à partir du xvi^e siècle.

4 cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/2023-colloque-interventions.html

5 Les références à ces publications seront précisées dans les actes du colloque du CeCaB. Il s'agit surtout des nombreuses études de Paul Saintenoy, Arlette Smolar, Claire Dickstein, André Vanrie et Krista De Jonge, sans oublier les contributeurs de la synthèse plus récente : *Le château du Coudenberg à Bruxelles*, éditée en 2014 par Vincent Heymans pour l'asbl Palais de Charles Quint.



Fig. 4 - Extrait d'un plan du palais du Coudenberg, dessiné par Jean-André Anneessens (Vienne, Albertina, Mape 75, Umschlag 1, n° 1). Nous avons colorié la cuisine des communs en bleu (premier état) et vert (agrandissements), la « grande cuisine » du corps de logis en rouge et les magasins en jaune.



Fig. 5 - Extrait d'un plan du palais du Coudenberg, attribué à Jean-Baptiste Aimé (Bruxelles, Archives générales du Royaume, Cartes et plans, Inventaire manuscrit, série 2, n° 1324). Les emplacements des cheminées de la cuisine des communs sont soulignés en rouge.

- La première mention d'une cuisine au château comtal du Coudenberg remonte à 1136, lorsque Godefroid II le Barbu, comte de Louvain, déclare en disposer.
- D'autres mentions durant les siècles suivants permettent de préciser que les cuisines des communs étaient situées du côté du Borgendael, soit dans la partie sud-orientale du complexe castral.
- C'est en 1452 que débute la construction de la cuisine et de ses annexes, aménagées parmi les salles basses de l'*aula* de Philippe le Bon (fig. 2).
- Les premières images qui nous sont parvenues des cuisines des communs, exécutées au début du xvr^e siècle (par Bernard van Orley et Lucas Gassel, fig. 1) sont susceptibles de témoigner de l'état des lieux résultant de travaux demandés par Charles le Téméraire pour l'agrandissement des cuisines et l'ajout de services annexes à leur fonctionnement. L'aile sud-orientale de bâtiments bordant la cour intérieure du palais est effectivement située du côté du Borgendael, où se concentrent les communs.
- En 1535, certains services de bouche (la fruiterie, la saucerie, la paneterie et le cellier) sont déplacés dans les offices aménagés (en communication directe avec le corps de logis) sous la chapelle de Charles Quint en construction. Les cuisines et la pâtisserie sont maintenues dans la cour basse des communs.

- C'est également sous la gouvernance de Marie de Hongrie (gouvernante des Pays-Bas espagnols de 1531 à 1555) que ces dernières subissent un incendie nécessitant leur reconstruction.
- En 1600-1603, on construit une « grande cuisine » attribuée à Mathieu Bollin (fig. 4) à l'arrière de la galerie de Marie de Hongrie. En raison de sa situation dans le corps de logis près des appartements du souverain, il est tentant de l'interpréter comme une cuisine de bouche réservée à ce dernier, indépendamment du service des communs. Cette cuisine comporte une énorme cheminée, la plus grande que nous connaissions dans l'ensemble du palais. Une image approximative de son élévation extérieure, vue de face, nous est fournie par une gravure plus tardive de Lucas Vorsterman et aussi par la gravure de David Coster qui a pour sujet principal l'abbaye de Saint-Jacques sur Coudenberg (fig. 6 et 8). En 1724, on place une porte au bas de l'escalier sous la galerie de la cour intérieure afin d'éviter que les odeurs de ces cuisines ne s'insinuent dans le logis du palais.
- En 1607-1608, les cuisines de l'aile du Borgendael, jugées « *vieilles et caducques* », sont démolies et reconstruites, sous l'impulsion de l'archiduc Albert d'Autriche. À peu près à la même époque, on en installe de nouvelles, ainsi qu'une glacière, dans les caves de la chapelle (soit le niveau inférieur qui n'a pas été détruit à la fin du XVIII^e siècle et qui est actuellement accessible au public).
- Une gravure anonyme (fig. 7) et celle de Lucas Vorsterman, bien que publiées respectivement en 1649 et 1659 (mais témoignant, à notre avis, d'un état antérieur daté entre les années 1623 et 1640), sont susceptibles de représenter les cuisines des communs reconstruites en 1607-1608 qui se présentent sous la forme d'un bâtiment allongé et relativement étroit. Divisé en trois parties couvertes séparément, le bâtiment tel qu'il est représenté donne néanmoins l'impression d'une unité de style et d'une construction uniforme qui pourrait découler d'un programme homogène. La façade côté jardin (bordée d'un potager : fig. 7) est très semblable à celle côté cour qui est représentée schématiquement et à petite échelle sur le plan dit « de Martin de Tailly » (fig. 9). Daté de 1640, ce plan montre aussi qu'à cette époque, la cuisine des communs était déjà doublée par l'adjonction d'une nouvelle construction plus haute et qui lui est accolée. Par contre, la gravure de Vorsterman ne représente pas cette nouvelle construction, tandis que la galerie de la cour intérieure, construite en 1623, y figure. On retiendra donc provisoirement la période entre 1623 et 1640 pour rechercher dans les sources archivistiques d'éventuelles mentions des travaux d'élargissement de la cuisine des communs.

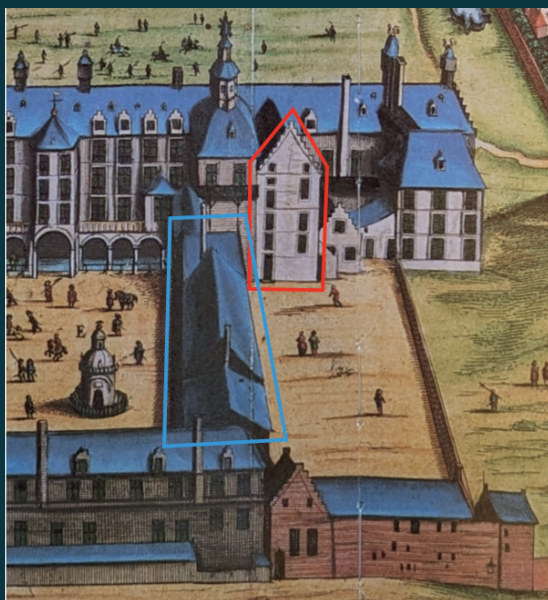


Fig. 6 - Extrait de la gravure de Lucas Vorsterman le jeune, *Palladium Bruxellense Ducis Brabantiae* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, SI. 23195 plano). La cuisine des communs (entourée de bleu) n'a pas encore été agrandie. La « grande cuisine » du corps de logis (entourée de rouge) est déjà construite.



Fig. 7 - Extrait d'une gravure anonyme, *Curia Brabantiae - La cour de Bruxelles*, reproduite en 1649 dans l'atlas de Joan Blaeu (Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi, inv. M-2006-4). Les cuisines sont bordées d'un jardin potager.

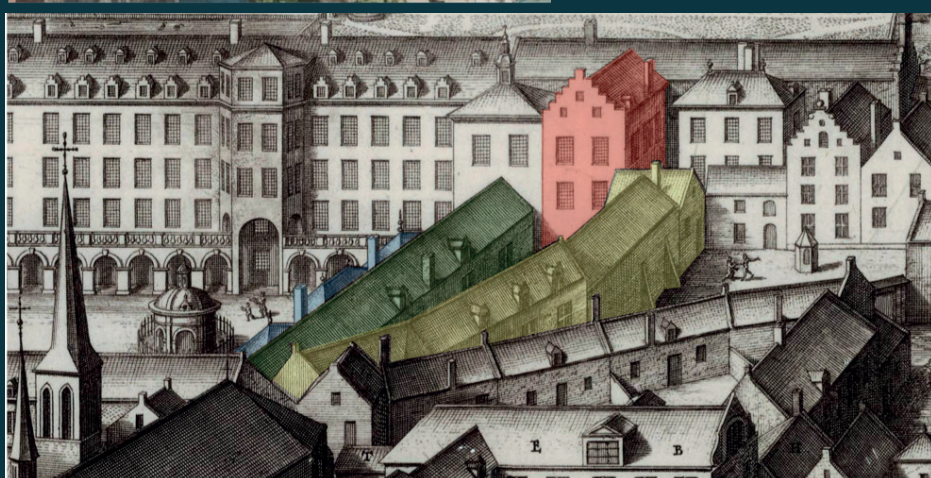


Fig. 8 - Extrait d'une gravure de David Coster ayant pour sujet l'ancienne abbaye de Saint-Jacques sur Coudenberg (Bruxelles, Palais de Charles Quint, inv. n° 00198). Nous avons colorié la cuisine des communs en bleu (premier état) et vert (agrandissements), la « grande cuisine » du corps de logis en rouge et les magasins en jaune.

- Un incendie, dont on ne connaît pas l'ampleur, survient le 7 mai 1690, sans pour autant entraîner la reconstruction des bâtiments contigus dont l'image subsiste, apparemment inchangée, dans les documents iconographiques plus tardifs.
- Des plans tardifs du XVIII^e siècle témoignent du détail de l'implantation et de l'organisation intérieure des deux constructions contiguës qui étaient reliées par un couloir. On y dénombre des grandes cheminées compatibles avec la fonction de cuisine (fig. 5).
- Ces plans sont le plus souvent muets sur la destination de la plupart des locaux. La mention de « cuisines » n'apparaît pas à l'emplacement du double bâtiment de l'aile sud-est bordant la cour. Sur le plan de Jean-André Anneesens (fig. 4), il est toutefois identifié non pas comme cuisine mais comme un « *corps de vieux batimens servant de buchers⁶ et de quelques logemens domestiques* ». La fonction d'origine comme cuisine semble avoir été oubliée à cette époque tardive.
- Au début du XVIII^e siècle, le règlement du grand maître des cuisines mentionne la présence de « deux cuisines *de bouche*, d'autres cuisines, la *chambre de la dépense*, le magasin de chandelles, le magasin à viandes et le magasin de volailles, la boulangerie et la confiterie ».



Fig. 9 - Extrait du plan dit « de Martin de Tailly » (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, A-2063829). La cour intérieure du palais, vue de l'ouest, est bordée par les cuisines des communs (coloriées en bleu) qui ont été agrandies par la construction d'un bâtiment accolé qui est nettement plus élevé (colorié en vert).

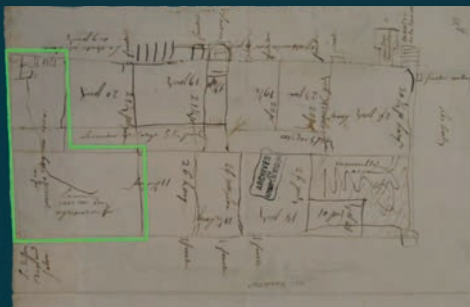


Fig. 10 - Extrait d'un plan schématique coté des salles basses sous l'aula du Coudenberg, attribué à Jean-Baptiste Aimé (Bruxelles, Archives générales du Royaume, Cartes et Plans, Inventaire manuscrit, série 2, 1336).

6 Ce terme est ambigu car, s'il désigne habituellement un lieu où on entreposait du bois de chauffage (Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture. Description et vocabulaire méthodique*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2022⁴, p. 540), il pourrait indiquer aussi une boucherie qui, en ce lieu, s'expliquerait tout autant comme auxiliaire à la cuisine. Au Coudenberg, on connaît d'autres mentions plus évidentes d'une boucherie dans les parages du Borgendael dès le XIV^e siècle.

- Sur un projet dessiné en 1725, il est prévu de démolir des magasins préexistants qui jouxtent la place du Borgendael afin d'y construire une annexe aux cuisines. Nous ignorons si ces travaux ont été réalisés.
- Un des rares plans détaillant les salles basses sous l'*aula*, réalisé après l'incendie de 1731 (fig. 10), mentionne l'affectation d'une partie des lieux. Le souvenir de l'ancienne fonction de cuisine semble également effacé de la mémoire collective car il y est question de caves servant à stocker du bois, puis des vieux métaux.

On constate qu'il n'est pas toujours aisé de relier les informations textuelles à l'iconographie car celle-ci témoigne parfois d'états des lieux qui sont dépassés lors de la publication des images. Le danger d'anachronisme est grand. Manifestement, des jalons manquent aussi. Il convient d'insister sur la nécessité de nouvelles recherches dans les archives qui sont susceptibles d'apporter des informations complémentaires.

Le cas particulier de la « grande cuisine » de Philippe le Bon

Il s'agit de la cuisine dont les vestiges ont été mis au jour lors des fouilles de la SRAB dans les années 1995 à 2000 (fig. 14). Ces vestiges sont présentés dans le parcours souterrain accessible au public du site archéologique du « Palais du Coudenberg ».

Aménagée parmi les salles basses sous l'*aula* de Philippe le Bon, cette cuisine fait partie intégrante du programme de construction d'origine dont la cohérence, tant architecturale que fonctionnelle, se révèle à l'échelle du bâtiment entier. Les fonctions spécifiques des différents locaux répartis sur plusieurs niveaux et étages (salles basses, bel-étage, premier étage et greniers), étaient, selon toute vraisemblance, toutes dévolues à divers services annexes de la prestigieuse grande salle d'apparat⁷. Les archives de la construction, consignées par les receveurs de la Ville de Bruxelles dans le *Perquement boeck mette taitsen*, mentionnent dès 1453 la « grande cuisine » (*de groter cokenen*), en relation avec la description de parties de murs en fondation du bâtiment et que l'on peut localiser très précisément en plan. Les vestiges retrouvés lors des fouilles archéologiques confirment la fonction d'une cuisine par la concentration, dans un seul vaste espace, de quatre cheminées, dont deux de grandes dimensions.

7 Michel FOURNY, « L'Aula Magna du palais du Coudenberg à Bruxelles. Tentative de restitution de l'organisation spatiale et fonctionnelle du bâtiment, des caves aux greniers, au xv^e siècle ... et ensuite », dans Hervé MOUILLEBOUCHE, Nicolas FAUCHERRE & Delphine GAUTIER, éd., *Le château de fond en comble. Hiérarchisation verticale des espaces dans les châteaux médiévaux et modernes* [Colloque de Chagny, Château de Bellecroix, 18, 19 et 20 octobre 2019], Chagny, 2020, p. 450-465.



Fig. 11 - Évocation de la volumétrie et du voûtement reconstitué de la cuisine des salles basses sous l'*aula* du Coudenberg (DAO Félicie Fourny).



Fig. 12 - Vestiges du grand foyer encastré dans le mur pignon de la cuisine. Il comporte un fourneau en brique (Photo Marcel Vanhulst).

Au milieu du xv^e siècle, c'est la formule de la cuisine à cheminée centrée de plan carré qui est en vogue dans les résidences princières de France et des provinces bourguignonnes⁸, par exemple à Dijon, au Quesnoy et à Château-Thierry⁹. À Bruxelles, c'est pourtant une configuration en L sur toute la largeur de 16 m du bâtiment qui a été choisie ; les cheminées et leurs conduits étant déportés dans l'épaisseur des murs extérieurs (fig. 11, 13). Le plan carré eût sans doute occupé plus de place que nécessaire, tandis qu'une énorme cheminée centrée aurait entraîné une difficulté technique, en nécessitant la déviation en oblique du conduit d'évacuation des fumées. Il aurait en effet fallu éviter que ce conduit aboutisse dans la salle d'apparat située au-dessus. L'état de conservation des cheminées est inégal. Trois d'entre elles, intégrées au mur pignon, conservent moins d'1 m d'élévation. Les piédroits saillants de la quatrième cheminée – bâtie à l'écart dans l'épaisseur du mur gouttereau – sont presque intacts, aboutissant à 2,2 m de hauteur, quasi à portée du couvrement comprenant la hotte qui fait défaut. Cette très grande cheminée large de près de 4 m permettait la cuisson à la broche d'énormes quartiers de viande. Elle conserve aussi le gond d'une crémaillère à sa mesure. La deuxième grande cheminée était de dimensions un peu plus modestes à l'origine (fig. 12). Elle a été élargie à une époque indéterminée, probablement afin de l'équiper d'un « potager »¹⁰ maçonné, antécédent du fourneau moderne, muni d'une table de cuisson permettant la préparation de mets mijotés. La modénature des piédroits des quatre cheminées est remarquable par son homogénéité qui dénote une unité de style, impliquant que des matériaux neufs ont été mis en œuvre et non plus des remplois, comme nous avons pu le constater ailleurs dans les salles basses. Les techniques de taille de la pierre en témoignent aussi. Le revêtement de sol d'origine est composé de briques de grand format (soit la mesure d'un pied de

8 Dans l'attente de la publication des Actes, voir le résumé de la communication d'Étienne Lallau, présentée le samedi 21 octobre 2023 au colloque du CeCaB à Rosey : « Les cuisines à cheminée de plan centré : évolution d'un modèle depuis les cuisines monastiques romanes aux grandes cuisines princières du xv^e siècle », <https://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/2023-colloque-interventions.html>.

9 Voir le résumé de la communication de Benoît Clavel et de François Blary, présentée le dimanche 22 octobre 2023 au colloque du CeCaB à Rosey : « Cuisiner dans les grandes cuisines de Château-Thierry à la fin du xv^e siècle : l'apport de l'étude des restes alimentaires... des derniers repas réalisés dans ce cadre prestigieux ». Voir aussi François BLARY, *Château-Thierry. Première résidence fortifiée des comtes de Champagne*. Langres, 2018 (Histoire & Patrimoine de la Cité à fables, 1).

10 Hervé Mouillebouche en a relevé une quantité impressionnante sur des plans datés des xvii^e et xviii^e siècles de l'hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon. Voir sa communication, présentée le 22 octobre 2023 au colloque du CeCaB : « Les espaces culinaires du logis du roi de Dijon aux xvii^e et xviii^e siècles ». Voir aussi la publication qui est intervenue entretemps : Hervé MOUILLEBOUCHE, *L'hôtel des ducs de Bourgogne puis logis du roi à Dijon*, Dijon, Centre de Castellologie de Bourgogne, 2024, 4 vol.

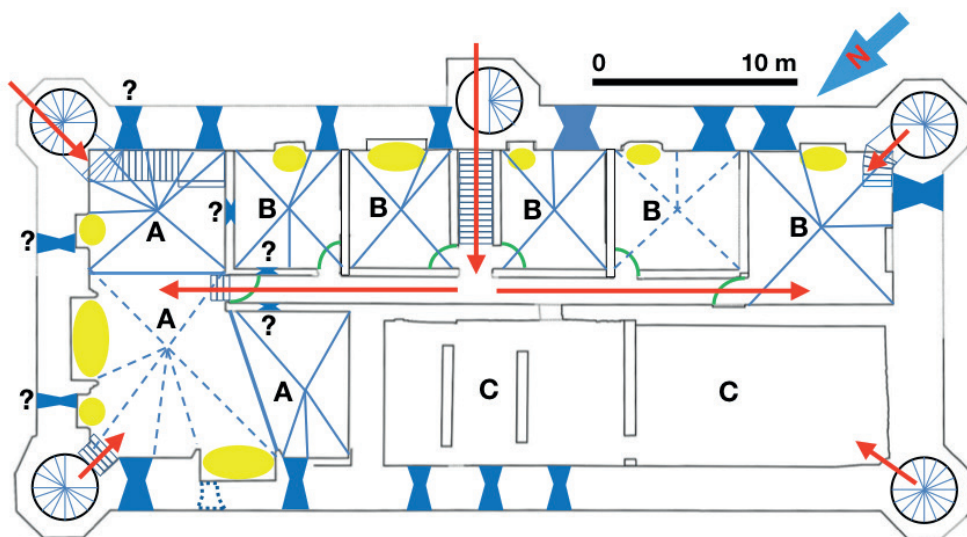
Bruxelles) disposées en chevron. Il montre des réparations et il est partiellement conservé sous une recharge constituée de briques de petit format, agencées en lignes parallèles.

Des enluminures de la fin du Moyen Âge permettent d'imaginer le mobilier qui équipait les cuisines du Coudenberg à l'époque bourguignonne¹¹. Des traces de ces meubles disparus sont parfois décelables, notamment par des cavités d'encastrement destinées à les fixer aux murs. On dénombre aussi des niches de dimensions variées, dont les plus petites ont pu servir à abriter des lampes tandis que les plus grandes correspondent à des placards intégrés dans l'épaisseur des murs.

Le fonctionnement d'une cuisine implique de grands besoins en eau dont il faut assurer l'approvisionnement. Le recours à des porteurs est toujours une possibilité qui n'est cependant pas des plus efficaces. Si la cuisine des communs est située à proximité immédiate du grand puits qui est excentré au sud-est de la cour intérieure (fig. 1, 4-9), il n'en va pas de même de la cuisine de l'*aula* qui est localisée à l'opposé, soit tout de même à une distance de 50 m. Nous n'avons pas retrouvé la trace d'un puits qui aurait pourtant été très utile à l'intérieur de cette cuisine. Une

11 Voir le résumé de la communication de Danièle Alexandre-Bidon, présentée le 21 octobre 2023 au colloque du CeCaB : « Cuisine et cuisiner au château. Un apport (inattendu ?) de l'enluminure (XIII^e-XVI^e siècle) ». <https://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/2023-colloque-interventions.html#alexandre>

Fig 13. - Schéma de l'organisation spatiale des salles basses aménagées sous l'*aula* du Coudenberg. A : cuisine, B : chambres de fonction, C : cave à vin.



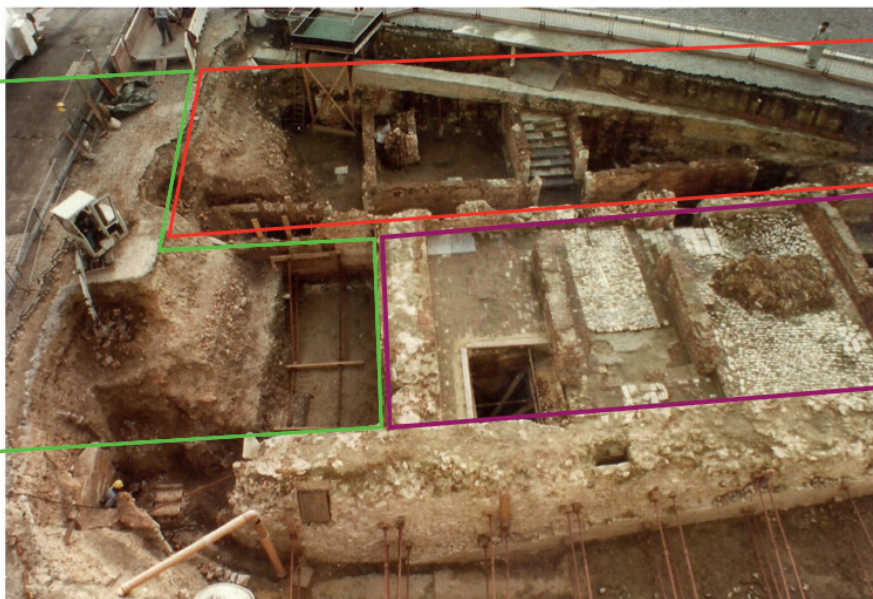
arrivée d'eau *via* un tuyau en plomb laisse entrevoir la possibilité d'un ou deux évier, dans les intervalles réservés entre deux foyers du mur pignon (fig. 11).

Les chambres annexes à la cuisine

Lors du colloque du CeCaB à Rosey, Alain Salamagne¹² a rappelé l'importance des espaces annexes aux cuisines. Il s'agissait notamment de loger au plus près le personnel dédié au service culinaire,

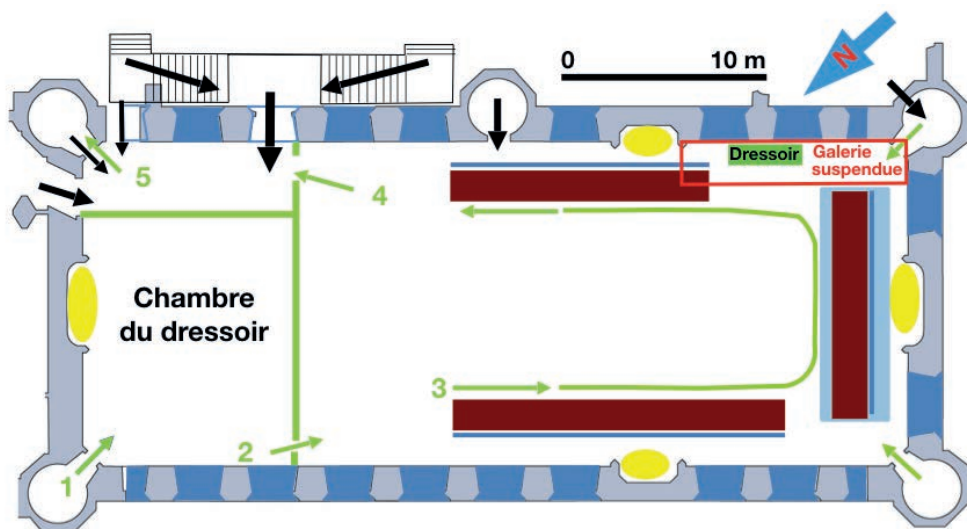
12 Voir le résumé de la communication d'Alain Salamagne, présentée le 22 octobre 2023 au colloque du CeCaB : « Les lieux pour la bouche dans les châteaux des xv^e et xvi^e siècles ». <https://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/2023-colloque-interventions.html#salamagne> Voir aussi Alain SALAMAGNE, « L'architecture des cuisines du château médiéval et renaissant », dans Pierre-Gilles GIRAULT & Hélène LEBÉDEL-CARBONNEL, édts, *Festins de la Renaissance : cuisine et trésors de la table* [Exposition, Château royal de Blois, 7 juillet-21 octobre 2012], Paris, Somogy & Blois, Château royal de Blois, 2012, p. 134-145 ; ID., « Les cuisines et leurs offices », dans Pascal Briost & Florent Quellier, édts, *La table à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes - Presses universitaires de Tours, 2015, p. 105-130.

Fig 14. - Les salles basses sous la salle d'apparat, en cours de fouilles (1995-2000, SRAB). Les espaces de la cave à vin (entourés de mauve) sont nettement surélevés par rapport à la cuisine (entourée de vert) et les appartements de fonction (entourés de rouge)



tant pour la confection des repas que pour leur présentation dans la « salle à manger » qui était une des fonctions de l'*aula*. Ainsi s'éclaire la destination des pièces voisines de la cuisine et qui s'alignent le long d'un couloir, dans la partie orientale des salles basses, sous la salle d'apparat du Coudenberg (fig. 13 B). Conçues comme autant de cellules d'« appartements » équipées d'une cheminée et d'une fenêtre, chacune de ces cinq « chambres » disposait d'un accès autonome et pouvait servir aux officiers de bouche dans l'exercice de leur fonction, tout en leur permettant aussi d'y loger. On devine que certaines des cheminées de ces chambres pouvaient, en cas de besoin accru, être utilisées en renfort de celles de la grande cuisine. Il est révélateur que deux de ces cheminées sont exagérément plus larges que les autres. C'est le cas dans la chambre qui est située à l'extrémité sud du couloir et qui est aussi plus spacieuse que les quatre autres. Disposée à l'extrémité sud du couloir axial, elle est aussi directement reliée à la salle d'apparat du bel-étage par l'escalier en vis de la tourelle d'angle du bâtiment, et donc au plus près du trône ducal. C'est peut-être là que l'officier supérieur dirigeait son personnel et qu'il tenait ses comptes. Il est question dans les archives d'un bâtarde de

Fig 15. - Proposition pour la déambulation du personnel de bouche et pour la disposition d'une « chambre du dressoir » provisoire à l'intérieur de la salle d'apparat, lors d'un banquet imaginaire, inspiré de documents d'époque. Le souverain était nécessairement installé à l'opposé de la salle, adossé au foyer principal.



noble extraction qui jouissait d'une chambre sous la salle, dans les années 1475-1476. On sait qu'à cette époque, sous Charles le Téméraire, Adolphe, bâtard de Clèves (fils d'Adolphe de Clèves-Ravenstein et demi-frère du célèbre Philippe du même nom) exerçait précisément la fonction très enviée de panetier. Le premier panetier n'était pas un banal boulanger. Choisi au sein de la noblesse – et n'ayant sans doute jamais appris à cuire un pain –, il était apprécié pour ses qualités de gestionnaire, en occupant une place importante dans la hiérarchie, directement en dessous du Maître d'hôtel. Il était responsable du prestigieux service de table du duc, du pain et d'autres produits (condiments, fromages, beurre,...) non préparés en cuisine. Un autre personnage clef dans les cuisines était le queux, dont certains virtuoses sont passés à la postérité par la longévité de leur service, très prisé par les duc de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Le Maître queux était l'équivalent des grands chefs cuisiniers étoilés actuels. Ainsi peut-on imaginer, par exemple, que Guiot Walvisch, dit « Casselaire », un homme du pays de par-deçà (dont on pense qu'il était originaire de Gand ou de Bruxelles), disposait également d'une chambre de fonction sous la grande salle du Coudenberg. La chambre située le plus au nord, contiguë à la cuisine, a pu constituer un poste d'observation idéal pour la surveillance du personnel en action.

La cuisine du dressoir

Lors du colloque du CeCaB, l'historien Yann Morel¹³ a apporté des éclaircissements sur une fonction méconnue d'un espace intermédiaire entre la cuisine et la salle à manger et que l'on peut parfois identifier dans les châteaux. Il s'agit de la « chambre (ou « cuisine ») du dressoir », ou plus simplement « dressoir » (en référence, par métonymie, au meuble du même nom dont le local était équipé), destiné à maintenir au chaud les plats déjà cuisinés et en attente d'être présentés aux convives. Nécessairement équipée d'une cheminée, la cuisine du dressoir se devait d'être un espace clos aisément contrôlable, afin de se prémunir des larcins et du danger d'empoisonnement. Cet espace a pu être identifié par des mentions dans des sources archivistiques (et parfois aussi sous la forme d'un local spécifique et identifiable sur des plans anciens), notamment pour les résidences des duc de Bourgogne. Aucune hypothèse ne se dégagait toutefois concernant le Coudenberg à Bruxelles. À l'analyse, deux possibilités se révèlent pourtant. Yann Morel a pu mettre en évidence en Avignon, le témoignage écrit du cas

13 Voir le résumé de la communication de Yann Morel, présentée le 22 octobre au colloque du CeCaB : « Au seuil de la grande salle : recherche sur la « cuisine du dressoir » dans les résidences des ducs de Bourgogne ». <https://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/activites/2023-colloque-interventions.html#morel>

particulier d'une cuisine du dressoir amovible, construite en matériaux légers à l'intérieur même de l'immense *aula* du Palais des Papes. À titre d'hypothèse, on peut tenter de projeter la situation dans la grande salle de Bruxelles, autour de la grande cheminée du pignon nord. Celle-ci est située juste au-dessus de la cuisine, tandis que les trois autres cheminées monumentales de la salle sont déportées à l'opposé du côté sud, là où le souverain et les principaux dignitaires de la cour prenaient place lors des festins et des réunions politiques (fig. 15). C'est aussi la proximité immédiate de cet emplacement privilégié (le trône du souverain) qui éveille le soupçon d'une autre option – qui n'exclut pas la première – de localisation d'une chambre du dressoir alternative ou subsidiaire. On peut en effet imaginer que la plus grande des chambres des salles basses (celle située le plus au sud et donc précisément en dessous de l'estrade du souverain) ait pu remplir le rôle d'antichambre, en particulier dans le service de la paneterie. La cheminée de ce local apparaît surdimensionnée pour la seule fonction de chauffage d'un logement ; on peut penser qu'elle a pu servir aussi à cuisiner ou à réchauffer des plats.

Il y aura bientôt 25 ans que les salles basses de l'*Aula Magna* ont été fouillées. Une solution se profile enfin pour faire aboutir le projet éditorial de la monographie pluridisciplinaire – consacrée à tous les aspects de la construction du bâtiment – qui a peiné à voir le jour, tandis que la plupart des chapitres ont été écrits il y a plus de dix ans, au risque de devoir être actualisés. On ne peut que regretter ce délai de publication. On constatera toutefois qu'entretiens, le sujet s'est substantiellement enrichi, à la faveur de la découverte de nouveaux documents, et aussi grâce aux réflexions suscitées par la participation à des colloques thématiques qui offrent autant d'opportunités pour approfondir des sujets tels que « le schéma directeur des architectes concepteurs », la « gestion de l'eau », « la distribution fonctionnelle des espaces », « la circulation horizontale et verticale », « le chauffage » et enfin « les cuisines » au sein du colossal bâtiment de l'*Aula Magna*. Gageons que d'autres sujets donneront encore matière à réflexion et à discussion à des générations de chercheurs, entre collègues de disciplines variées.

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

Emmanuelle MERCIER

Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA)

Une famille de sculpteurs a dominé la scène de la production de retables et de statues dans les anciens Pays-Bas méridionaux entre le xv^e et le xvi^e siècle. En témoignent les nombreux objets conservés qui leur sont attribués, leur qualité remarquable, la mention de leurs noms dans de nombreux documents d'archives dont celle qualifiant l'un d'eux de *beste meester beeldsnijdere*¹. Les Borman exportent vers l'Italie, la Suède, l'Allemagne, l'Espagne, et travaillent en France, notamment au monastère royal de Brou pour Marguerite d'Autriche.

La question de savoir si l'observation technique des œuvres permet de mettre en évidence certaines habitudes d'atelier pouvant constituer des marqueurs d'identité de cette illustre famille s'est posée dans le cadre de la préparation de l'exposition *Borman and Sons* au musée M à Louvain en 2019-2020². Cette dynastie étant active sur quatre générations, il était également intéressant de vérifier si une évolution technique était perceptible dans la production de statues en bois polychromé en opérant un va-et-vient avec les retables³. Cette étude fut aussi l'occasion de rassembler les informations susceptibles de nous éclairer sur leur mode de fonctionnement.

Rappelons l'ordre de filiation proposé d'après l'analyse des documents d'archives : Jan l'ancien (Jan I) ; ses fils Willem (sculpteur ?) et Jan dit

1 Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, « La dynastie Borremman (xv^e et xvi^e siècles). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques », dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, t. 5, 1983, p. 47-66, aux p. 47-48.

2 Emmanuelle MERCIER, « The Borman Workshop. Techniques Used in Their Polychrome Statuary and Altarpieces », dans Marjan DEBAENE, éd., *Borman and Sons. The Finest Image Carver*. [Catalogue d'exposition, Musée M, Louvain, 20 septembre 2019- 26 janvier 2020], Louvain, 2019, p. 146-169.

3 Cette analyse se base à la fois sur l'étude bibliographique des dossiers de restauration conservés à l'IRPA et sur nos propres observations réalisées au cours des trois années qui ont précédé l'exposition notamment dans le cadre des missions photographiques réalisées par l'IRPA.

le grand (Jan II) ; son fils Passier ; Jan le jeune (Jan III) ; Marie et enfin Willem II (le fils de Passier). Jan II, Passier et Jan III sont inscrits à la corporation des Quatre Couronnés qui réunit tailleurs de pierre, maçons, sculpteurs et ardoisiers de la ville de Bruxelles, respectivement en 1479, 1492 et 1499. Willem II en est le doyen en 1571-1573 et 1585. Marie, également sculptrice, décède en 1545. En considérant que chaque maître sculpteur avait au moins un compagnon et un ou plusieurs apprentis, on peut se demander si les adjectifs « bormanese » ou « bormanien » utilisés pour qualifier un nombre important d'œuvres ne reflètent pas davantage une réalité qu'un style dominant à Bruxelles. L'une des difficultés majeures en ce qui concerne la production de retables est précisément l'intervention de plusieurs mains de sculpteurs. Parmi ces compagnons, un sculpteur que Michel Lefftz a proposé d'identifier comme Guyau de Beaugrand se détache par un style plus maniériste⁴. En outre, les jalons permettant d'appréhender le style et la technique des Borman sont

4 Michel LEFFTZ, *Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas*, dans Gaétane MAES & Jan BLANC, éd., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*. [Actes du colloque, Lille, 28-30 mai 2008], Turnhout, 2010, p. 91-102.

Fig. 1. Vierge de la collégiale Sainte-
Gertrude de Nivelles, vers 1500-1520,
attribuée à Pasquier Borman, 135 cm.
© IRPA, Bruxelles



limités aux trois œuvres signées à savoir les retables du Martyre de saint Georges aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, des saints Crépin et Crépinien de l'église Sainte-Waudru d'Herentals et de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow, signés respectivement JAN (II), PASSIER, et JAN (III). Enfin, les études croisées menées en préparation à l'exposition ont permis de mettre en évidence l'origine louvaniste de la famille⁵.

Que sait-on de l'organisation de l'atelier de la famille Borman et de leurs collaborations ? Père et fils ont travaillé ensemble comme l'indique un contrat daté de 1489 pour la réalisation des portes en bronze de l'église Saint-Pierre à Louvain. Le document renseigne en effet, à côté du nom du fondeur, ceux de Jan l'ancien et de Jan, son fils, résidant dans la ville de Bruxelles⁶. De même, en 1510, une commande pour un retable mentionne que les figures doivent être sculptées par *Jannen Borman* ou *Paesschier*, son fils, résidant à Bruxelles⁷. Faut-il pour autant parler d'un seul grand atelier familial ? Ou doit-on imaginer chacun de ses membres, devenu maître, à la tête de son propre atelier et collaborant entre eux ? Sans réponse à ces questions, les documents d'archives et les évidences matérielles nous apportent des bribes d'informations précieuses sur leurs activités et modes de fonctionnement. Ainsi, les Borman sont tour à tour entrepreneurs ou sous-traitants. Comme les règlements de la Ville du 8 juin 1454 l'autorisent, maître Jan Borman est bien le contractant pour la réalisation du retable de saint Georges achevé en 1493 et destiné à la chapelle Notre-Dame du Dehors à Louvain pour le Grand Serment des Arbalétriers. Dans d'autres cas, la commande est passée chez le huchier Jan Petercel de Louvain pour la réalisation de retables sculptés par les Borman respectivement en 1507 et 1510⁸. Dans le retable de saint Georges, le relevé des traits de construction incisés dans le bois montre que le huchier s'est servi du système de mesure bruxellois, soit le pied de Bruxelles et ses subdivisions. Par contre, les mesures relevées sur le Calvaire de l'église Saint-Pierre à Louvain correspondent au système en usage à Louvain. Quant aux mesures extérieures du retable de Saint-Denis à Liège, elles répondent au système de mesure liégeois ; ce qui pourrait indiquer que le commanditaire ou l'entrepreneur de l'ouvrage (Lambert Lombard ?) a passé commande avec son propre système de mesure. Dans le cas de commande pour l'exportation, il est permis de supposer que les

5 Claire DUMORTIER, « A Sculptor's Family of Leuven in Brussels and Antwerpen. Some New Information about the Bormans », dans M. DEBAENE, éd., *Borman and Sons*, *op. cit.*, p. 56-61.

6 *Ibid.*, p. 58.

7 Stadsarchief Leuven [SAL] 7404 f° 39r-40r, 27 juillet 1510.

8 SAL 11772, f° 21 r & v. Le document est une copie du XVIII^e siècle. Br. D'HAINAUT-ZVENY, « La dynastie Borreman », *op. cit.*, p. 51.

Borman se sont rendus sur place comme le suggère l'utilisation de bois régional issu de Mecklembourg pour deux reliefs du retable de Güstrow⁹. L'un d'eux n'est autre que le soldat portant la signature de Jan III, ce qui indiquerait la présence du maître sur place.

La soumission des Borman aux ordonnances de la gilde des Quatre Couronnés pose question. En effet, la marque du maillet qui garantit la qualité du travail des sculpteurs depuis 1454 est absente de plusieurs retables du xvr^e siècle comme ceux de Güstrow, Jäder, Västerås, Villers-la-Ville II ou encore de l'église Saint-Denis à Liège. Si l'on admet qu'ils en sont les auteurs, est-il envisageable que les Borman se soient affranchis des règles corporatives dans le cadre de certaines commandes ? En ce qui concerne la statuaire, le maillet est souvent présent sur le revers des bases ou plus rarement sur le sommet des têtes. Pourtant la marque est absente de certaines sculptures de très grande qualité, comme la Vierge de la collégiale de Nivelles (fig. 1).

Les Borman ont gardé l'anonymat concernant la plupart des statues qui leur sont attribuées. Seule la statuette de Saint Paul, apparue récemment sur le marché de l'art, porte la signature de PAESCHIER BORRE sur le fourreau de l'épée. Toutefois, l'élément étant rapporté, son authenticité n'est pas garantie. Dans les retables signés, si leur nom peut se confondre avec un décor, il figure dans des endroits stratégiques. Ainsi en plaçant sa signature PASSIER BORRE tout au début du récit, sur le premier personnage debout à l'extrémité du compartiment senestre du retable d'Herentals, le sculpteur informe d'emblée le spectateur de son identité. On notera pour l'anecdote que les Borman semblent apposer leur signature sur les méchants des récits. Alors que les sculptures demeurent anonymes, certaines portent des marques énigmatiques. Citons dans la Sainte Gertrude de l'église éponyme d'Etterbeek, la présence de trois empreintes en forme de petites flammes frappées à côté du maillet, association qui se répète dans le retable de Strängnäs I en Suède. Une tête de jeune homme de profil portant une croix en diadème (saint Michel ?) a été relevée sur plusieurs retables dont celui de Güstrow et de quatre retables en Suède¹⁰. En menant cette recherche, nous l'avons repérée sur le montant d'un volet du retable de Saluces (Musée de la Ville de Bruxelles)¹¹. Si sa signification demeure obscure (marque de la Ville, de l'un des Borman, d'un

9 Tilo SCHÖFBECK & Karl-Uwe HEUSSNER, « Les analyses dendrochronologiques du retable de Jan Borman de Güstrow », dans Catheline PÉRIER D'ETEREN & Ivo MOHRMANN, eds, *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow*, Bruxelles, 2014, p. 87.

10 C. PÉRIER D'ETEREN, « Les sculptures du retable de Güstrow. Étude stylistique », *ibid.*, note 22, p. 186.

11 La marque est visible lorsque le retable est ouvert.

marchand, d'un commanditaire ou d'un intermédiaire ?), il est intéressant de remarquer qu'il s'agit dans tous les cas de retables d'exportation.

Quant à la question de savoir si l'observation technique des œuvres permet de mettre en évidence certaines habitudes d'atelier, le relevé des traces de fixation des blocs de bois au banc des sculpteurs est apparue très encourageante. Nous avons ainsi pu constater que les reliefs des trois retables signés ainsi que de la grande majorité des retables attribués aux Borman ou à leur entourage présentent des empreintes circulaires sur les dessus de têtes et sur le revers des bases¹² (fig. 2). Les mêmes empreintes circulaires, d'un diamètre compris entre 1 et 2 cm, sont observées sur de très nombreuses sculptures attribuées aux Borman ou de style bormanien. Comme pour les reliefs de retables, de profondeur variable, concentrées dans la partie médiane et souvent superposées, elles témoignent du changement de position du morceau de bois sur le banc du sculpteur au cours de la taille. Ainsi, une trentaine d'empreintes sont observées sur la petite Vierge assise du Louvre (inv. RF 1370). On notera que le système de fixation est utilisé aussi bien pour des sculptures de taille réduite comme la petite Vierge du Louvre (42,5 cm) que pour de plus grandes comme la Vierge de Notre-Dame de la Chapelle (116 cm). Ces traces sont absentes des retables et des sculptures étudiés qui portent les marques de la gilde



Fig. 2. Retable de saint Georges, Jan II et Jan I (?) Borman, 1490-1493 (MRAH, Bruxelles). Revers de la base du relief principal de la scène du taureau d'airain avec série d'empreintes circulaires. © IRPA, Bruxelles

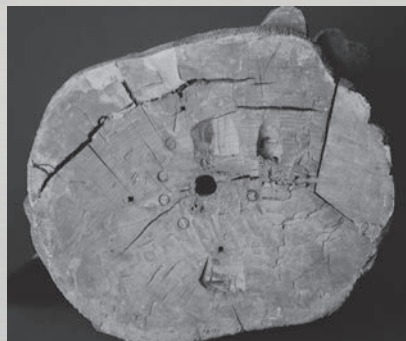


Fig. 3. Revers de la base de la Vierge de la collégiale de Nivelles avec empreintes circulaires et trou d'étai. © IRPA, Bruxelles

12 Elles sont toujours associées à de petites cavités de différentes formes, le plus souvent arrondies, laissées par une pointe permettant de bloquer le bloc de bois.

mais qui ne relèvent pas du style des Borman. D'autres traces plus courantes comme des cavités cylindriques creusées avec un foret pour y placer une pointe d'étau sont observées, parfois en association avec les empreintes circulaires comme dans la Vierge de Nivelles (fig. 3). Au vu du nombre important de relevés, il peut être établi que ces empreintes circulaires sont la marque d'un système opératoire largement privilégié chez les Borman tout au long de la production. Elles apparaissent en effet assez tôt comme en témoigne le Saint Antoine de Linkebeek daté vers 1490 qui fait partie de la série d'œuvres rassemblées par M. Lefftz pour illustrer la genèse du style Borman et qu'il propose d'attribuer à Jan I¹³.

Une certaine évolution technique est perceptible dans la production de la dynastie Borman. L'une des caractéristiques des retables développées par Jan II (et Jan I ?) est la dextérité exceptionnelle avec laquelle il sculpte des compositions à plusieurs personnages à partir d'un seul gros bloc de bois duquel il dégage autant de vides que de pleins (fig. 4). Le regard du spectateur est ainsi invité à pénétrer et explorer l'espace dans lequel se déroulent les scènes. Cette recherche de profondeur, la taille de certains personnages entièrement en ronde-bosse combinée à de véritables prouesses techniques a dû amplement participer à la notoriété de Jan II. Ce *modus operandi* évolue avec la génération de Passier et Jan III. Alors que Jan II sculpte ses scènes à partir de blocs de chêne local de dimensions importantes (ex. : 73 x 47,3 x 20 cm), la jeune génération travaille à partir de chênes importés des régions avoisinant la mer Baltique. Or, ce chêne débité sur quartier étant fourni dans des mesures standards dont l'épaisseur n'excède pas les 9 cm, son adoption a eu des conséquences sur la façon de concevoir et d'agencer les reliefs (fig. 5). Ainsi, dans le retable de Güstrow, les reliefs d'épaisseur maximale de 7 cm sont disposés sur trois plans qui déterminent la profondeur des scènes. Quant à la statuaire, tout au long de la production, la grande majorité des œuvres sont taillées dans une bille ou une demi-bille de chêne à croissance rapide, vraisemblablement local. Le chêne a été utilisé relativement frais si l'on tient compte des fentes qui se sont formées dans plusieurs sculptures. Ceci est confirmé sur la Vierge du Calvaire de Louvain où une grande fente de cœur s'est formée dans la base après le marquage des maillets qu'elle a coupé en deux. Parallèlement à l'évolution observée pour les retables, certaines sculptures ne sont cependant pas taillées dans une bille de chêne mais dans un bloc de bois obtenu par assemblage de planches. Ainsi trois planches d'environ 7 cm de large sont collées à plat-joint pour obtenir le volume dans lequel est taillé le Saint Jean l'Évangéliste d'Oplinter (musée M). Le même système de construction est adopté pour

13 Michel LEFFTZ, « The Creative Identity of the Bormans. A Stylistic Approach », dans M. DEBAENE, éd., *Borman and Sons*, op. cit., p. 64-99, aux p. 65-73.



la Vierge à l'Enfant de la collégiale de Soignies et le Christ aux outrages des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Cette construction « en tranches » s'explique par l'utilisation de bois importé. La technique, attestée dans d'autres régions de l'Europe du nord, permet d'utiliser un bois plus facile à sculpter, dépourvu de nœuds et moins enclin aux déformations. La plupart des bustes-reliquaires attribués aux Borman et datés des années 1520-1530 sont construits selon ce même mode.

Abordons enfin brièvement l'étude de la polychromie de la production des Borman qui nous ramène au sujet de leurs multiples collaborations. Les preuves matérielles rassemblées au cours d'une recherche précédente témoignent de la participation d'un maître polychromeur connu sous le nom de « maître IT » dans les années 1500 à 1522. L'activité de ce maître est aujourd'hui bien documentée grâce à une étude menée sur la technique du brocart appliqué, un décor en relief réalisé à partir d'une matrice et permettant d'imiter l'épaisseur et la texture des luxueux tissus façonnés italiens alors en vogue dans toute l'Europe¹⁴. Dans l'atelier du maître IT,

Fig. 4. Retable de saint Georges, relief principal de la scène du taureau d'airain entièrement sculpté dans un gros bloc de chêne à croissance rapide, sans assemblage. © IRPA, Bruxelles

Fig. 5. Retable de l'église Notre-Dame de la Visitation, Villers-la-Ville, 1538, attribué à Marie Borman, relief sculpté dans un quartier de chêne à croissance lente. © IRPA, Bruxelles



14 Ingrid GEELEN & Delphine STEYAERT, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Bruxelles, 2011 (Scientia Artis 6), p. 107-117.

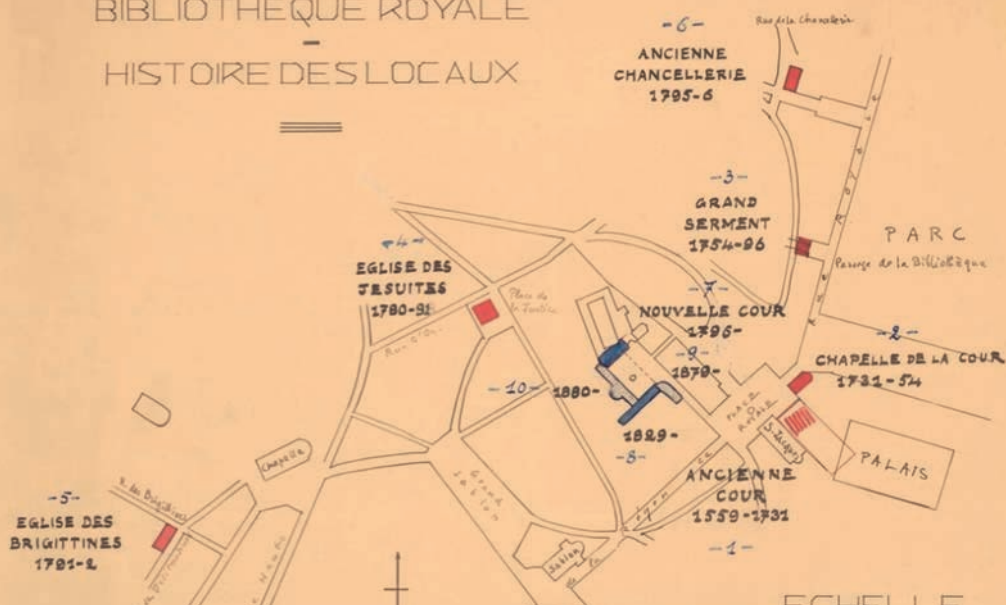
trois moules sont presque systématiquement utilisés et constituent en quelque sorte des empreintes digitales. Leur utilisation a été identifiée sur le retable signé de Güstrow, les retables de la Parenté de sainte Anne et de Saluces, ainsi que sur une série de retables bormanesques exportés en Suède datés des années 1515-1520. Dans ces retables d'exportation, les polychromies du maître IT contribuent largement à masquer la répétition de modèles qui caractérise cette phase de la production. La collaboration avec le maître IT n'est toutefois pas exclusive. Citons le retable de la Vie de la Vierge et de l'Enfance et de la Passion du Christ de Skepptuna (1510-1515) attribué à Jan III où le nom du peintre Cornelis I Schernier figure dans les brocarts appliqués en galon qui décorent la bordure des vêtements. Contrairement au maître IT, le peintre fait un très large usage de motifs *a sgraffito*, technique à main levée, plus spontanée, qui connaît un développement spectaculaire dans les ateliers brabançons dans le courant du XVI^e siècle. Il faut ajouter à ce très bref aperçu de la variété des polychromies rencontrées sur les retables bormanesques¹⁵ le cas du retable de Saint-Denis à Liège dont l'étude a mis en évidence une polychromie partielle qui comporte des rehauts de dorure localisés sur les bordures de vêtements et où seuls les visages sont peints. Le bois destiné à rester nu sur la quasi-totalité du retable a reçu une imprégnation de résine de benjoin et de tanins qui donne au chêne une coloration chaude et semble-t-il un parfum apaisant. Ajoutons enfin, qu'après sa toute récente restauration à l'IRPA, le retable de Milan constitue désormais le chaînon manquant pour illustrer l'aspect d'origine d'un retable attribué à Jan II à la fin du XV^e siècle.

En conclusion, certaines caractéristiques techniques comme les traces de fixation au banc pourraient appuyer l'attribution des œuvres à cette grande famille de sculpteurs ou à leur entourage. Par prudence, elles demandent encore à être confrontées à l'examen de quelques œuvres non encore étudiées. Seul un travail systématique et interdisciplinaire permettra d'affiner les comparaisons et de confirmer certaines récurrences. À ce stade, les résultats de cette étude permettent néanmoins de mettre en évidence certains modes opératoires dont il serait intéressant de tenir compte dans l'établissement d'une chronologique relative de la production¹⁶.

15 Dans la statuaire, les témoins ayant conservé leur polychromie d'origine sont malheureusement moins nombreux.

16 Pour de plus amples informations concernant les résultats de cette étude ainsi que le détail des œuvres s'y rapportant, nous invitons le lecteur à consulter l'article mentionné en n. 2.

BIBLIOTHEQUE ROYALE HISTOIRE DES LOCAUX



La *Domus Isabellae* et les tribulations de la Bibliothèque de Bruxelles avant la création de la Bibliothèque royale de Belgique

François DE CALLATAÿ

Bibliothèque royale Albert Ier (KBR) & Académie royale de Belgique

Un plan établi dans l'Entre-Deux-Guerres reprend les dix emplacements qu'aura occupés en soixante ans (1731-1791) ce qui allait devenir la Bibliothèque royale de Belgique (aujourd'hui KBR) (fig. 1). Cette période très agitée, reflet pour partie des troubles politiques de l'époque, succéda à 170 ans d'existence continue dans le palais du Coudenberg, dit de l'Ancienne Cour (1559-1731), et sera suivie par 180 ans de stabilité dans le palais de Charles de Lorraine augmenté du « Palais de l'Industrie ».

La conférence, qui retrace l'ensemble de ces tribulations, est tirée d'un livre à paraître qui entend donner l'histoire de la Bibliothèque royale de Belgique de 1772 à 1969. Pour des raisons éditoriales, le résumé qu'on en donne ici se concentre toutefois sur un seul bâtiment, sans doute le plus emblématique : la *Domus Isabellae*.

Fig. 1. Bibliothèque royale : histoire des locaux. - [Bruxelles : s.n., ca 1930]. - 1 plan ms. : col. ; 39,5 x 57,5 cm (kbr, Cartes & Plans, Inv. III 14.190)

On se souvient que les restes de la Bibliothèque de Bourgogne, c'est-à-dire ce qui n'avait pas été détruit par le feu lors de l'incendie du Palais du Coudenberg le 3 février 1731 ou emmené à Paris en 1746 par les troupes du maréchal de Saxe, avaient longtemps séjourné dans les sous-sols de la chapelle du Palais où on avait fini par les oublier. Il fallut les efforts persistants du comte Charles de Cobenzl (1712-1770) pour les retrouver et les placer dès 1754 dans un lieu approprié, la *Domus Isabellae*.

Edifiée en 1625-1626 sur les plans de l'architecte Jacques Franquart (1583-1651), la *Domus Isabellae* se situait dans la rue Isabelle exactement au pied de ce qui fut longtemps dénommé « l'escalier de la Bibliothèque », et qui est aujourd'hui l'escalier qui permet, au bout de la rue Baron Horta, devant l'entrée de la Cinematek, d'accéder à la rue Royale via la petite place dominée par la statue du général Belliard.

En se reportant dans le temps, les plans de Bruxelles dit de Tailly (1639) et de Blaeu (1642) montrent bien l'élévation de la *Domus Isabellae* qui est le seul édifice à rompre avec le gabarit des maisons de rang qui la flanquent de part et d'autre du côté est de la rue Isabelle, lesquelles avaient été édifiées pour loger les archers de la garde noble et les hallebardiers de la garde bourgeoise.



Située à flanc de coteau, comme toutes les maisons de la rue Isabelle, la *Domus Isabellae* avait été construite pour l'archiduchesse Isabelle, infante d'Espagne (1566-1633), après la mort de son mari, l'archiduc Albert d'Autriche (1559-1621). De plan carré, muni dans le coin nord-est d'une tour-escalier à l'arrière qui permettait de desservir les étages, le bâtiment se signalait par sa haute élévation et la décoration

Fig. 2. Jean de Montfort, médaille du Grand Serment des Arbalétriers, 1626 (KBR, Monnaies et Médailles, 2K72 / 15)

de sa façade s'avancant sur la voie publique. Une médaille de Jean de Montfort, médailleur attitré de l'archiduchesse, campe la partie supérieure de cette façade en arrière-plan (fig. 2).

Au-dessus du rez-de-chaussée introduit par un portique constitué de trois hautes arcades, on trouvait un bel étage muni de trois très hautes fenêtres arrivant à la hauteur des toits des autres maisons, lui-même surmonté d'un second étage muni d'une grande fenêtre ronde au centre et de deux petites sur les côtés, sur lequel s'appuyait le fronton triangulaire richement décoré et percé d'un œil-de-bœuf en son centre. Cette médaille est une marque de gratitude commandée par la gilde des arbalétriers fondée en 1381 et aujourd'hui dénommée Grand Serment Royal et de Saint-Georges (ici terrassant le dragon à l'avant-plan) des Arbalétriers de Bruxelles, laquelle avait reçu l'autorisation d'occuper le bâtiment en compensation de la perte de son champ de tir dû au percement de la rue Isabelle. Jusqu'en 1754, l'édifice leur fut réservé avec des appartements pour les principaux responsables au rez-de-chaussée, tandis que le premier étage disposait d'une grande salle pour les fêtes et les banquets.

Il existe une dizaine de représentations de la *Domus*. Celle que nous donnons ici est une peinture de Jan van der Heyden (1637-1712) qui offre une belle vue sur la façade latérale sud (fig. 3). Prise du jardin du vieux palais, on remarque à droite la tour de service et à gauche, le clocher de l'église Saint-Michel.

La bibliothèque existait donc depuis 1754 avec une personne dédiée et quelques ressources pour son accroissement mais elle n'était toujours pas publique. C'est la création d'une société littéraire d'abord, transformée en Académie royale et impériale ensuite, qui allait pousser à l'ouverture. L'ouverture au public se fit, sans inauguration officielle, le mardi 6 octobre 1772. Les horaires furent fixés à trois jours par semaine, de neuf heures à midi, et même de trois à six heures en été. Quelques mois plus tard, le 16 décembre 1772, l'impératrice Marie-Thérèse signait les lettres patentes élevant la Société littéraire fondée en 1769 par le comte de Cobenzl en Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres, en précisant que les nouveaux académiciens tiendraient leurs séances dans la bibliothèque, ce qu'ils firent pendant vingt-et-un ans, d'avril 1773 à mai 1794. C'est là qu'ils accueillirent l'empereur Joseph II (1741-1790) le 27 juin 1781, le futur tsar Paul I^{er} (1754-1801) le 12 juillet 1782, et l'empereur François II (1768-1835) le 11 avril 1794. Ajoutons que l'Académie joua un grand rôle dans l'accroissement rapide des collections en décidant chaque année de consacrer l'excédent budgétaire à l'achat d'ouvrages manquants.



Fig. 3. Jan van der Heyden, *Il giardino del vecchio palazzo*, ca. 1670 (Toledo, Museum of Arts, 50 x 73 cm, inv. 1972.1)



Mais alors que l'institution se développait, l'urbanisme allait bientôt déclasser le bâtiment. En effet, lors du percement de la rue Royale en 1777, l'architecte français Barnabé Guimard (1739-1805) créa un écran de verdure destiné à masquer l'arrière de la *Domus Isabellae* dont le style Renaissance ne correspondait pas avec les aménagements. Confisquée par la tutelle française, elle fut vendue le 26 novembre 1796 (6 frimaire de l'an vi) avec le projet de la démolir pour y construire un escalier reliant la rue Royale à la rue Isabelle. C'est cet escalier qu'a représenté Madou lors des journées de septembre 1830. Les caves aux quatre piliers et aux puissantes voûtes de la *Domus Isabellae* continuèrent d'exister près d'un siècle après la démolition de l'édifice. C'est sur celles-ci, de part et d'autre de l'escalier, que furent construites les extensions du Pensionnat Héger où, au début des années 1840, résidèrent et enseignèrent les sœurs Brontë, Charlotte (1816-1855) et Emily (1818-1848).

Le roman *Villette* de Charlotte Brontë est une transposition à peine voilée de cette expérience et de ce lieu. Publié en 1853, il décrit comment l'héroïne Lucy Snowe émigre pour le royaume de Labassecour (*i.e.* la Belgique), s'installe dans sa capitale Villette (*i.e.* Bruxelles) pour y travailler dans un institut pour jeunes filles. Roman gothique des passions intérieures, *Villette* décrit parfois précisément l'environnement de la *Domus Isabellae*. Fortement éprise de son professeur puis directeur, Constantin Héger (1809-1896), Charlotte Brontë se nourrira de cette passion dans différents romans.

Ainsi ce bâtiment, qui accueillit quelques années une veuve illustre, abrita pendant plus d'un siècle (1626-1754) le Serment des arbalétriers qui fit retentir les rires et les plaisanteries dites de corps de garde (au rez-de-chaussée), avant que le lieu ne soit dévolu pour un demi-siècle encore (1754-1796) à la science et aux livres, un monde du recueillement à peine entrecoupé de quelques querelles d'académiciens (au noble étage), pour bien plus tard connaître les émois d'une jeune Anglaise que son talent allait faire passer à la postérité (à la cave).

Dans les premières décennies du ^{xx}e siècle, une autre Isabelle fit revivre le lieu : Isabelle Alice Errera (née Goldschmidt – 1869-1929), historienne de l'art spécialisée dans le textile, qui, avec son mari Paul-Joseph, tint longtemps un brillant salon libéral et progressiste dans leur hôtel particulier, l'Hôtel Errera situé sur la rue Royale en face de l'entrée du parc, et que tant de talents divers belges et européens vinrent rehausser de leur présence.

Résumé d'un exposé présenté à la tribune de la SRAB, à l'issue de l'Assemblée générale statutaire tenue dans la salle des Milices de l'Hôtel de Ville de Bruxelles le 19 mars 2024



Conférences 2024

Les conférences débutent à 18h45.

Possibilité de se restaurer.

Plus d'informations sur notre site internet :

www.srab.be

17 SEPT.

Janette LEFRANCQ

De Liège à Bruxelles, l'épopée verrière des Bonhomme au XVII^e siècle



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

15 OCT.

Anne-Sophie BARNICH

Conserver pour mieux préserver. Les dépôts archéologiques
et le Centre de conservation et d'étude (CCE) en Wallonie



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

19 NOV.

Alain JACOBS

Nouveaux regards sur la Senne à Bruxelles avant son voûtement
en 1871



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

Les visites de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles de mars à mai 2024

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Le Centre Albert Marinus et le Musée de Woluwe-Saint-Lambert (guide : Noemi Del Vecchio)

Le Centre Albert Marinus s'occupe de patrimoine immatériel : Albert Marinus n'a-t-il pas été à l'origine du renouveau de l'Ommegang à Bruxelles ? Le Fonds Albert Marinus est constitué de documents légués à la commune de Woluwe-Saint-Lambert. Ces documents traitent de la vie et des écrits d'Albert Marinus (1886-1979) ; ils ont été réunis dans le but d'être accessibles au public. Le Fonds comprend aussi une riche bibliothèque ayant trait aux traditions culturelles.

La maison que nous avons visitée héberge le Centre et le Musée communal de Woluwe. Elle conserve certains meubles d'origine ; elle est le lieu d'exposition d'une sélection d'œuvres d'artistes contemporains mais aussi de masques du Musée du Carnaval de Binche, d'objets de la collection « Surnadium » sur le surnaturel et le spiritisme à la Belle Époque. On y trouve également une marionnette de Saint Michel provenant de la collection du Théâtre royal de Toone, ainsi que des sculptures d'Oscar Jespers, de Raymond de Meester et bien d'autres.



Les membres réunis devant l'entrée du Musée à la rue de la Charette. La bâtisse en arrière-plan témoigne d'une architecture rurale. La maison est classée comme monument historique.

La maison, de style architectural typiquement « hollandais », fut bâtie par Émile Devos qui avait fait carrière en tant que menuisier et ébéniste. Ayant fait fortune, il vivait de ses rentes et il fit construire cette maison qu'il utilisa comme maison de campagne. Les sources photographiques ou écrites sur la maison n'ont pas été conservées systématiquement, les

travaux de rénovation se font dès lors au cas par cas, sans documentation préalable. Émile a utilisé son nom « De Vos » pour concevoir une cheminée en pierre en rapport direct avec les renards et les fables de la Fontaine. L'extérieur et l'intérieur de la maison ont évolué depuis la création du Musée en 1986.

L'entrée du Musée¹

Dans la première pièce, un meuble en marqueterie brillante est une lingère du XIX^e siècle, dans lequel ont été encastrés plusieurs éléments de marqueterie du XVIII^e siècle (par exemple, un pélican qui se sacrifie pour nourrir ses petits, ou des roses stylisées). Les chapiteaux corinthiens, les ferronneries et les serrures sont les parties les plus anciennes du meuble.

Le Musée conserve des peintures de Constant Montald (1862-1944), dont une « Sortie de la messe » qui se déroule à Woluwe-Saint-Lambert. Une cheminée d'inspiration française, d'après Clodion, est décorée de *putti* ; sa couleur d'origine a été révélée grâce au prélèvement d'échantillons. Au plafond, un réseau de boiseries à pendentifs est parcouru par des bandes de céramiques provenant de Frise.

L'exposition d'art contemporain

La seconde pièce est décorée d'un papier peint unique basé sur une gravure réalisée par des artistes frisons et représentant des sous-bois, paysage typique de la Frise.

Des œuvres de Charles De Coorde (1890-1963) sont ici exposées : par exemple « Le cri », un fusain sur papier daté de 1932 ou



Buste en plâtre de grandeur nature d'Albert Marinus.



Mouflon sur un rocher, bronze noirci, Raymond de Meester, XX^e siècle, Collection du Musée de Woluwe-Saint-Lambert.

¹ Lors de la visite, on nous fit part de l'existence de « l'Artothèque », un service de la commune de Woluwe qui prête des œuvres aux particuliers.

encore une tête en plâtre à patine de bronze. On peut aussi admirer des œuvres du groupe « G 58 » (un groupement d'artistes en lien avec l'expo 58) : œuvres du Pop Art de Pol Mara (1920-1998) et de Paul Van Hoeydonck (1925-) en lien avec la conquête spatiale. Ce dernier côtoya la NASA et une de ses œuvres fut envoyée sur la lune lors de la mission Apollo 15 sous la forme d'un petit astronaute ; l'artiste en réalisa neuf copies qui furent vendues à un prix très élevé à l'époque. Parmi les œuvres figurent aussi des paysages et des aluchromies d'Henri Dorchy (1920-2002). Un buste en plâtre d'Albert Marinus est également exposé.

Le jardin d'hiver et la maison

Le jardin d'hiver est une pièce charmante, la lumière baigne les lieux en se réfléchissant sur les carreaux en faïence colorée qui couvrent les murs. Ceux-ci sont datés du XVIII^e siècle : on y voit des oiseaux comme des toucans, des perroquets, des autruches etc. Les carreaux ont été fabriqués en Frise, probablement réalisés par la manufacture de Makkum en Frise, à laquelle on commanda les nouveaux carreaux lors de la restauration de la pièce (la firme possédait encore les motifs anciens dans ses collections).

Dans la pièce, un beau radiateur est protégé par un cache-radiateur en bois mouluré. Un lustre en cristal de baccarat était suspendu à l'origine dans la rotonde. Il est actuellement dans le jardin d'hiver par mesure de conservation et de mise en valeur. Nous voyons aussi la belle table « goutte d'eau » de l'artiste Ado Chale (°1928) ; elle est en bronze et pèse six tonnes. L'atelier de l'artiste existe toujours et il est géré par ses enfants basés à Ixelles. Nous pouvons aussi admirer deux masques du Musée de Binche, dont un masque du Sud Tyrol porté le lendemain de la Saint Nicolas dans les rues pour animer un personnage légendaire qui frappe les hommes et enlève les femmes. Les clochettes présentes sur le masque sont typiques des habits de carnaval. Par ailleurs, un tableau de Henri-Victor Wolvens (1896-1977) est exposé de l'autre côté de la pièce : son sujet est une plage d'Ostende. Ensuite, à proximité, un mouflon sur un rocher du sculpteur Raymond de Meester de Betzenbroeck, en bronze, est tout en finesse et en puissance.

Plus loin, se trouve une œuvre importante d'Edgard Tytgat (1879-1957) : un carrousel, jouet pour enfants, riche en motifs divers peints par Edgard et décoré de motifs cousus par sa femme Marie. Sur le pourtour du toit du carrousel, des panneaux ou des bandes relatent l'histoire d'amoureux.

Dans un espace de transition, un panneau relate l'histoire de la construction de la maison qui s'est déroulée au minimum en quatre phases. La maison possédait à l'origine une toiture de chaume ainsi que

deux tours munies d'une porte qui communiquait sur la campagne. Les décors intérieurs étaient composés de colonnes torsées en bois qui existent toujours mais qui n'ont pas été réintégrées à l'espace qu'elles occupaient à l'origine.

Dans une pièce latérale, on diffuse une vidéo touchante et toute en émotion de Marie Tytgat, qui relate sa relation avec son mari et les rapports qu'elle entretenait avec son œuvre.

Émile Devos, qui réalise les dessins des lambris intérieurs, fit décorer la pièce aux renards d'une grande cheminée dont les sculptures en pierre sont tirées des fables de la Fontaine : « Le renard et les raisins » et « Le corbeau et le renard ». L'œuvre a été signée à deux reprises du nom du sculpteur belge Polydor Comeyn (1848-1907).

Dans cette pièce, la richesse des détails des lambris du plafond et des lambris aux murs associant des carreaux de faïence aux boiseries en fait une pièce unique.

Dans la dernière grande pièce de l'habitation, le plafond est tendu de toiles collées imaginées pour cet espace. Elle représente des fleurs et des oiseaux sur fond noir, rappel de motifs typiques de peintures du XVII^e siècle. Un « Modello » d'Oscar Jespers (1887-1970), le « Toréador », fut réalisé à la fin de la vie de l'artiste en 1968. Cette œuvre est prêtée au Musée par la famille Jespers.

Enfin, la visite se clôturait par la visualisation d'un espace original, une rotonde, qui illustre le spiritisme. Elle était introduite à l'origine par un décor composé de colonnes torsées en bois qui pourrait utilement être remonté.

L'exposition Louis Thévenet à Hal (guides : Constantin Ekonomides et Marie-Josée Peetroons) et la villa Servais (guide : Geert De Poorter)

Dans une rue à l'arrière de l'église Saint-Martin de Hal (Halle), un ancien complexe industriel accueille le Musée « Den Ast ». L'exposition consacrée au peintre Louis Thévenet (1874-1930) occupe le rez-de-chaussée et une partie de l'étage du bâtiment.

L'exposition est montée dans une malterie du XIX^e siècle dont les activités se sont arrêtées en 1970. Le bâtiment, vide pendant longtemps, se dégrada et il fallut beaucoup de temps et de patience pour le restaurer. Certaines parties essentielles, témoins de l'origine industrielle du bâtiment, ont été conservées et sont présentées au public. Le musée se développe dans la partie industrielle qui a été remise en valeur ; il possède aussi des bureaux et des archives.



Autoportrait de Louis Thévenet à la pipe, piano et violoncelle, 1925. En habit de ville, dans son intérieur feutré, le peintre porte un chapeau et fume la pipe. Ce portrait renvoie à son amour pour la musique et l'art, notions exprimées par les instruments et les œuvres disposés en arrière-plan.

En bas, il y avait le four utile à la germination des grains d'orge. Dans un espace particulier formant une tour, la partie appelée « Den Ast » était utilisée pour le séchage des grains de céréales.

À l'entrée de l'exposition, un film d'animation retraçant les principales étapes de la vie de l'artiste nous a été présenté. Appartenant à une famille originaire de Bruges, Louis Thévenet habita à Bruxelles rue Blaes ; il est ami du peintre Auguste Oleffe avec qui, en 1896, il se rend à Ostende. Il participe au Salon d'Anvers de 1904 et il est admis à la Libre Esthétique. En 1908, il épouse Emma Tavels et en 1916, il habite la ville de Hal qu'il va peindre à de nombreuses reprises.

Une pièce du rez-de-chaussée de son habitation était affectée à un atelier de peinture. Il peint ses propres intérieurs. En 1930, année de son décès, est publié un ouvrage sur la Belgique dans lequel le peintre occupe une place centrale. Il fait partie des peintres

qui ont fait évoluer l'art comme Rik Wouters, Ferdinand Schirren ou Jos Albert. Son frère, Pierre, appartient à l'élite intellectuelle de Bruxelles. Louis possède une importante culture littéraire et musicale. Il est aidé financièrement par le brasseur Van Haelen. On remarque, dans l'exposition, une peinture montrant un intérieur de chambre, celui de Van Haelen : cette toile et d'autres du genre sont classées dans l'« Intimisme ».

Il réalisa de nombreuses études de la vallée de la Senne dont onze beaux exemples sont exposés dans un espace annexe. Une peinture, un « intérieur à la table noire et au chapeau », est le reflet d'une intrigue amoureuse : le sujet se cache derrière une porte fermée.

Louis Thévenet a fait l'objet de plusieurs articles dans la revue *La jeune peinture belge*. Une photographie réalisée par Georges Creten, reproduite à une grande échelle, représente Louis Thévenet en 1926 : Louis à la pipe, près d'une fenêtre dans sa maison à Hal.

Dans sa correspondance, un critique d'art lui demande de peindre des objets simples, ce qu'il fera comme l'atteste une bouilloire en laiton lui ayant appartenu qui est exposée et qui fut peinte par l'artiste. En lien avec sa technique picturale, il peint aussi la nuit à la lueur d'une lumière



Les membres à la recherche des œuvres de Louis Thévenet dans les rues de Hal.



Détail d'une baie de fenêtre réalisée avec le plus grand soin dans la pierre bleue. L'encadrement tranche avec la couleur de la façade, un médaillon en terre cuite représente le portrait de profil du compositeur Gioachino Rossini.



En bordure d'une avenue ascendante, la façade principale de la Villa Servais se dresse dans toute sa splendeur rénovée au-delà d'un jardin.

électrique. Parmi les amis qu'il côtoie figure notamment le peintre Edgard Tytgat.

Plus loin dans le musée, sont exposés des costumes de la procession ou marche de Lembeek ; ce sont des habits anciens de soldats. Alors que le violoncelle du musicien renommé Adrien-François Servais est exposé au Musée de Washington, un instrument similaire est présenté à Hal.

Plus loin dans l'exposition, on a reconstitué un tableau de Thévenet : l'intérieur du café Langendries. La famille héritière du café a donné à la ville de Hal le mobilier et les objets qui y étaient utilisés et qui figurent sur le tableau. Plus loin encore dans la visite, un espace est consacré au carnaval de Hal, une vitrine à la porcelaine locale.

La visite se poursuit dans les rues de Hal à la recherche des points de vue et des bâtiments peints par Thévenet. Une comparaison utile et

intéressante fut réalisée entre les peintures de Thévenet et la situation actuelle des immeubles ou des lieux représentés.

La promenade nous mena ensuite à proximité de la dérivation de la Senne et nous traversâmes un parc aménagé sur les anciens fossés des remparts de la ville. Nous avons pu observer la nette différence entre les eaux du canal de Bruxelles-Charleroi et celles de la Senne actuelle.

Au-delà du canal et du chemin de fer, une villa luxueuse, italianisante, se dresse à la Servaislaan. L'architecte de cette villa, Jean-Pierre Cluysenaer, architecte bien connu du XIX^e siècle, réalisa une œuvre impressionnante sur le modèle des villas florentines de la Renaissance, et qui peut être rapprochée de la Villa Favard à Florence (milieu du XIX^e siècle). La façade ocre-jaune de la villa est agrémentée d'une double rangée de colonnes en pierre bleue, de décors à médaillons en terre cuite aux fenêtres. De plan carré, la villa se dresse comme un grand cube flamboyant ; des reliefs, illustrant des personnalités de la musique ou des allégories en lien avec elle, animent les parties supérieures de la façade. À l'intérieur, les espaces de réception et les salons latéraux ont été richement restaurés et décorés. Plusieurs toiles de Thévenet jalonnent ces espaces, prolongeant l'exposition du *Den Ast*.

La visite se terminait par l'évocation de Franz Listz dans un salon à l'étage où nous avons pu déguster un verre de gueuze produite par la brasserie locale *Den Herberg*, appréciant aussi depuis cet espace une vue plongeante sur la ville de Hal.

Le Musée et les Archives du CPAS de Bruxelles (guides : David Guilardian et David Kusman)

Les objets et mobiliers exposés occupent les couloirs et les salles de réunion du CPAS (Centre public d'Action sociale) à la rue Haute. Notre ancienne présidente Claire Dickstein a publié un *Musea Nostra* (1994) qui fait la part belle aux collections artistiques du CPAS - dont une petite partie seulement est exposée.

De manière générale, les Musées des CPAS n'ont pas une très grande visibilité, parce qu'ils ne se présentent souvent pas comme tels : par exemple, l'hôpital Notre-Dame à la Rose à Lessines est un musée lié au CPAS de la ville de Lessines ; à Bruges, le Musée Memling occupe l'ancien hôpital Saint-Jean ; à Anvers, les collections du CPAS sont exposées à la « Maagdenhuis ». Mais les anciens hôpitaux déclassés ont souvent été démolis. Au Musée du CPAS de Bruxelles, on ne montre quasi rien de la pratique médicale qui est bien davantage exposée au Musée de la Médecine à l'hôpital Érasme à Anderlecht.

Le patrimoine du CPAS témoigne de la solidarité qui s'est exprimée entre les habitants de Bruxelles. Avant la Révolution française, les fondations privées, les congrégations et les Tables des Pauvres de Bruxelles, réparties par paroisses, ont constitué l'embryon du CPAS. Il existait aussi à Bruxelles un organe spécifique : la « Suprême Charité » composée de mandataires publics mis en place par la Ville pour exercer une tutelle sur l'assistance privée. Les curés dressaient les matricules des pauvres. Les *Armenmeesters* ont existé jusqu'en 1971, cette fonction rattachant des fondations privées à la Table des Pauvres. Le CPAS actuel a intégré la Table des Pauvres qui venait en aide à toute personne dans le besoin.

Le bâtiment du « Saint Esprit », où l'aide aux pauvres était donnée, a pu laisser son nom dans le nom des rues. Par exemple, la rue du Saint Esprit située derrière l'église de La Chapelle. L'hôpital, à son origine, est un lieu d'aide sociale, d'hospitalité temporaire. Il servait aussi à accueillir les passants et les pèlerins. Un premier hôpital est attesté à Bruxelles du côté de Sainte-Gudule. Les pouvoirs publics aident, l'Église encadre, les moyens sont fournis par des donations de paroissiens. Les intérêts du patrimoine sont redistribués. Le système mis en place est comparable au système anglo-saxon où les habitants donnent ce qu'ils veulent.

L'hôpital de Sainte-Gudule était situé en face de la collégiale sur un terre-plein qui n'a pas laissé de trace suite à la construction de la Jonction Nord-Midi. Le second grand hôpital à Bruxelles était Saint-Jean qui ne doit pas être confondu avec la clinique privée située du côté du Botanique. Et enfin, le site de la léproserie Saint-Pierre était situé en dehors du centre ville au Moyen Âge pour des questions d'isolement, afin d'éviter les contagions. De plus petits hôpitaux spécialisés se développent comme celui de Saint-Jacques sur Coudenberg ou de Saint-Nicolas.

Ces hôpitaux, comme ceux de Bruges ou de Beaune, comprenaient une grande salle ou halle munie de nombreux lits alignés. La reproduction d'un tableau nous montre le cas de l'hôpital Saint-Jean à Bruges. Un malade par lit était un dispositif habituel, mais à Bruxelles jusqu'à deux ou trois malades étaient placés par lit en fonction des besoins. Si la personne avait des moyens financiers, elle se faisait soigner à domicile. Des *albarelli*, des médailles et des documents d'archives sont exposés.

À côté de la *Gasthuis*, il y avait l'hospice ou la *Godshuis*, maison reconvertie en hospice où on menait une vie quasi monastique. On pouvait y être hébergé à vie et y amener son mobilier après avoir remis une requête à cet effet. Une *Geesthuis* ou une Maison du Saint Esprit existait également.

La Ville de Bruxelles impose une comptabilité et une vérification suite à l'augmentation des capitaux.

Vers 1530, on arrive à un échelon supérieur à Bruxelles : la mise en place de la « Suprême Charité » par Charles Quint comme organe centralisateur.

Les « enfants trouvés », phénomène répandu en ville, sont à la charge des pouvoirs publics qui les confient à une famille d'accueil, à une nourrice, à une maîtresse des enfants trouvés pour l'ensemble de l'arrondissement Hal-Bruxelles-Vilvorde. L'enfant reçoit une pension et, quand il est émancipé, il intègre un métier ou une famille d'accueil. Les premiers orphelinats à Bruxelles remontent à 1700. Quant aux aliénés, ils étaient enfermés dans la prison de la Ville à la Steenpoort ; ceux qui étaient jugés inoffensifs étaient intégrés à une famille d'accueil. On va leur construire une *Simpelhuis* du côté de la rue de Laeken ; elle existera de 1590 à la fin de l'Ancien Régime.

La *Tuchthuis* était un dépôt de mendicité. Vers 1700, germe l'idée d'un atelier protégé aux tâches adaptées : il s'agit de l'*Armenhuis* qui regroupe les invalides et des jeunes enfants mis au travail.

Parmi les objets et les œuvres exposés figurent deux retables, du mobilier daté de 1660 et des pièces d'orfèvrerie. Le patrimoine artistique est regroupé en un musée du CPAS depuis 1927. Il s'agit d'un des plus anciens musées de Belgique. L'idée de l'historien Paul Bonenfant, son fondateur, était que ces collections méritaient d'être connues. L'essentiel des œuvres provient des chapelles de ces institutions, dont du mobilier d'autel et de l'orfèvrerie liturgique (bruxellois ou non) des ^{xvi}^e au ^{xviii}^e.



David Guillardian, archiviste-conservateur des Musée et Archives du CPAS, en pleine explication sur les œuvres d'art exposées. Face à lui, les membres écoutent attentivement et observent avec intérêt un des deux retables qui agrémentent une salle de réunion.

siècles ; la navette à encens de l'hôpital Saint-Jean (xvi^e siècle) est le support d'inscriptions.

Il y avait à l'hôpital Saint-Jean une chapelle qui permettait aux malades de suivre la messe depuis l'intérieur. Il s'y trouvait un retable sculpté de facture bruxelloise avec des peintures en grisaille et un calvaire sur les volets extérieurs et deux figures qui constituent les allégories de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il fut intégré dans l'itinéraire des retables de Bruxelles en l'an 2000. Les scènes du Nouveau Testament furent restaurées vers 1800 au moyen d'une dorure qui recouvrit l'ancienne polychromie. Une citation de Tertulien fut même ajoutée vers 1820.

On expose aussi un Cabinet de la maîtresse supérieure de l'hôpital Saint-Jean caractérisé par un placage d'ivoire et d'écailles, et qui est composé de compartiments secrets.

Un grand retable à volets peints fut réalisé dans l'atelier de Bernard Van Orley. Le retable provient de la chapelle du Béguinage de Bruxelles, les béguinages ayant été repris dans les institutions de bienfaisance à la Révolution française. Ce retable fut achevé le 11 août 1520, il a même pu être vu par le peintre Albrecht Dürer lors de sa visite de Bruxelles et de l'atelier de Van Orley. Le panneau central est composé d'une messe de saint Grégoire. L'intérieur du retable représente la Mort de la Vierge et des scènes de la Vie de la Vierge. La Dormition et l'Assomption sont peints sur le panneau central. Le retable devait se trouver dans la salle de l'infirmerie du Béguinage. Il fit l'objet d'une étude de la part de l'Institut royal du Patrimoine artistique qui identifia les dessins sous-jacents et les indications des couleurs à employer. Un paysage de l'arrière-plan ressemble à une porte de Bruxelles et une tour en cours de construction est comparable à la flèche de l'hôtel de Ville de Bruxelles. Le retable fut reconstitué au début du xix^e siècle, car les volets avaient été démantelés.



Un atlas terrier du xviii^e siècle a été présenté dans la salle de consultation de la Bibliothèque et des Archives du CPAS.

Avec la période française, la constitution d'un secours aux citoyens s'organise formant la « dette sacrée de la Nation ». On rassemble différents établissements et on constitue le CPAS dans toute la Belgique. On réorganise les hôpitaux, on met les lits partout comme le montre la reproduction d'un tableau représentant l'intérieur de l'église Saint-Jean : la nef est mobilisée par les lits. Il n'y a, alors, pas de locaux pour les médecins, ni de salle d'opération. La période française va intégrer le corps médical aux hôpitaux. Un basculement se produit à la fin du XIX^e siècle : la technologie, l'utilisation des antiseptiques et les cliniques extérieures se développent.

Une vitrine du Musée évoque le progrès médical et l'école de médecine de l'hôpital Saint-Pierre.

Lors de la visite, on a aussi évoqué l'utilisation d'un tour et d'un tambour placé dans un mur aveugle dans un trou des hospices : on y déposait l'enfant avant de l'abandonner.

La figure d'Antoine Depage, l'ambulance de l'Océan en temps de guerre, le service de chirurgie furent aussi évoqués. Antoine Depage obtint des moyens financiers pour reconstruire la Faculté de Médecine et l'hôpital Saint-Pierre, constituant l'ancien Campus de médecine et des infirmières à la Porte de Hal.

Un panneau illustre les fondations, les hôpitaux et les hospices à Bruxelles. Une vitrine évoque les grandes épidémies : la *Pesthuyskens* à Bruxelles avec sa chapelle Saint-Roch, était située hors les murs de la ville, du côté de la place Rogier. Une vitrine évoque l'insalubrité des maisons et le développement de la tuberculose qui ont incité à la construction du Sanatorium Brugmann à Alsemberg, loin de la ville.

Dans la salle de lecture de la Bibliothèque et des Archives, une armoire provenant de l'ancien hôpital Saint-Jean à Bruxelles a été reconvertie en bibliothèque en 1935. Un chartrier contenant des actes notariés du XV^e siècle présente la mention du peintre bruxellois Rogier Van der Weyden et de son atelier. Selon une estimation, les Archives du CPAS conservent 10 000 chartes qui méritent d'être étudiées et identifiées ; l'ensemble des archives occupe quelque 15 km de rayonnages. Un Atlas terrier, daté des environs de 1715 contient le relevé de biens ayant appartenu à la léproserie Saint-Pierre.

En ce qui concerne les Archives contemporaines, le Fonds iconographique contient, par exemple, des photographies du Secours d'hiver en 1940-1944. Ce sont des photographies du quotidien, témoignages des activités sociales et sanitaires à Bruxelles.

La Brasserie Cantillon et le Musée de la gueuze

Introduction historique sur la brasserie Cantillon

Il s'agit de la plus vieille brasserie bruxelloise toujours en activité. Au départ, le bâtiment est acheté en septembre 1900 par Paul Cantillon, originaire de Lembeek. Le 10 octobre 1900, l'endroit est un « beer stock », occupé par un marchand assembleur de bière. La qualité des bières étant variable, le travail de l'assembleur est de corriger et de faire bonifier la bière, de la porter à maturation, d'en améliorer le goût. Ici, on produit de la gueuze à partir de fûts de lambic. On brasse le lambic et on assemble la gueuze. On acheta le matériel en seconde main, des machines qui datent des années 1850-1900. Ces machines n'étaient pas prévues pour le local. On utilise la gravité pour aider à la fabrication de la bière par le passage du liquide d'une cuve à l'autre.

Le premier brassin fut opéré en mars 1939. Marcel et Robert, les deux fils de Paul Cantillon, reprennent l'entreprise après les années de guerre. La période fut propice ainsi qu'en 1958 avec l'Exposition universelle de Bruxelles. Vers le milieu des années 1960, on constate une chute des ventes essentiellement pour trois raisons. D'abord, on ajoute du sucre à la bière au départ des industries agro-alimentaires. Le sucre est addictif pour le consommateur ; dès lors qu'on édulcore le produit, le sucre a le pouvoir de masquer les défauts de fabrication de la bière. Ensuite, après les années de guerre, les bières à fermentation basse, les pils, ont de plus en plus de succès en Belgique ; aujourd'hui, elles représentent 70% des bières consommées. Or, chez Cantillon, on ne brasse pas de lager, mais des « bières sèches ». Enfin, les contrats d'exclusivité qui se développent entre les cafés et les brasseurs, concurrencent définitivement les petites brasseries qui ne peuvent rivaliser avec leurs offres.

En 1968, Marcel Cantillon décide de prendre sa retraite et son beau-fils, Jean-Pierre Van Roy, qui n'est pas brasseur mais vendeur de disques, reprend l'affaire. Ce dernier apprend le métier en 1969, mais la conjoncture reste mauvaise. Au total, cinq générations d'enfants directs se sont succédé à la gestion de la brasserie et à la fabrication de la bière.

Le brassage du Lambic

Pour brasser, on a besoin d'eau, de céréales, de levure et de houblon. Les céréales comme l'orge et le froment sont utilisées. On a besoin de 65% d'orge qui est malté et de 35 % de froment qui n'est pas malté. L'amidon étant trop complexe pour être décomposé par les levures, le processus de maltage crée les « ciseaux » qui viennent dégrader l'amidon. Cela implique de tremper les graines dans l'eau. On arrête le processus en « touraillant » : on utilise un four, la touraille, qui est indispensable pour

sécher le tout. La couleur de la bière dépend du degré de maltage. C'est après 1945 qu'on aura tendance à séparer l'activité de maltage de celle de la brasserie. La brasserie Cantillon fait appel à la malterie de Stabroek près d'Anvers. L'orge y est malté à basse température. On utilise de la céréale bio et le froment vient d'exploitations agricoles de Wallonie.

Chaque brassin utilise 1,3 tonne de céréales qui sont concassées grossièrement à l'étage. Puis, il passe par une trémie en forme d'entonnoir dans la cuve à matière solide, il est alors mélangé à l'eau du réseau public de distribution de Bruxelles.

Ensuite, le processus « d'empâtage », soit le trempage et le mélange du malt dans l'eau, se passe par palier. La cuve utilisée à cet effet est, pour la première fois depuis 1890, en cours de restauration ; la fin du travail est prévue en octobre 2024. En plusieurs étapes, l'eau chaude passe de 45 à 60 puis 72 degrés. Ces différentes températures sont nécessaires pour « l'amylolyse » et le découpage de l'amidon. Ce processus dure deux heures. Dans la cuve, un bras mécanique vient mélanger le tout, des rails sont là pour évacuer le liquide de brassage. Lors du brassage, on referme le couvercle en forme de cône qui évite toute perte d'eau par évaporation. Ensuite, le bras mécanique arrête de tourner et on laisse « sédimenter » les céréales avant le vidage de la cuve. Une plaque métallique est utilisée



Au rez-de-chaussée, l'espace de la première cuve à brassage de la brasserie Cantillon. La cuve du XIX^e siècle en bois cerclée de métal peut être couverte par des panneaux métalliques afin d'éviter la perte d'eau par évaporation lors du processus d'empâtage.



À l'étage, une cuve au couvercle en cuivre et le lieu de chauffe du liquide à l'origine de la bière et du mélange de grains maltés avec le houblon. Cette étape assure aussi la stérilisation du liquide.

pour la filtration qui se passe au moyen d'un robinet situé dans le bas de la cuve puis par une pompe qui extrait le liquide et l'envoie vers deux cuves cylindriques situées à l'étage. Au total, dix mille litres de liquide sont créés, desquels on retire le moût avant qu'il ne fermente.

Il existe un bac en métal sous une des deux cuves qui est utilisé pour placer le houblon. Des cent degrés du brassin, l'eau est mélangée avec de l'eau plus fraîche pour atteindre les températures voulues par paliers. Deux cuves en ébullition, fermées au moyen d'un couvercle en cuivre, sont accessibles à l'étage au moyen d'un escalier latéral assez raide. Un serpentin métallique est présent au cœur de la cuve pour chauffer ou refroidir le liquide. L'ébullition dure normalement une heure afin de stériliser le liquide. Or, chez Cantillon, elle dure trois heures pour concentrer les sucres : de 10 000 litres on obtient 7500 litres, voire moins. On ajoute les fleurs de houblon (cet ingrédient n'est pas indispensable à la fabrication d'une bière ; il donne un goût amer à la bière), des arômes de citron et de poivre etc. On peut aussi ajouter un autre additif. La présence de statine dans le houblon est recherchée pour son pouvoir de conservation. Une bière peut être conservée pendant plusieurs mois, voire plusieurs années avant son utilisation. La bière à base de lambic est donc une bière de garde.

On utilise vingt-trois kilogrammes de houblon par cuve. Le houblon est séché pendant trois ans à l'étage du bâtiment pour lui permettre de s'adoucir; dans le cas contraire, il rendrait le lambic trop amer. Pour équilibrer, il doit perdre son amertume. Le houblon utilisé est originaire d'Europe centrale, d'Allemagne, de Slovénie et du Royaume-Uni. L'Allemagne est le plus gros producteur de houblon d'Europe. La plus grosse production au nombre d'habitants, soit 2 % de la production mondiale, est relevée en Slovénie.

À l'étage sous les combles, un bac en cuivre à houblon est exposé. Il possède une grille métallique dans le bas pour assurer la filtration. Le bac de refroidissement ou le refroidisseur est utilisé pour placer le moût brûlant vers 3 h de l'après-midi. Le choc thermique lors du contact entre le liquide brûlant et le bac en cuivre a nécessité une solution pratique : le bac est riveté et non soudé. Le moût est versé dans le bac à environ 90 degrés. Le bac est beaucoup plus large que haut, pour augmenter la surface de contact et favoriser la fermentation. Aucun ferment n'est ajouté, seul le processus d'ensemencement par l'air est actif par la présence de plus d'une centaine de levures et de bactéries.

Le brassage est favorisé par des nuits fraîches, la fermentation spontanée par les levures et les bactéries de l'air est davantage possible durant les mois d'automne et d'hiver. Le bon équilibre peut être atteint

à cette période. La fermentation spontanée de la bière n'est pas réservée à Bruxelles car on la retrouve aussi par exemple en Pologne. D'anciens écrits parlent de cette bière à Bruxelles à la fin du XVIII^e siècle, dans la ville *intra muros*, mais aussi près de la Porte de Hal ou du côté d'Anderlecht. Aussi, le savoir-faire de la production du lambic se développa-t-il particulièrement à Bruxelles. La saison des brassins s'observe d'octobre à avril. Or, avec le réchauffement climatique, la saison a tendance à se réduire de plus en plus. On compte entre 40 et 45 brassins par saison. Le facteur limitant dans la production est le bâti. On brasse en moyenne trois fois par semaine en saison. Après une perte d'un tiers du liquide par évaporation, on place le liquide dans une nouvelle cuve afin de mélanger les sucres et d'homogénéiser le produit à une température située entre 18 et 20 degrés.

Un tuyau dans le bas facilite le remplissage des fûts entreposés à l'étage inférieur : le magasin de futaille. Les fûts, tous en bois, sont récupérés chez des viticulteurs et soigneusement nettoyés car les arômes du vin ne sont pas désirés. Ils ont une capacité de 228 litres. Le fût va contenir le moût ; alors commence la fermentation. Dans les fûts, les bactéries vont être métabolisées et relâcher notamment, du gaz, du CO² et des esters importants pour les arômes. Pendant deux semaines, on laisse échapper 5 à 10 litres pour diminuer la pression et ne pas endommager le fût, puis le fût est totalement fermé ; une fermentation très lente commence alors.

Lors de ce processus, de la lie se forme dans le fond du fût alors que dans le haut du fût se concentre de la levure, la flore : une fine peau, une pellicule qui protège le liquide de l'oxydation (cf. le processus de fabrication du vin jaune du Jura ou du vin de Xeres).

On a besoin d'un à trois ans de fermentation car les levures sauvages ne sont pas rapides. Lors de ce processus, le lambic obtenu après trois ans de fermentation ne contient plus un gramme de sucre. Le lambic est une



En fin de visite, une dégustation nous permet de savourer la production de la brasserie : on nous sert du lambic de un an et demi d'âge, de la gueuze et de la krielk produite sur place.

bière plate à cinq degrés d'alcool. Il est peu amer, peu sucré mais acide. Il peut développer des arômes de fruits, de pomme verte ou de vin blanc.

L'assemblage

Le faro est une bière plus ancienne que le lambic. Mais des études historiques sur le sujet seraient les bienvenues.

L'assemblage vise à obtenir une gueuze en utilisant du lambic de un, deux ou trois ans d'âge. La fermentation continue en bouteille. Le liquide obtenu lors du mélange dans la cuve en inox est trouble, la filtration est assurée par plusieurs couches de cellulose ; le résidu constitué de levures mortes part au recyclage. Puis on passe au « soutirage » : la mise en bouteille qui est fermée au moyen d'un bouchon de liège et d'une capsule métallique pour plus de sécurité.

La bière poursuit son processus de fermentation en bouteille pendant six mois. La gueuze, « le champagne de Bruxelles », est ainsi obtenue. Elle était l'une des bières les plus chères de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle. Le prix de cinq litres de cette bière équivalait au salaire d'une journée de travail d'un laboureur.

La gueuze peut se garder jusqu'à vingt-cinq, voire quarante ans. Elle peut aussi être aromatisée avec des vrais fruits macérés dans du lambic de deux ans d'âge. On peut utiliser la griotte, la framboise, le raisin... Par exemple, 200 à 300 grammes de cerises sont nécessaires à la fabrication de la kriek. L'ensemble du processus est biologiquement certifié.

Le tout macère de un mois et demi à trois mois. Et, ensuite, six mois de repos en bouteille sont nécessaires à sa maturation, comme pour la gueuze. 250 000 litres sont produits par an, mais cette production ne suffit pas pour répondre à la demande toujours croissante. Le Musée est créé en 1978 afin de redorer le blason de la fabrication du lambic.

Le projet en cours

Le projet actuel de Jean-Pierre Van Roy est de développer le musée et la conservation des archives de Cantillon mais aussi celles d'autres brasseries bruxelloises. La volonté de la famille Van Roy est d'inaugurer un nouvel espace en octobre 2025 pour les 125 ans d'existence de la brasserie.

Un brassin public est organisé en novembre, un autre au mois de mars de chaque année. Le prochain brassin public est prévu le 9 novembre, il convient de s'inscrire, la journée est rythmée par des visites de vingt minutes depuis 7 h du matin jusque vers 16 h.

COTISATION 2024

La cotisation annuelle reste 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 96^e bulletin d'information

Pierre ANAGNOSTOPOULOS

François DE CALLATAÏ

Alain DIERKENS

Michel FOURNY

Emmanuelle MERCIER

Martine VRIJENS



Fondée à Bruxelles en 1887

TABLE DES MATIÈRES

03

Le mot du
Président

08

Sous la grande salle
d'apparat...

24

Jan II Borman « le
meilleur maître
tailleur d'images » à
Bruxelles...

33

La *Domus Isabellae* et
les tribulations...

39

Les visites de la
Société royale
d'Archéologie de
Bruxelles

NOS BUREAUX

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

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

 **02 650 24 97**

 **secretariat@srab.be**

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

WWW.SRAB.BE