

Cercle d'histoire
d'archéologie et de
folklore d'Uccle
et environs

Geschied- en
heemkundige kring
van Ukkel
en omgeving



UCCLENSIA

Revue Bimestrielle – Tweemaandelijks Tijdschrift

Septembre – September 2003

196



Académie Royale
des Beaux-Arts à Anvers.

Le Corps Académique dans sa séance du 21 Octobre 1866.
a nommé Monsieur Alexandre Louis Joseph Thomas,
membre agrégé et lui en delivre le present diplôme.

Le 1^{er} Octobre 1866.

Le Secrétaire

Joseph

Le Président

A. Thomas

UCCLENSIA

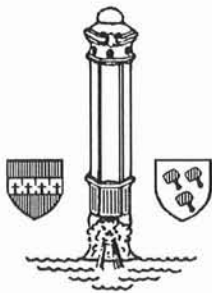
Cercle d'histoire
d'archéologie et de folklore
d'Uccle et environs, a.s.b.l.
rue Robert Scott, 9
1180 Bruxelles
tél. 02.376 77 43, CCP 000-0062207-30

Geschied- en
Heemkundige Kring van Ukkel
en omgeving, v.z.w.
Robert Scottstraat 9
1180 Brussel
tel. 02.376 77 43, PCR 000-0062207-30

Septembre 2003 – n° 196

September 2003 – nr 196

Sommaire – Inhoud



Édition: Jean Lhoir

- L'église Saint-Pierre au XIX^e siècle
À propos de deux tableaux de Thomas
Patrick Ameeuw 3**
- La localisation du moulin d'Ouderghem ou le moulin, le prince de
Ligne, le peintre Omer Dierickx et le percement de la chaussée de
Saint-Job
Louis Vannieuwenborgh 15**
- À propos d'Élisée Reclus, Jean Lowies 23**
- Belevenissen van een Milicien (vervolg)
Augustinus Ertveldt 25**
- LES PAGES DE RODA
DE BLADZIJDEN VAN RODA**
- Ma vie à Rhode
Marguerite De Vroom-Vandenplas 27**
- Agde de Hel, van 14 mei tot 4 augustus 1940
(vervolg)
uit het dagboek van Jozef Stoffels 31**



En couverture: Diplôme acquis par Alexandre Thomas à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers en 1866.
Extrait de L. Verbelen et D. Speeckaert, *Alexandre Thomas*, 1997.

Publié avec le soutien de la Communauté française de Belgique - services de l'Éducation permanente
et du Patrimoine culturel, de la Commission communautaire française de Bruxelles-Capitale
et de la commune d'Uccle

**Le Cercle d'histoire, d'archéologie et de folklore
d'Uccle et environs**

Fondé en 1966, il a pris en 1967 la forme d'une a.s.b.l. et groupe actuellement plus de 400 membres cotisants.

À l'instar de nombreux cercles existant dans notre pays (et à l'étranger), il a pour objectifs exclusifs d'étudier et de faire connaître le passé d'Uccle et des communes environnantes et d'en sauvegarder le patrimoine. Dans ce but il organise un large éventail d'activités: conférences, promenades, visites guidées, excursions, expositions, édition d'ouvrages, fouilles, réunions d'étude.

En vous inscrivant au cercle, vous serez tenus au courant de toutes ces activités et vous recevrez cinq fois par an la revue «UCCLENSIA» qui contient des études historiques relatives à la région ucquoise et à ses environs, notamment Rhode-Saint-Genèse, ainsi qu'un bulletin d'information.

Le cercle fait appel en particulier à tous ceux qui sont disposés à collaborer à l'action qu'il mène en faveur d'un respect plus attentif du legs du passé.

Administrateurs:

Jean M. Pierrard (président),
Patrick Ameeuw (vice-président),
Éric de Crayencour (trésorier),
Françoise Dubois-Pierrard (secrétaire),
Jean-Pierre De Waegeneer, Jacques Lorthiois,
Clémy Temmerman, Stéphane Killens,
Raf Meurisse, André Vital,
Lutgarde Van Hemeldonck, Jean Lowies.

Siège social:

rue Robert Scott 9, 1180 Bruxelles;
téléphone: 02-376 77 43;
CCP: 000-0062207-30.

Montant des cotisations

Membre ordinaire:	7,5 €	(302 F)
Membre étudiant:	4,5 €	(181 F)
Membre protecteur:	10 € (minimum)	(403 F)

L'église Saint-Pierre au XIX^e siècle À propos de deux tableaux de Thomas

Patrick Ameeuw

Pénétrer dans une église c'est comme ouvrir les portes d'une auberge espagnole. On y trouve tout ce qu'on désire, à condition de l'apporter soi-même. Sauf qu'il ne s'agit pas de fromage, de saucisson à l'ail ou de vin de Rioja, mais d'art, d'histoire, de souvenirs ou de foi.

Chapitre 1. Deux tableaux dans une église

Une visite

L'église Saint-Pierre d'Uccle se situe à mi-chemin entre les grands monuments religieux présentés dans les guides et les petits sanctuaires de village ou de faubourg. Entre le foisonnement d'œuvres d'art, de tous styles et de toutes natures, qu'on embrasse chez les premiers, et l'uniformité, imposée plus que voulue, qui s'affiche d'ordinaire chez les autres.

Une visite de l'église

Saint-Pierre offre satisfaction à l'amateur. Brève, elle lui laissera apercevoir les harmonies du néoclassicisme. Prolongée, elle lui fera découvrir quatre siècles d'art religieux, des XVIII^e et XIX^e surtout, à travers des œuvres rarement médiocres et souvent de qualité.

Lors d'un tour, même rapide, de l'église, les tableaux des autels latéraux ne peuvent

passer inaperçus, ne serait-ce que par leurs dimensions, qui en font les «ornements» parmi les plus visibles de l'église, ou par leur emplacement qui paraît avoir été expressément conçu pour les recevoir.

Par leur facture aussi, où l'on retrouve le style sulpicien qui connut depuis le XIX^e siècle une telle vogue qu'il s'est longtemps confondu avec l'art d'église. Ses canons nous sont

devenus à ce point familiers qu'on a longtemps cessé de les «voir», et ce n'est qu'en se mettant à l'arrêt devant des œuvres qui s'y rattachent qu'on peut en saisir les particularités.



Vue intérieure de l'église Saint-Pierre avant l'agrandissement de 1940. À l'extrême droite, les deux tableaux d'autel à demi-cachés par les colonnes. Photographie prise après 1914

Signatures

Les tableaux surmontent les autels situés de part et d'autre du chœur. Celui de gauche représente l'Annonciation. À droite, c'est le Repos pendant la fuite en Égypte, qui rassemble la sainte famille.

Seul le premier des deux porte dans le coin inférieur droit une date («1867») et une signature («Alex. Thomas») pour Alexandre

Thomas).¹ Les deux toiles sont dotées des mêmes armoiries (celles, nous le verrons, du donateur), disposées également dans le registre inférieur, à gauche dans l'*Annonciation*, à droite dans la *Fuite en Égypte*.

6 octobre 1867

Le procès-verbal d'une séance du Conseil de Fabrique de la paroisse Saint-Pierre, celle du 6 octobre 1867, nous donne en quelques lignes les informations essentielles sur l'origine des deux peintures.²

Au cours de la séance, le curé-doyen Renders fit état des deux tableaux – dont il précisa les titres et l'auteur – que le baron de Broich de Broich, membre de la Fabrique d'église, offrait à l'église. L'*Annonciation* était déjà achevée et placée au-dessus de l'autel de la Vierge. Elle faisait l'admiration des membres du Conseil qui témoignèrent de leur gratitude envers le donateur. L'assemblée décida à cette occasion de remplacer l'autel ainsi que son pendant, dédié à Saint-Joseph, décrits comme «hors d'usage pour ainsi dire par vétusté», par de nouveaux, de marbre blanc, évalués à 1200 francs chacun.

Ainsi les deux tableaux et les deux autels, bien qu'issus d'initiatives distinctes, se rencontrent dans un même programme d'embellissement des nerfs latérales.

Est-ce le geste du baron de Broich qui accéléra le remplacement des anciens autels dont l'état dut paraître indigne des nouveaux tableaux? Ou, à l'inverse, le futur donateur a-t-il été lui-même stimulé par le projet de rénover les chœurs latéraux? Ou encore les deux idées – les tableaux et les autels – ont-elles germé en même temps et se sont-elles réciproquement renforcées?

On ne peut trancher pour l'un ou l'autre de ces scénarios. On ne peut qu'en apprécier le résultat, qui s'est maintenu, presque inchangé, jusqu'à nos jours.

Le second tableau fut installé plus tard, sans doute en décembre de la même année.³

Nous verrons plus loin les circonstances (chapitre 5: Le Contexte) dans lesquelles les sujets ont dû avoir été choisis, même si l'on constate d'emblée le lien existant entre ceux-ci et les places qu'ils occupent. L'*Annonciation* surmonte en effet l'autel de la Vierge, tandis que le *Repos pendant la fuite en Égypte* – représentant Marie, Joseph et Jésus – domine l'autre chapelle, dédiée à saint Joseph.

Depuis longtemps, le nom des autels a changé. La Vierge Marie a fait place au Saint Sacrement, tandis que saint Pierre s'est substitué à saint Joseph. Mais pour la commodité, nous accolerons à chacun des autels le nom qu'ils portaient du temps d'Alexandre Thomas. Dans le même esprit, nous les désignerons sous le nom commun d'«autels latéraux», comme s'ils étaient les seuls, sans tenir compte de l'adjonction d'une nef et – donc – d'un autel latéral, lors de l'agrandissement du sanctuaire en 1938-1940.

De Broich aurait payé 8000 francs pour les deux tableaux.⁴ La somme paraît considérable si on la compare au coût des nouveaux autels, oscillant chacun d'eux autour de 1650 francs,⁵ ou encore aux quatorze stations peintes douze ans plus tôt par Stallaert au prix de 225 francs par tableau.⁶

Ce prix, apparemment élevé, n'a cependant pas empêché le donateur de faire appel à Thomas.⁷

1 Il n'est pas aisé de savoir s'il faut lire «Alex. Thomas» ou «Alex. J. Thomas».

2 Archives générales du royaume (AGR) Archives ecclésiastiques (AE), 31.484. *Registre des délibérations du Conseil (de Fabrique) 1820-1875*.

3 Si l'on se base sur la facture d'encadrement, datée du 7 décembre 1867. Voir chapitre 5: Le Contexte.

4 AGR AE 31.396. Notes relatives à l'histoire de la paroisse XIX^e - XX^e siècles. Brouillon d'annales de

l'église relatif aux années 1868-1870 et sans doute rédigé par le doyen Winnen.

5 Coût des autels après réalisation. Voir chapitre 6: Les nouveaux autels latéraux.

6 Un Stallaert encore en début de carrière, il est vrai. Voir chapitre 4: Le Baron de Broich.

7 Pour d'éventuelles raisons à ce choix, voir chapitre 4: Le Baron de Broich



Autoportrait d'Alexandre Thomas (1831)
photographie D. Speeckaert

Chapitre 2. Le peintre Alexandre Thomas

Années de formation

Alexandre-Louis-Joseph Thomas naît à Malmédy le 13 mars 1810, au sein d'une famille bourgeoise – son père était marchand de cuir – et profondément catholique.⁸

En 1815, suite au Congrès de Vienne, Malmédy est annexé au royaume de Prusse, et, plus tard, le jeune Alexandre, qui avait montré des dispositions pour le dessin et la

peinture, entame ses études artistiques en Allemagne, à l'Académie de Düsseldorf. Il y séjourne à partir de 1829. Son directeur était à l'époque le peintre Wilhelm von Schadow (1788 -1862) qui avait – à Rome – participé au mouvement nazaréen.

De cette époque, date sa première œuvre connue, on l'appelle aujourd'hui *Le Songe Cavens* (1831), mais en son temps, où les titres longs comme des nouvelles étaient en vogue, il s'intitulait *Jean-Hubert Cavens et son épouse recueillent les orphelins au lit de mort de la veuve*. Il avait été commandé par un couple de riches philanthropes de Malmédy en vue d'orner l'orphelinat dont ils entreprenaient la construction. L'œuvre, rénovée en 1996, se trouve toujours dans l'immeuble qui, sous le nom de «Maison Cavens», abrite les musées de la ville de Malmédy.⁹

Plus tard, en 1833, Thomas poursuit sa formation à l'Académie royale d'Anvers que dirigeait alors Mathieu-Ignace Van Brée (1773-1839). Il y développe le sens de la couleur et a comme condisciples les peintres Louis Gallait, Henri Leys et Antoine Wiertz ainsi que les sculpteurs Guillaume et Joseph-Germain Geefs.¹⁰

Anvers était à l'époque le cœur de la toute jeune école romantique belge, d'où Gustave Wappers et d'autres remettaient en question les leçons néoclassiques de Navez, installé lui à Bruxelles.

Thomas figure par ailleurs dans le tableau le plus connu de Wappers, *Épisode des journées de septembre 1830 sur la place de l'Hôtel de Ville de Bruxelles* (1835),¹¹ véritable manifeste du romantisme national, qui marqua

8 VERBELEN Lily et SPEECKAERT Dominique, *Alexandre Thomas : 1810-1898*, édité par l'Association Speeckaert van Bomberghen, 1997. LAMBOTTE Paul, *Thomas (Alexandre-Joseph)* dans la Biographie nationale, tome 25, Bruxelles, 1930-1932, p. 42.

LANG Maurice, *Alexandre THOMAS (1810-1886)*, dans *Folklore Stavelot-Malmédy*, tome XI, 1947, p. 149-160).

LANG Maurice, articles parus dans *Le Tchession*, à Malmédy, 21 juillet, 28 août et 4 septembre 1948.

9 FLORANI Marie-Caroline, *Alexandre Thomas: le songe Cavens*, cahier édité en 1996 par la Ville de Malmédy.

10 LANG Maurice, *op. cit.*, dans *Folklore Stavelot-Malmédy*, tome XI, 1947, p. 150.

11 *Idem.* Avec référence à une communication de M. van Camp, des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

VERBELEN Lily et SPEECKAERT Dominique (*op. cit.*, p. 10), précisent que Thomas est représenté sous les traits de l'homme dégainant son sabre, à côté du tambour, à l'avant-plan.

Voir aussi FIERENS Paul (« La Peinture en Belgique », dans *L'Art en Belgique: du Moyen Âge à nos jours*, ouvrage collectif publié sous sa direction, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947, p. 444) qui y voit un des beaux portraits peints par Wappers.

non seulement les sensibilités patriotiques en Belgique mais eut un retentissement au-delà de nos frontières, particulièrement en Allemagne.



Épisode des journées de septembre 1830
par G. Wappers (1835)
©Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Une carrière à Bruxelles

C'est dans ce contexte que Thomas devient (ou redevient) belge. Il obtient alors la nationalité du pays que désormais il ne quittera plus. Il épouse en 1838 une Anversoise d'origine française, Jenny Agie, dont il aura de nombreux enfants et avec qui il s'installe à Bruxelles deux ans plus tard.

Sa carrière commence. Il se consacre à la peinture d'histoire, et – sauf à ses débuts – exclusivement à des sujets religieux, que son éducation, sa formation et ses convictions portent à préférer. À côté du «grand genre», il réalise aussi de nombreux portraits, comme le faisaient la plupart des artistes de son temps.

Il participe aux salons. Il y expose pour la première fois en 1839, mais ne sort de l'ombre qu'au Salon de 1851 avec deux tableaux, *Judith et Holopherne* et *La Prière des enfants d'Edouard IV*. Il n'est encore qu'un artiste riche en promesses, dont les critiques attendent toujours l'œuvre qui révélerait l'étendue des talents. Il s'impose enfin (à l'âge de 44 ans, il n'est alors plus un jeune homme) avec *Judas errant pendant la nuit de la*

condamnation du Christ, présenté à l'exposition de 1854 et considéré comme son œuvre majeure. Le tableau se distingue par son originalité narrative qui frappa ses contemporains. L'artiste y représente Judas, dans la nuit qui précéda la crucifixion, saisi de stupeur devant la croix qui servira au supplice du Christ. C'est une interprétation entièrement nouvelle, «une trouvaille (qui) suffit à la réputation de son auteur», comme le présente le critique d'art Henri Hymans qui reconnaît aussi dans l'œuvre l'influence de romantiques français et, plus précisément, celle de Pierre-Paul Prud'hon dont *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (1808) semble avoir inspiré Thomas.¹²

Malgré ses qualités, *Judas errant* n'est cependant pas à l'abri des reproches. Hymans résume en une phrase: «L'idée jointe au contraste de l'effet, fit de cette page une œuvre à sensation, encore qu'elle fût de médiocre valeur picturale». L'effet était produit par un double jeu de lumières qui sera commenté plus longuement lors de la description de la *Fuite en Égypte*.



Judas errant pendant la nuit de la condamnation du Christ
copie de l'œuvre originale par A. Thomas
photographie D. Speeckaert

Trois ans plus tard, au Salon de 1857, l'artiste présente *Barrabas au pied du Calvaire*, mais le tableau déçoit car les faiblesses qu'on

12 *Œuvres de Henri Hymans (études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas)*, volume IV, Bruxelles, Hayez, 1921, p. 215.

décelait dans *Judas* s'y trouvent aggravées. En opposant Barrabas à saint Jean devant le Christ mort, descendu de la croix, Thomas fait preuve de la même audace dans le traitement du sujet et exprime une tension dramatique aussi vive, également renforcée par un séduisant jeu de lumières. Mais, sur les autres plans (composition, dessin, choix et expression des personnages), l'exécution du tableau fut jugée inférieure à l'idée ambitieuse qui le commandait.¹³

Malgré ces réserves, Thomas avait acquis aux salons de 1854 et de 1857 une renommée qui ne le quittera plus.

Les deux œuvres ont été acquises par l'État belge et appartiennent toujours aux collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. La première (*Judas*) est présumée disparue,¹⁴ la seconde (*Barrabas*) appartient toujours au patrimoine du musée mais n'est pas présentée au public.

Désormais connu du grand public, Thomas poursuit, en s'assagissant, sa carrière de peintre d'histoire.

Parmi ses toiles, contemporaines ou postérieures, on citera: *Agar et Ismaël dans le désert* (1853) qui fait partie des collections royales, *La Vierge auprès de la Croix* (ou *Vierge au Calvaire*) (1862) qui appartient au musée de Dunkerque, *La Vocation de saint Josse* (exposée en 1872), toujours dans l'église à laquelle elle était destinée (dédiée au même saint, dans la commune du même nom, à Bruxelles).

Les deux tableaux d'Uccle (1867) sont également cités parmi ses principales réalisations et peuvent être considérées comme des œuvres de maturité de l'artiste. Il est intéressant de noter que plusieurs toiles du maître ont été reproduites par l'artiste ucclois, Auguste Danse (1829-1929), qui a gravé quantité d'œuvres de ses contemporains.

13 Lire à ce propos l'analyse qu'Adolphe van SOUST fait des deux tableaux dans *L'École belge de peinture en 1857: études sur l'état présent de l'art en Belgique et sur son avenir*, Bruxelles et Leipzig, 1858, p. 37-51 (suivi d'un appendice: *La Peinture d'histoire au Salon de Bruxelles de 1854*, p. 15-22).

14 *Catalogue inventaire de la peinture moderne*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, département

Comme on l'a dit, Thomas s'est aussi distingué dans l'art du portrait. Il a réalisé des commandes pour de nombreux notables et représenté aussi de hautes personnalités comme le pape Pie IX (exposé en 1878, le tableau a été commandé par un couvent parisien, qui l'aurait aujourd'hui perdu), et le baron Jules d'Anethan, Ministre et Président du Sénat, dont le portrait, réalisé en 1884, poursuit un meilleur sort en figurant au Sénat.

Loin des ors des puissants mais toujours fidèle à ses convictions religieuses, il peint aussi avec beaucoup d'émotion Louise Lateau (en 1876), jeune mystique née dans une famille très pauvre du Hainaut, connue sous le nom de «la stigmatisée du Bois d'Haine».

Il a aussi perpétué les traits des membres de sa nombreuse famille. Et c'est un des grands apports de l'ouvrage de Verbelen et Speeckaert que d'avoir révélé cette partie – plus intime – de son œuvre, où l'amour des proches a fortifié plutôt qu'affadi le talent.

Il meurt fort âgé, à 88 ans, le 9 août 1898. Il habite alors à Saint-Gilles, au 161 de la chaussée de Charleroi. Jusqu'au bout, il est resté fidèle à sa vocation première, qui était celle de peintre d'histoire, et c'est sous ce titre qu'il est désigné sur son faire-part de décès.

À propos de saint Josse

Le sort de *La Vocation de saint Josse* fait un écho mélancolique à l'oubli dans lequel est tombé l'artiste. Le tableau, qui était d'abord prévu pour orner le chœur,¹⁵ est actuellement relégué dans le narthex, au-dessus de l'entrée latérale droite, sur un pan de mur obscur, encore davantage assombri lorsque la lumière extérieure pénètre par la porte ouverte.

d'art moderne, 1994, p. 610.

Paul LAMBOTTE (*op. cit.*) signalait (en 1930-1932) que le tableau avait dû être récemment retiré car le bitume en avait presque entièrement détruit les couleurs.

15 LAPORTE Jos, *L'église Saint-Josse et son histoire*, Saint-Josse, 1991, p. 24

Peu de fidèles doivent reconnaître le sujet de cette «grande machine» à la composition difficilement lisible, aux tons noircis et dont la toile est percée en son milieu par une longue estafilade. Aucune restauration n'est prévue à ce jour. La paroisse doit faire face à d'autres urgences.

On pourrait s'imaginer qu'un sort semblable a frappé le sanctuaire lui-même qui a été bâti en un temps où Saint-Josse, faubourg de Bruxelles, abritait la belle société de la capitale. Aujourd'hui, la commune est devenue la plus pauvre de Belgique et sa population actuelle, musulmane ou non, n'est guère attirée par ce temple néo-baroque qui reflète peut-être trop fidèlement le goût d'une société qui a disparu.

Et pourtant! La vie s'y poursuit, et Chrétiens d'Afrique et d'Asie mineure aident à maintenir l'église dans une activité qui ne le cède en rien – ou de fort peu – aux paroisses dont les communautés traditionnelles se sont maintenues.¹⁶

Influences

On l'a vu, lors de ses études à l'Académie de Düsseldorf, Thomas a été confronté au

mouvement nazaréen dont Wilhelm von Schadow, son directeur, était un des plus éminents représentants.

Le mouvement trouve ses origines dans la fondation de la Confrérie de Saint-Luc, à Vienne, par deux artistes allemands, Franz Pforr (1788-1812) et Friedrich Overbeck (1789-1869), en réaction contre le classicisme de l'académie impériale.¹⁷ L'année suivante, les peintres s'installent à Rome où – vivant en communauté dans l'ancien couvent de Sant'Isidoro – ils attirent de nombreux artistes venus d'Allemagne. Ils constituent ainsi la principale école romantique allemande et exercent dans l'Europe entière une influence qui se manifeste, surtout de manière individuelle, chez certains artistes et dans certaines de leurs œuvres. Le Français Ingres et le Belge Navez, par exemple, les ont découverts lors de leur séjour à Rome.¹⁸ Mais il n'y a pas eu en Belgique de véritable mouvement de ce type, si ce n'est par le truchement de la peinture murale, que les Nazaréens prônèrent, soucieux d'édification sociale, et que deux peintres, Godefroid Guffens (1823-1901) et Jean Swerts (1820-1879), tentèrent d'implanter après 1850. Ce sont les

16 Lorsque je m'y suis rendu, un soir de semaine, la messe était célébrée dans une chapelle latérale. Le plus discrètement possible, je cherchais le tableau de Thomas, dans le chœur d'abord où pendaient de grandes toiles, mais le tableau central était une *Assomption de la Vierge*, copie de Rubens, tandis que les œuvres qui le flanquaient étaient dues à un contemporain de Thomas, aujourd'hui complètement méconnu, au nom difficile à porter de (Charles-Louis) Saligo. Aucun tableau ailleurs dans l'église. Je me persuadai que le tableau de Thomas avait été retiré de l'église lorsque, avant de sortir, après avoir jeté un dernier regard, par acquit de conscience, sur la décoration du narthex, j'aperçus un tableau au-dessus de la porte et y reconnus la *Vocation de saint Josse*, avec peine, car la toile était en mauvais état et surtout presque occultée par la lumière vive provenant de la rue. Je retournai ensuite à l'église interroger le prêtre qui venait d'achever l'office, un Africain qui, sans son aube et sa croix pectorale, passerait pour un joueur de base ball. Il ne pouvait répondre à ma question et me renvoya au secrétaire de la paroisse, qui était occupé dans la sacristie, une belle et vaste salle lambrissée. Celui-ci n'en savait pas beaucoup plus sur le mobilier du

sanctuaire mais, à ma demande, sortit de ses tiroirs une brochure sur l'histoire de l'église – où je trouvai plus tard confirmation de la présence du tableau de Thomas. Le sacristain, membre de la communauté chaldéenne, venait d'Asie Mineure. Il m'assura que sa paroisse connaissait encore de beaux jours.

17 Sur les Nazaréens, voir notamment RAUCH Alexander, « Néoclassicisme et romantisme dans la peinture européenne entre deux révolutions », p. 318-479, dans *Néoclassicisme et romantisme: architecture, sculpture, peinture, dessin: 1750-1848*, sous la direction de Rolf TOMAN, Cologne, Köneman, 2000.

18 On retrouve dans l'œuvre de trois peintres belges au moins des tableaux directement inspirés des Nazaréens: Corneille Cels (1778-1859), Jean-Baptiste Maes-Canini (1794-1856) et François Navez (1787-1869), tous trois rattachés à l'école néoclassique. Voir *Autour du néoclassicisme en Belgique: 1770-1830*, sous la direction de Denis COEKELBERGHS et de Pierre LOZE, édité par le Crédit communal en 1985 à l'occasion de l'exposition organisée au Musée communal d'Ixelles.

deux seuls artistes belges que l'on associe habituellement à l'école allemande.¹⁹

Romantiques, les Nazaréens le sont par le parti plus que par la facture. Ils cherchent leur inspiration dans la Renaissance, italienne et allemande, et prennent comme modèles les peintres de cette période, en s'arrêtant à Raphaël et Dürer. Leurs sujets sont tirés de la religion – et plus précisément de la religion catholique dont ils se réclament – ainsi que de l'histoire nationale allemande. Dans leurs tableaux, ils recherchent l'harmonie et l'expression d'une sentimentalité qui, souvent douceâtre, peut verser dans l'imagerie saint-sulpicienne. Si les Nazaréens se sont révélés en opposition au classicisme, ils n'en reprennent pas moins certaines de ses pratiques formelles. Ils s'adonnent à une peinture léchée, aux contours précis, aux formes simplifiées, où la ligne l'emporte sur la couleur, et dont les tons mesurés, traités en aplat, ne connaissent pas les effets d'éclairage. Volumes et perspectives sont également peu marqués.

Les Préraphaélites – que nous connaissons mieux – peuvent être vus comme des continuateurs des Nazaréens.

À Düsseldorf, Thomas a certainement contracté – ou renforcé – son goût pour les compositions religieuses.

Son tableau, *Le Songe Cavens*, déjà évoqué, remonte à cette époque. Malgré le sujet, profane et contemporain, on y retrouve une facture et une idéalisation qui le rapprochent des conceptions nazaréennes. La petite fille agenouillée comme le garçon debout, à l'avant-plan, auraient pu figurer sur une toile conçue à l'ombre d'une cellule de Sant'Isidoro.

Si Lang écrit avec raison que l'enseignement de Schadow a marqué la manière de Thomas,²⁰ il ne faudrait toutefois pas réduire l'artiste au rôle d'épigone des Nazaréens.



Le Songe Cavens
par A. Thomas (1831)
Collection Musée de la Maison Cavens à Malmedy

Lorsqu'il poursuit sa formation à Anvers, en 1833, l'étudiant entre dans un univers artistique tout à fait différent. Depuis l'indépendance, le romantisme belge s'y affirme avec d'autant plus de force qu'il s'est exprimé tardivement par rapport à ses voisins. Exaltant le patriotisme, il rejette les postulats néoclassiques, considérés comme importés de l'étranger, de la France en particulier. C'est pourtant du «romantisme théâtral», tel qu'il est pratiqué par les artistes français, que s'inspirent les ténors de l'école d'Anvers. Si le mot «théâtre» évoque l'expression des sentiments, il renvoie aussi aux effets de la mise en scène, et, de l'avis de Lemonnier,²¹ nos grandes fresques romantiques n'auraient pas dépassé l'art des tréteaux...

Thomas n'a jamais été attiré par ces compositions, où s'emmêlent de multiples personnages aux gestes déclamatoires, qui ont fait la gloire de l'école romantique, et dont l'*Épisode des Journées de septembre*, de Wappers, est resté l'exemple le plus connu.

19 Lire par exemple DASNOY Albert, *Les Beaux Jours du romantisme belge*, Bruxelles, Le Cri, 2001 (réédition du texte de 1948), p. 152 et suiv.

20 LANG Maurice, *op. cit.*, dans *Folklore Stavelot-Malmedy*, XI, 1947, p. 150.

21 LEMONNIER Camille, *L'École belge de peinture: 1830-1905*, Bruxelles, Labor, 1991 (réédition du texte de 1906). Cet essai, comme celui d'Albert DASNOY (*op. cit.*), évoque bien le développement du romantisme en Belgique.

Dans ses tableaux, les personnages sont peu nombreux, leurs contours bien dessinés, et les décors limités à l'essentiel. L'expérience anversoise se reconnaît au choix des sujets et, surtout, à une représentation dramatique, que les Nazaréens avaient toujours écartée. Les œuvres qui ont fait la célébrité de Thomas, comme *Judas* et *Barabbas*, se rattachent par ce biais au mouvement romantique; la première d'entre elles a d'ailleurs été – on l'a vu – rapprochée d'une toile célèbre de Prud'hon.

Sans doute, ne suffit-il pas de résumer une carrière artistique aux influences subies durant les années de formation. Il n'en reste pas moins qu'on peut trouver dans les œuvres religieuses de Thomas, en ce compris les tableaux ucclais, un balancement entre la sereine harmonie des Nazaréens et l'agitation, parfois factice, des Anversois, plus ou moins bien inspirés des Français.

On peut aussi reconnaître chez Thomas l'exemple de son contemporain plus illustre, Louis Gallait (1810-1887), qu'il avait connu à l'Académie d'Anvers. L'influence du Toumaisien se retrouve au moins dans un de ses tableaux, *Judas errant pendant la nuit de la condamnation du Christ*, dont on reparlera plus loin à l'occasion de la description de la *Fuite en Égypte*.

Gallait a élaboré une œuvre située entre les deux pôles artistiques de son époque: le néoclassicisme et le romantisme. «Gallait navigua entre les calmes eaux classiques et la tempête romantique» comme l'écrit Fierens avec son sens heureux de la formule.²² Peut-être Thomas a-t-il tenté – comme son contemporain, mais avec moins de réussite – le mariage entre deux aspirations contraires, les leçons nazaréennes jouant chez lui le rôle des principes classiques. Son œuvre se ressent en tout cas de cette tension (que l'on peut appeler synthèse ou contradiction selon qu'on la juge accomplie ou ratée) entre quête d'harmonie et goût du drame.

Postérité

Les critiques, comme Fierens, rattachent Thomas au mouvement romantique, mais, on

22 FIERENS Paul, *op. cit.*, p. 447.

23 DASNOY (*op. cit.*) l'ignore, FIERENS (*op. cit.*) ne fait guère plus que le mentionner, seul LEMONNIER (*op. cit.*, p. 117) assortit son nom d'un commentaire,

peut aussi l'associer, plus largement, aux peintres d'histoire, qu'on appelle – avec un sens devenu progressivement péjoratif – «peintres académiques» et qui comptent aussi bien des tenants du mouvement néoclassique que des partisans du romantisme.

Thomas a connu la célébrité dans les années 1850, sans pour autant rejoindre les ténors de la peinture belge. Dès l'époque où il se fit un nom, le genre qu'il défendait était déjà remis en question par de nouvelles écoles qui allaient progressivement s'imposer: les Réalistes qui donnèrent le ton en Belgique à partir du milieu du siècle, pour s'affirmer avec la création de la «Société libre des Beaux-Arts» en 1868, eux-mêmes bousculés par les Impressionnistes à partir de 1880. À la fin de sa vie – qui fut longue, il est vrai – Thomas devait apparaître aux yeux de beaucoup comme le survivant d'un autre âge artistique. Il resta cependant considéré, au moins par les officiels, et participa aux salons jusqu'à un âge avancé.

Peu après sa mort, il tomba progressivement dans l'oubli. Les dictionnaires spécialisés le citent toujours, mais son nom apparaît rarement dans les rétrospectives de la peinture belge, sauf peut-être les plus anciennes.²³ Récemment toutefois, sa ville natale l'a mis à l'honneur en restaurant (en 1996) sa première œuvre d'envergure.

Le genre auquel il s'est adonné, la peinture d'histoire, subit depuis longtemps l'hostilité des artistes d'abord, l'indifférence du grand public ensuite. Et même les meilleurs représentants du romantisme, des peintres en leur temps renommés, en Belgique et à l'étranger, comme Gustave Wappers, Nicaise De Keyser ou Louis Gallait sont devenus des inconnus aux yeux du public, même curieux. Seul Antoine Wiertz échappe – et encore – à cet anonymat posthume, grâce à l'existence de son musée de la rue Vautier.

On constate néanmoins, depuis peu d'années, un retour d'intérêt pour cette école que les succès de l'Impressionnisme et des mouvements qui suivirent avaient reléguée dans les greniers ou les arrière-salles des musées, en l'affublant du sobriquet d'art pompier.

mais il est assassin: «[...] (les) fadeurs par lesquelles Thomas avait fait dégénérer la peinture sacrée en peinture d'oratoire».

Chapitre 3. Les tableaux

L'Annonciation.

C'est dans le respect des conventions que Thomas a représenté l'Annonciation, un des principaux thèmes de l'art chrétien, tiré du Nouveau Testament (Évangile selon Luc, I, 26-37).

L'Archange Gabriel porte une ample robe blanche coupée par une large ceinture blanche également et une cape rouge posée sur l'épaule gauche. Ses ailes, que la tradition exigeait de maintenir, sont éployées, mais l'artiste est parvenu à les traiter avec discrétion en plaçant Gabriel près du bord (gauche) du tableau. L'archange, d'allure jeune, porte de longs cheveux. Il est présenté de profil; très droit, hiératique, d'un geste oratoire, il tend la main droite vers le haut, l'index pointé en même temps vers le ciel et vers la croix, qui apparaît comme en filigrane à l'arrière-plan. Sa main gauche tient une branche de lys, symbole de la pureté et de la virginité de Marie.

Le messager divin est dans les airs, en vol, au-dessus d'un nuage, conformément à la représentation, plus solennelle, préconisée par le Concile de Trente (1545-1553) qui voulut réagir contre la familiarité, voire la trivialité, dans laquelle les artistes de la fin du Moyen Âge avaient représenté l'Annonciation.²⁴

La future mère du Christ est placée en contrebas de l'archange. Elle est du type de la «Vierge au livre», la plus couramment figurée dans cet épisode, au moins en Occident. Elle est agenouillée sur son prie-dieu, un livre ouvert devant elle. On devine qu'elle était en prière ou en méditation lorsqu'est arrivé Gabriel. Elle s'est retournée vers l'ange et se

présente ainsi de face au spectateur. Son visage est penché, ses yeux baissés et, les mains jointes, elle exprime par son attitude une tranquille humilité. Le modelé du visage est doux, presque fade et respire avant tout la sérénité.

La Vierge – qui porte une discrète auréole – est habillée, conventionnellement, d'une coiffe blanche et d'un vêtement bleu.

Le climat est intemporel, rien dans la scène ne rattache celle-ci à une période historique précise, si ce n'est aux conventions bibliques.

Seul le prie-dieu dénote, et pourrait ramener la scène à une autre époque, postérieure à celle du Christ (au plus tôt le Moyen Âge), mais sa décoration d'inspiration végétale maintient le flou temporel.

Aucune indication de temps, aucune indication de lieu non plus. Ni la maison de Marie, ni l'intérieur d'une église, comme on y représente le plus souvent l'Annonciation. Absence de décor donc, hormis le prie-dieu, et d'arrière-plan – sauf un portique à fronton (?), à peine visible, à la droite du tableau – qui ne fait que renfor-

cer l'autonomie de la scène, mais aussi son intensité et sa gravité.

La composition du tableau est très étudiée. On l'a vu dans l'attitude des deux personnages, on le constate aussi dans leur relation. Entre le visage de l'ange et celui de la jeune fille, au cœur de la scène, la lumière est plus vive et la croix plus apparente.

Mais il y a plus. Une même forme se répète à quatre reprises dans le tableau. C'est un L renversé qui structure la figure de l'Ange, celle de la Vierge, le profil du siège ainsi que la draperie dont le rouge sombre occupe la droite du tableau. Il se reproduit en cascade,



L'Annonciation: par A. Thomas (1867)
© IRPA-KIK Bruxelles

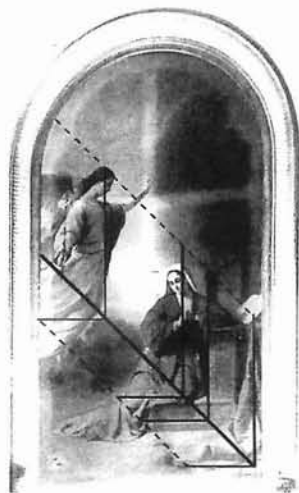
24 Voir notamment REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris, P.U.F., 1957, p. 174 et suiv.

et la ligne imaginaire qui va du genou droit de l'Ange jusqu'au pli de la draperie rouge, se révèle comme l'axe principal de la composition, non seulement sur le plan formel, mais aussi sur celui du sens, si l'on accepte d'y voir l'effet d'un onde qui descend du Ciel vers la future mère de Dieu.

Traversant le tableau en diagonale (à la manière des peintures baroques), cet axe imprime un mouvement et une tension qui empêchent la scène – pour le reste sage et conventionnelle²⁵ – de s'engoncer dans la raideur.

Le traitement de la lumière confirme cet accent. Elle trouve sa source en haut à gauche, derrière l'Archange, comme si elle provenait de Celui dont Gabriel est l'ambassadeur. Ici aussi, Thomas a respecté la tradition qui place l'ange annonciateur du côté de la lumière. Celle-ci offre aussi un éclairage latéral, ou semi-latéral, qui permet de modeler le visage des deux personnages et de creuser les plis de leurs vêtements.

Au premier abord, l'ensemble paraît froid, surtout si on l'oppose à la *Fuite en Égypte*,



L'Annonciation
composition du tableau

le faire – à deviner les axes et à repérer les détails de l'*Annonciation*.

25 À comparer, par exemple, avec la manière dont Rossetti aborda le même sujet quinze ans plus tôt (en 1850) dans son tableau *Ecce Ancilla Domini*.

Repos pendant la fuite en Égypte

Le *Repos pendant la fuite en Égypte* constitue un des épisodes les plus souvent représentés du cycle de la «Fuite en Égypte». Si l'exil égyptien est évoqué dans le Nouveau Testament (Évangile selon Matthieu, 2, 13-15), la légende à laquelle se rattache la scène du Repos est tirée d'un évangile apocryphe, celui du Pseudo Matthieu (chapitres XX-XXI). Le texte rapporte que Marie, fatiguée du voyage, s'était assise à l'ombre d'un palmier, Joseph à ses côtés et l'Enfant Jésus sur les genoux. Apercevant l'arbre chargé de dattes, elle manifesta le souhait d'en goûter. Alors, Jésus s'adressa au palmier et lui ordonna de se pencher. Le palmier s'inclina pour permettre à Joseph et Marie d'en cueillir les fruits. Ensuite, l'enfant autorisa l'arbre à se relever, en lui enjoignant de libérer la source cachée entre ses racines afin qu'ils puissent se désaltérer. Et le palmier, après avoir satisfait la faim, éteignit la soif de Jésus et de ses parents.²⁶

Le *Repos pendant la fuite en Égypte* est proche de la représentation très populaire de la «Sainte Famille». C'est aussi, malgré le contexte dramatique de l'exil, un moment de paix et d'intimité familiale. Et c'est bien dans cet esprit que Thomas a interprété le sujet.

Joseph et Marie, tous deux couronnés d'une auréole à peine visible, sont assis devant un feu, l'Enfant Jésus est sur les genoux de sa mère. Tous les trois sont habillés selon les représentations conventionnelles. Joseph tient une canne, seul rappel de leur situation d'exil. Au Moyen Âge, l'époux de Marie était représenté sous les traits d'un vieillard, mais le XVI^e siècle le rajeunit et il prend désormais l'apparence d'un homme dans la force de l'âge. Thomas le peint chauve et le poil sombre, c'est une manière de marquer sa maturité, qui n'est plus la jeunesse de Marie mais pas encore l'âge sénile. L'artiste a peut-être également voulu rapprocher Joseph du patron de l'église pour laquelle le tableau avait été commandé: saint

26 REAU Louis, *op. cit.*, p. 273 et suiv.

Pierre qui est, lui, traditionnellement représenté le front dégarni.

On ne voit pas le visage de l'Enfant Jésus qui est tourné vers sa mère. On peut s'étonner d'un tel parti dans la représentation d'un sujet centré sur la sainte famille. On le regrette certainement en s'interrogeant sur les raisons (financières ?) qui expliquent l'absence du portrait de Jésus.

Le groupe constitué par Marie, Joseph et Jésus a la forme d'une pyramide, composition adoptée par les plus grands artistes de la Renaissance italienne et dont Thomas n'a pu que s'inspirer.

Comme dans l'*Annonciation* et ses autres tableaux de maturité, l'artiste est ici aussi avare en décor ou arrière-fond, si ce n'est le grand palmier qui paraît jaillir du groupe familial comme un germe de son bulbe. Il habille de sa couronne échevelée le sommet de la toile. Il signe le lieu – le désert – où se passe la scène mais, avant tout, rappelle la légende évoquée plus haut. De même que la cruche, au pied de Joseph et Marie, seul accessoire non vestimentaire à figurer dans le tableau.

Thomas n'évoque pas la légende du palmier en la représentant mais seulement en y faisant allusion par la présence de l'arbre et de la cruche.

La peinture frappe d'abord par ses coloris qui en font l'(apparent) opposé de son correspondant, l'*Annonciation*. Ici, les tonalités, dominées par la couleur orange, sont particulièrement chaudes. Mais, plus qu'au choix des couleurs, le contraste entre les deux tableaux tient à la différence de traitement de la lumière.²⁷ Thomas reprend ici le principe

qu'il avait adopté treize ans plus tôt dans son œuvre maîtresse: *Judas errant pendant la nuit de la condamnation du Christ* (1854). L'éclairage principal vient d'une source précise, le feu, qui occupe l'avant du tableau, faisant baigner les personnages dans les tons orangés produits par les flammes. L'arrière est sombre, nocturne, éclairé plus discrètement par la lune qui fait contrepoint à la lumière du foyer.



Repos pendant la fuite en Égypte par A. Thomas (1867)

Le tableau est donc sous l'effet de deux lumières contrastées et les commentaires donnés à l'époque sur *Judas errant* peuvent très bien s'appliquer à la *Fuite en Égypte*: «La réverbération du feu sur ces deux personnages (ndlr: les deux ouvriers endormis) est rendue avec infiniment de bonheur et forme, par sa lumière vive et chaude, une très belle opposition avec la clarté plus pâle et plus douce de la lune qui éclaire la droite et le fond du tableau». Ensuite, les auteurs font allusion à la mode de la «peinture à deux lumières différentes» que lança le peintre Louis

Gallait avec ses tableaux *La Tentation* et *Les derniers moments du comte d'Egmont*.²⁸

Thomas a donc intégré à la *Fuite en Égypte* le double éclairage qui lui avait si bien réussi dans *Judas errant*. Il va même plus loin dans l'imitation, en reproduisant à l'identique le feu qui éclaire l'avant de la scène.

Les deux tableaux ne se ressemblent pas pour autant. Leurs dimensions sont très différentes d'abord. Ensuite, celui-ci (*Judas errant*) exprime un drame dans sa plus grande intensité tandis que le celui-là (*Fuite en Égypte*) se situe à l'opposé des émotions humaines en figurant un moment de détente familiale.

27 Ce qu'avait aussi relevé Henri BRAGARD dans une note sur Thomas (*Notices biographiques: nos maîtres malmédiens: Alexandre Thomas etc.*, éditées à Malmedy par le Comité de l'exposition d'art rétrospective en 1920.

28 BERRU Camille et DE CAUWER, *L'Exposition des Beaux-Arts de 1854*, Bruxelles, 1854, p. 40-41. Le

premier tableau date de 1848, le second – dont le titre complet est *Les derniers moments du comte d'Egmont assisté par l'évêque d'Ypres* – a été réalisé cinq ans plus tard.

Face à face

Les deux tableaux d'autel contrastent par leur éclairage et leurs couleurs; c'est la première sensation – parfois la seule – que l'on retire d'une vision rapide des toiles. La sévérité de l'*Annonciation* paraît s'opposer à l'intimité de la *Fuite en Égypte*, mais, après un examen plus attentif, les deux œuvres présentent de nombreuses similitudes qui sont celles de l'art de Thomas.

Aucune des scènes n'est représentée de manière réaliste. Elles sont idéalisées, moins par la quasi absence de paysage ou de détails concrets (la représentation idéaliste n'exclut pas la précision historique, comme dans le style «troubadour») que par le travail de composition et le rendu des personnages.

Dans les deux tableaux, la composition – bien étudiée – sert principalement à mettre en avant l'idée qui sous-tend chacune des scènes.

Quant aux personnages, ils sont figurés sans souci de réalisme. Leurs habits relèvent de la convention tandis que le visage de chacun d'eux, au dessin harmonieux mais douceâtre, ne rend pas les traits d'un modèle individuel mais bien les propriétés d'un type général.²⁹ Leur attitude enfin n'est pas tirée d'une observation prise sur le vif mais du respect des canons traditionnels.

C'est sans doute ici – dans la composition et, surtout, la représentation humaine – que se manifeste le plus l'influence nazaréenne, même si les sujets religieux appellent déjà par eux-mêmes une telle conception de la peinture.

Les goûts romantiques de Thomas s'expriment aussi, mais avec modération. Les couleurs d'abord, sans être violentes, sont soutenues dans les deux tableaux et ce, malgré leur différence de lumière. Les effets, au départ dramatiques, du double éclairage donnent vie à la scène plutôt statique du *Repos pendant la fuite en Égypte*.

Quant à l'*Annonciation*, c'est par la composition en diagonale que Thomas donne mouvement au tableau. Mais c'est un romantisme très sage et, pour définir les deux toiles, un amateur d'aujourd'hui userait plus volontiers du terme d'académique.

Sur ce plan, il est intéressant de les comparer avec le Chemin de croix que Stallaert réalisa quinze ans plus

tôt pour l'église Saint-Pierre (il en sera question plus loin) et dont certaines stations sont placées à côté des tableaux d'autel.

Dans les deux cas, il s'agit de sujets religieux (donc soumis à des règles précises), réalisés par des artistes contemporains se rangeant l'un et l'autre parmi les traditionalistes. Et pourtant, malgré ces similitudes, la confrontation de leurs tableaux uclois en fait ressortir les différences.

Le souci du détail historique de Stallaert contraste avec le dépouillement presque intemporel des œuvres de Thomas, la précision du dessin – notamment dans le rendu des corps – du premier s'oppose à la facture plus estompée du second et, enfin, le ténébrisme, parfois violent, auquel recourt l'auteur du *Chemin de croix* tranche avec le clair-obscur plus tempéré des tableaux d'autel.

(À suivre)



XIV^e station du Chemin de croix de J. Stallaert (1855)
photographie A. Ameeuw (2002)

29 À noter que, dans l'*Annonciation*, Thomas a peint les visages avec beaucoup plus de finesse que dans la

Fuite en Égypte. Qu'il suffise de comparer les deux portraits de la Vierge.

La localisation du moulin d'Ouderghem

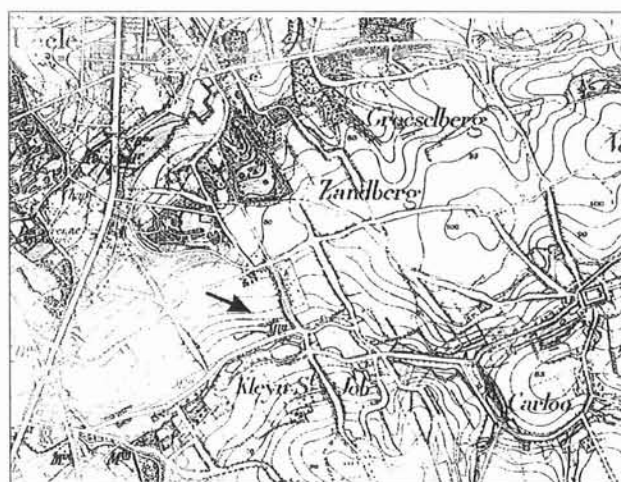
ou le moulin, le prince de Ligne, le peintre Omer Dierickx et le percement de la chaussée de Saint-Job

Louis Vannieuwenborgh

Monsieur Jean-M. Pierrard nous a livré, voici deux ans, une synthèse¹ des données publiées au sujet de ce moulin situé autrefois sur la Geleytsbeek,² un peu en aval du carrefour de la chaussée de Saint-Job avec la rue du Repos et l'avenue de la Chênaie. Ces informations, jointes à d'autres que nous avons pu recueillir,³ nous ont permis de localiser précisément l'endroit où s'élevait cet ancien moulin.

Rappelons que le moulin d'Ouderghem doit son appellation au prieuré de Val-Duchesse, à Auderghem, qui en était propriétaire au XIV^e siècle. Il entra dans le patrimoine de la seigneurie de Carloo en 1469 et, au XIX^e siècle, dans celui des princes de Ligne. Cette mutation ne fut pas sans effet sur l'avenir du moulin d'Ouderghem, ou plutôt, des constructions qui s'élevèrent à son emplacement après sa disparition.

La fin de l'exploitation du moulin n'est pas connue avec exactitude. Il figure encore sur les plans de la fin du XIX^e siècle. A. Nissens le mentionne comme disparu en 1912, mais, à ce moment, ce qui en subsistait avait déjà changé de main, suite, sans doute, à un événement survenu à Belœil: en 1900, le château des princes de Ligne disparut dans les flammes. On peut supposer que cet incendie détermina le prince de Ligne à réaliser certains de ses biens afin de reconstruire le château. Quoi qu'il en soit de



Institut cartographique militaire
Carte d'Uccle au 1:20 000

cette supposition, le 11 octobre 1904, S.A. Louis-Eugène-Henri-Marie Lamoral, prince de Ligne d'Hembise et d'Épinois,⁴ propriétaire à Belœil, vendit, par acte passé devant le notaire Delefortrie, à Bruxelles, un bien comprenant la ou les constructions qui avaient été élevées sur les restes de l'ancien

1 Voir « Le moulin d'Ouderghem », *Ucclesia* n° 187 (nov. 2001), p. 3-7; voir aussi « Le moulin de Coudenborre » *Ucclesia* n° 185 (mars 2001) p. 21-23.
2 Le ou la Geleytsbeek? La forme masculine est la seule grammaticalement correcte, *beek* étant masculin en néerlandais. Traditionnellement, les habitants du quartier utilisent la forme féminine. C'est également celle utilisée, entre autres auteurs,

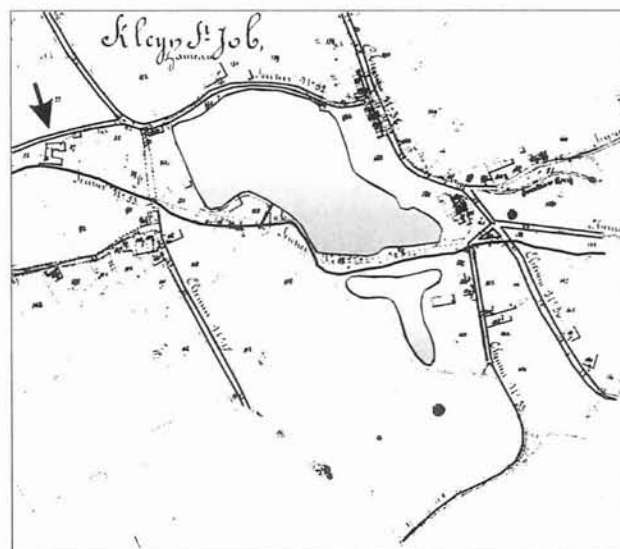
par Alph. Wauters, qui écrivait la Geleytsbeke, où le *e* final a entraîné, en français, le féminin.

3 Cet article a pu être rédigé grâce aux informations aimablement fournies par les personnes ci-après: M. Robert Boschloos, M. et M^{me} Jean De Hertogh, MM. Jean-M. Pierrard, Albert Verstichel, Edgar Winderickx. Il va de soi que nous conservons la responsabilité des inexactitudes qu'il pourrait contenir.

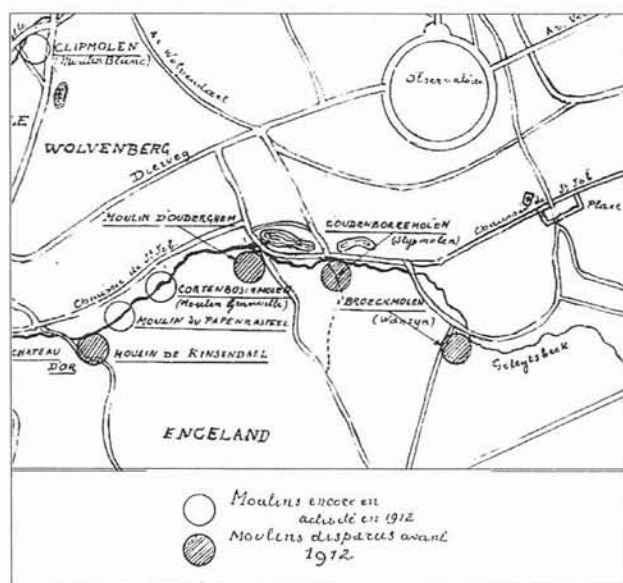
4 Neuvième prince de Ligne (1854-1918).

moulin. L'acquéreur était Alphonse, dit Omer Dierickx, l'un des artistes d'une lignée de peintres d'Uccle.⁵

En 1904, Omer Dierickx, âgé de 42 ans, se trouvait à un tournant important de sa carrière. Titularisé l'année précédente au poste de professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Louvain, il décrocha également la commande de ce qu'il considérera comme l'œuvre de sa vie: la décoration du plafond de la Salle des Pas perdus de l'hôtel de ville de Saint-Gilles. Cette succession d'événements favorables lui ont permis sans doute cet achat important à Uccle.



Extrait du plan n° 7 de l'Atlas des chemins vicinaux (env. 1841)



Moulins d'Uccle
(A. Nissens 1912)

Le vieux moulin, le «pavillon de chasse» du prince de Ligne et les transformations d'Omer Dierickx

Nous ignorons, dans la phase actuelle de nos recherches, l'état du ou des bâtiments tels qu'ils se présentaient au moment de la vente de 1904. La tradition orale fait état d'un «pavillon de chasse» du prince de Ligne. Comment pouvons-nous reconstituer le passage d'un bâtiment à trois ailes en U, tel qu'il figure sur de nombreux plans du XIX^e siècle, à un hypothétique «pavillon de chasse»?

Les étapes de l'évolution du bâtiment à trois ailes à celui des constructions entreprises par Omer Dierickx restent problématiques. Deux certitudes cependant: le point de

- 5
1. **Omer Dierickx** (1862-1939), élève de Portaels, Jef Lambeaux, membre de L'Essor, secrétaire de la Société de l'Art monumental, professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Louvain, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Gilles. Œuvres: frise de la Salle du Conseil de la maison communale d'Uccle, plafonds de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, de la maison communale de Saint-Gilles, du Palais de justice de Louvain. Cartons pour la frise en mosaïque de l'hémicycle du Cinquantenaire. Œuvres aux musées des Beaux-Arts de Louvain et de Tournai.
 2. **José Dierickx** (1865-1959), frère d'Omer Dierickx. élève de Portaels, prix Godecharle 1887; participe aux salons de L'Essor, aux expositions du cercle *Pour l'Art*. Professeur au Collège Saint

Michel, à l'École des Arts industriels et décoratifs d'Ixelles. Œuvres à Anvers, Vleeshuis; Bruxelles, Hôtel Charlier, musée d'Ixelles; Watermael-Boitsfort, église Saint-Hubert. Sa belle maison d'artiste est toujours visible rue Auguste Danse.

3. **Raymond Dierickx** (1904-1978), fils de José Dierickx. élève de Montald; professeur à l'École des Arts industriels et décoratifs d'Ixelles. Œuvres aux musées d'Ixelles, Mons, Reims.

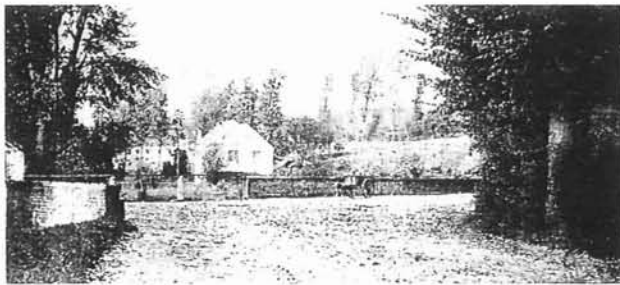
4. **Jacques Dierickx** (1936), fils de Raymond Dierickx. élève à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Dessinateur publicitaire. Deuxième (1998) et troisième (1993) prix au concours de peinture à huile de la commune d'Uccle.



*Chaussée de St-Job vue depuis le n° 31 de la rue Geleystsbeek (1950)
À l'extrême droite la «villa blanche», à côté, la villa «chalet»*

départ constitue la première, soit la situation figurée sur l'Atlas des cours d'eau de 1892. L'aile sud s'appuyait à la Geleystsbeek, qui faisait tourner la roue du moulin; l'aile nord longeait l'ancienne chaussée de Saint-Job. L'aile ouest reliait les bâtiments précités tandis que le côté oriental restait ouvert.

Les ailes ouest et nord avaient vraisemblablement disparu au moment où O. Dierickx devint propriétaire des lieux. Un document photographique intéressant,⁶ malheureusement non daté, montre ce qui semble bien avoir été l'aile sud du moulin d'Ouderghem. Par ailleurs, une œuvre du peintre Léon Londot, intitulée *Le Petit Saint-Job*,⁷ réalisée vers 1910, montre, à l'arrière-plan, le lieu où s'élevait l'ancien moulin. Excepté une habitation à haut pignon, qui peut être identifiée avec la maison toujours existante au n° 314 de l'actuelle chaussée de Saint-Job, les trois autres constructions que l'on discerne peuvent difficilement être mises en rapport avec l'Atlas précité de 1892. Tant la



*Pignon Est du moulin d'Ouderghem (?)
photo extraite d'«Uccle, tiroir aux souvenirs»*

6 Reproduit par Jacques Dubreucq dans *Uccle, Tiroir aux souvenirs*, vol. 2, 1978, p. 85. Il s'agit de la photo du haut et à droite de la page, légendée erronément

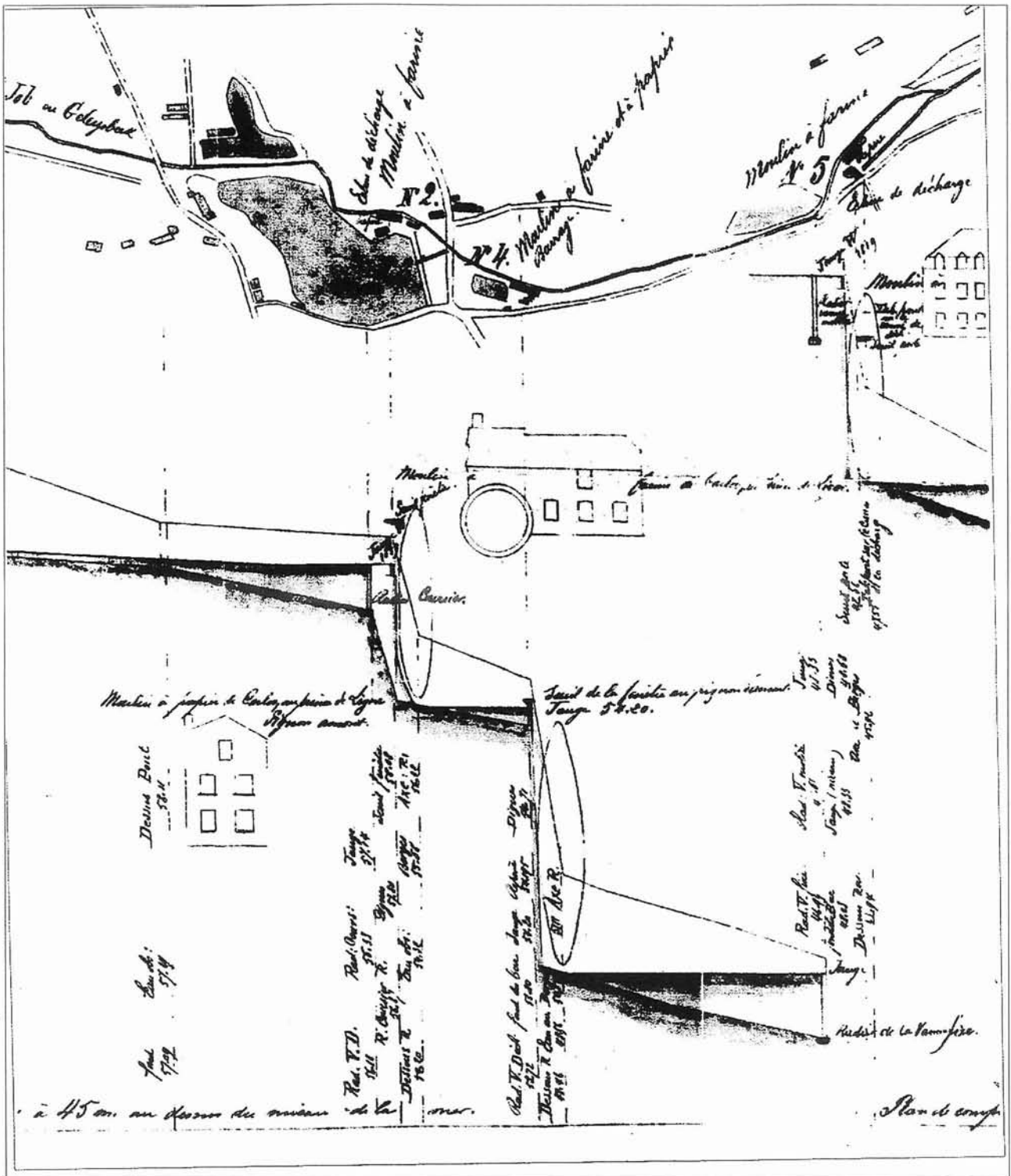
photographie précitée que le tableau de Léon Londot représentent donc des états intermédiaires de ces lieux.

Notre seconde certitude réside dans le point d'arrivée, c'est-à-dire la situation actuelle: Omer Dierickx érigea, par transformation et construction, sur les fondations de l'aile sud de l'ancien moulin, les deux villas mitoyennes qui portent aujourd'hui les n°s 349 et 351 de la chaussée de Saint-Job. Selon le témoignage du propriétaire du n° 351, les caves des deux habitations sont construites en briques «espagnoles». La présence de ces vestiges recoupe, en les précisant, la localisation approximative telle qu'elle pouvait être déduite de la lecture des plans anciens.

Omer Dierickx choisit pour habitation la villa portant le n° 349. A-t-il conservé le style «chalet» (un toit débordant et couvrant un balcon de bois courant au long de la façade) ou en est-il l'auteur? D'après la tradition orale, Omer Dierickx aurait supprimé un escalier du chalet pour construire sur davantage de superficie la villa blanche mitoyenne, au n° 351 (notons qu'Omer Dierickx n'a pas respecté les dimensions au sol de l'ancienne construction: les caves débordent sur deux côtés, en façade et latéralement, les murs extérieurs de la villa blanche). Le peintre aurait alors conservé le style préexistant, style qui peut correspondre à un «pavillon de chasse». Omer Dierickx a installé son atelier au premier étage du chalet, à l'arrière.

comme étant le croisement de la rue Basse avec la chaussée de Saint-Job.

7 Coll. Administration communale d'Uccle.



Extrait du nivellement du Geleitsbeek (env. 1850)

L'atelier était éclairé par une grande porte-fenêtre donnant sur une terrasse non couverte. Le peintre avait décoré le trumeau et le plafond de grandes figures allégoriques.

La villa blanche attenante, plus moderne d'allure, a été construite à l'intention de son neveu, Gaston Dierickx, qui l'habitait avec son épouse et le fils de celle-ci. Le peintre décéda le 24 septembre 1939. M^{me} Frédéricq, l'épouse en seconde nocces de Gaston

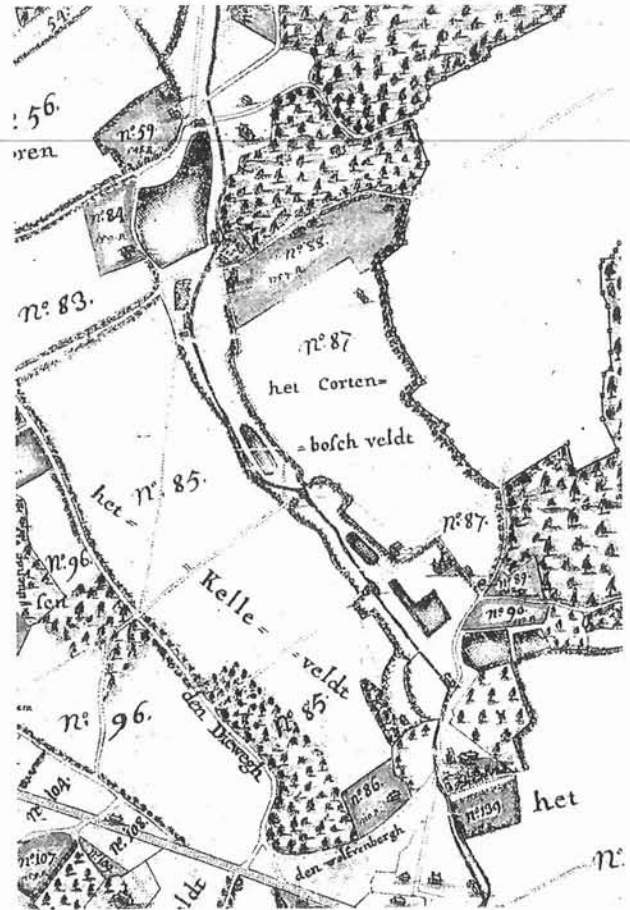
Dierickx, neveu du peintre, hérita des deux villas. Elle-même mourut en 1941, laissant comme héritier son fils, L.A. Paul, issu d'un premier mariage. Celui-ci vend la villa blanche en 1952 à un industriel de Forest qui lui-même la revend en 1962 aux actuels propriétaires. Nous ignorons ce qu'il est advenu de la propriété de la villa-chalet.

Quelques caractéristiques du moulin d'Ouderghem

Un document intéressant illustre l'article précité de M. Pierrard. Il s'agit du nivellement de la Geleystsbeek, c'est-à-dire du relevé coté établissant de manière précise l'altitude des points essentiels (vannes, axe et dessous de la roue, jauge, etc.) à la répartition de l'eau pour chacun des onze moulins situés à Uccle sur le cours de la Geleystsbeek. On ignore quand ce levé a été établi. La date de 1880 qui figure sur un document annexe ne se rapporte qu'à la transmission d'une copie certifiée conforme du levé. La ligne de chemin de fer Bruxelles-Charleroi n'y apparaissant pas, il ne peut être postérieur à 1873 ni antérieur à 1819, puisque deux jauges reprises sur le levé portent ce millésime. Comme d'autres nivellements effectués dans la région, il remonte vraisemblablement aux années 1850, époque où l'activité des moulins était cause de fréquents différends entre meuniers.

Ce document révèle que la situation du moulin d'Ouderghem, par rapport au moulin d'amont, le Coudenborremolen, devait être assez délicate en ce sens qu'il ne se trouvait qu'à 150 m en aval du moulin précité. D'autre part, le niveau maximal de son bief ne pouvait dépasser 54,20 m (hauteur fixée par une jauge). Ce niveau était exactement le même que celui du dessous de la roue du moulin de Coudenborre. De plus, la profondeur de l'eau mesurée à la vanne commandant la roue atteignait à peine 40 cm. Cette faible profondeur était, il est vrai, compensée par le diamètre important de la roue – 5,30 m – et par les eaux provenant de l'étang Saint-Pierre, d'une superficie d'environ deux hectares, qui servait de retenue. Le levé montre clairement un canal reliant l'étang à la Geleystsbeek en amont de notre moulin.

La proximité du moulin d'amont et le peu de latitude que des niveaux aussi serrés permettaient devait favoriser la survenance du différend classique entre le moulin d'amont, qui voyait le bas de sa roue freinée par un niveau trop élevé de l'eau et le moulin d'aval qui se plaignait, à d'autres moments,



Extrait de la carte d'Everaert
AGR cartes et manuscrits n° 2017

d'une hauteur d'eau et d'un débit insuffisants.

Une particularité commune aux deux moulins réside dans l'absence d'un bras de décharge. Celui-ci est généralement constitué par le lit originel, ou aménagé, du cours d'eau. Il n'apparaît pas sur le levé, alors que le bras de décharge est représenté sur les deux moulins d'aval. Cette particularité entraîne obligatoirement, à côté de la vanne coursière, la présence d'une vanne de décharge, indispensable pour laisser passer l'eau nécessaire aux moulins d'aval.

Nous verrons plus loin qu'un bras de décharge a été aménagé tardivement au moulin d'Ouderghem. À cette époque, cependant, le moulin vivait ses dernières années et la présence de ce bras de décharge suscite d'autres questions.

L'énigme du moulin n° 3

Revenons un instant au levé datant d'environ 1850. Les moulins y sont identifiés par des numéros et non par leur appellation locale.



Carrefour chaussée St-Job – avenue de la Chênaie
 Au fond à droite, le «Pigeon noir»
 et l'avenue de la Chênaie (Rode weg)
 (extrait d'Uccle en cartes postales anciennes, par J. Dubreucq)

Le moulin d'Ouderghem porte le n° 4, celui en amont, le *Coudenborremolen*, le n° 2. Le levé porte le n° 3 tracé à hauteur de la décharge de l'étang Saint-Pierre⁸ sans autre description, cote ni schéma. Risquons une hypothèse: le numéro attribué renvoie à un moulin disparu. La numérotation aurait été maintenue par souci de concordance avec un levé antérieur. Les dimensions de ce moulin, situé sur le canal menant au bief du moulin n° 4, ne pouvaient être que modestes. Cet énigmatique moulin ne serait-il pas le *Slypmolen*? Bien des interrogations au sujet du moulin du Coudenborre ainsi que les contradictions entre les sources que nous possédons, pourraient être résolues si nous distinguons le *Slypmolen* d'avec le *Coudenborremolen*. La mention, par Alph. Wauters, de trois moulins situés entre le moulin de Wanzijn et le moulin Granville, devient, en ayant le nivellement de env. 1850 sous les yeux, plus intelligible.⁹

Trois moulins et un carrefour, à l'origine du hameau le «Petit Saint-Job»?

La réflexion que nous proposons vaut pour les trois moulins groupés près de l'étang Saint-Pierre, le *Coudenborremolen* (n° 2), le moulin disparu n° 3 et le moulin d'Ouderghem (n° 4), soit, sur 150 m, trois moulins situés de part et d'autre du croisement entre le chemin allant d'Uccle à Rhode et celui menant de Carloo-Saint-Job vers Drogenbos, et, plus tard, après 1726, à la chaussée d'Alsemberg.

Les moulins n° 2 et n° 4 ont été, à l'une ou l'autre période de leur activité, des moulins à papier. Cette industrie – les moulins étaient appelés «usines» au XIX^e siècle - nécessitait une main d'œuvre relativement abondante, soit environ sept personnes par cuve à papier. Cette activité sur un espace limité, jointe au passage qu'entraînait la croisée des chemins est sans doute à l'origine du développement du hameau le «Petit Saint-Job». Les maisonnettes sans étage du début de la rue Geleytsbeek (nos 6 à 10), celles de la rue des Pêcheurs ainsi que celles du bas de l'avenue de la Chênaie (nos 4 à 8, disparues en 1962) ont sans doute servi d'habitation aux ouvriers des moulins voisins. C'est à cette époque (1819) que sont placées les jauges des moulins nos 2 et 5, suite, peut-être, à des contestations suscitées par les besoins accrus en eau. C'est alors également qu'apparaissent sur les plans les maisons ouvrières précitées. On assiste ainsi à la naissance de ce qui sera appelé le hameau du «Petit Saint-Job».

8 dit aussi *Grand étang de Carloo* (à ne pas confondre avec les *pêcheries St Pierre*, rue de Stalle)

9 Alphonse Wauters, *Histoire des Environs de Bruxelles*, 1973, livre 10A, p. 230-233 : «On trouve à Carloo plusieurs moulins à eau: le premier, que l'on rencontre en amont du *Paepe Kasteel*, s'appelle *den Cortenbosch molen* [le moulin N° 5 du nivellement de env. 1850], et a appartenu au couvent des Alexiens de Bruxelles [...] Viennent ensuite trois moulins qui ont été la propriété des seigneurs de Carloo, et qui, pendant un certain temps, en 1568, entre autres, furent tous trois employés à la fabrication du papier: nous inclinons à voir, dans le premier, l'ancien

moulin à grain d'*Oudrengem* ou *Oudergem* [N° 4]; dans le deuxième, que nous avons toujours connu ruiné et abandonné, le *Slypmolen* [N° 3] qui existait déjà en 1463, et, dans le troisième ou *Broeckmolen* [N° 2], le *Slypmolen* bâti en 1486. Près du dernier [...] on remarque une maison de campagne ayant appartenu aux Kerrenbroeck et aux De Vich de Cumplich. Le *moulin de Saint-Job* [N° 1] a aussi été la propriété des seigneurs de Carloo [...]; les Courcol et les Moncheaux l'ont possédé, en même temps que la villa contiguë, qu'un plan du dix-septième siècle appelle *'t huys van Wanzijn*.»

Le percement de la chaussée de Saint-Job et la disparition des moulins

Entre rue Basse et rue du Repos, le tracé de la chaussée de Saint-Job nous semble naturel: ses courbes suivent le fond de la vallée avant de poursuivre en ligne droite vers le débouché de la rue Helleveld. Il n'en a pas toujours été ainsi, la présence du ruisseau, d'un marais et d'un grand étang constituait un obstacle. Par ailleurs, le percement de la chaussée impliquait au préalable la disparition des moulins. Distinguons trois périodes dans l'évolution de ces lieux.

1. Du Moyen Âge à 1850

Venant de Carloo-Saint-Job, le charroi suivait un chemin établi sur la rive droite de la Geleytsbeek. Parvenu au débouché de l'actuelle rue Basse, il ne pouvait poursuivre en ligne droite: le chemin était remplacé par un sentier qui, afin d'éviter le marais du Broeck et contourner par le sud le grand étang Saint-Pierre, franchissait le ruisseau à deux endroits. L'omniprésence de l'eau contraignait donc le charroi à remonter l'actuelle rue Basse sur 150 m avant de tourner à gauche et de contourner ainsi par le nord l'étang qui s'étendait sur environ deux hectares. Le tronçon de l'ancien chemin entre rue Basse et rue du Repos a subsisté, il s'agit de l'actuelle rue des Pêcheurs.

Peu avant d'atteindre le croisement au bas de la rue du Repos actuelle, s'ouvrait à gauche le chemin qui menait directement, en longeant le grand étang, au *Coudenborremolen*. Ce chemin, seul accès carrossable au moulin, franchissait un petit pont sous lequel passaient les eaux alimentant le bief du moulin d'Ouderghem. C'est l'endroit où s'élevait, d'après le nivellement de 1850 env., le moulin n° 3.

Poursuivant au-delà du croisement au bas de la rue du Repos, le vieux chemin défilait entre le talus abrupt à sa droite et les murs du moulin d'Ouderghem à sa gauche dont, du



Début de l'avenue de la Chênaie (Rode weg)
selon Ch. Londot

moins jusqu'au XVII^e siècle, le fracas des marteaux déchirant les chiffons emplissait la vallée.¹⁰ Il poursuivait ensuite en longeant la Geleytsbeek, vers le *Cortenboschmolen*, puis vers Calevoet ou Drogenbos. Une voie située plus en hauteur et donc plus praticable par mauvais temps, doublait le chemin que nous venons d'évoquer, il s'agit de l'actuelle rue Geleytsbeek.

2. Entre 1850 et 1900

La disparition du moulin de Coudenborre au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, a permis, entre autres causes, le percement de la chaussée de Saint-Job. Il ne s'agit pas de la chaussée telle que nous la connaissons aujourd'hui mais de l'ancienne, plus sinueuse et plus étroite, dont n'a subsisté, près du moulin qui nous occupe, que le tronçon passant à hauteur des n^{os} 349 et 351 de l'actuelle chaussée, sur le tracé du vieux chemin dont question à la section précédente. Un peu en amont, derrière le monument du lion de Coudenborre, on trouve encore aujourd'hui quelques dizaines de mètres de l'ancienne chaussée de Saint-Job qui se faufilait donc entre la Geleytsbeek et l'étang Saint-Pierre.

Un mot au sujet du franchissement de la Geleytsbeek par le chemin Uccle-Rhode. Avant le percement de la chaussée de

10 Au XVIII^e siècle se généralisa dans nos régions la technique dite de pile hollandaise du traitement des chiffons. Un cylindre à lames transversales réduisait

les chiffons à l'état de pâte à papier plus rapidement, plus finement et moins bruyamment, que ne le faisaient les piles à maillets.

Saint-Job, ce chemin passait par-dessus le ruisseau vraisemblablement sur un pont de bois. Le niveau de 54,20 m autorisé par la jauge du moulin d'Ouderghem n'en était pas affecté. Le respect de ce niveau a sans doute posé quelques difficultés lors du voûtement du ruisseau qui passait dès lors en-dessous de ce qui était devenu une voie pavée.¹¹

Au moment du percement de l'ancienne chaussée (env. 1875?), à l'issue située en aval du voûtement, un bras de décharge du moulin a été creusé. Ce bras de décharge a subsisté jusque vers les années 1970. Immédiatement à la sortie du voûtement, une rupture de niveau créait une petite cascade d'environ un mètre.

Au cours de la vingtaine de mètres de son parcours souterrain, la Geleytsbeek recevait, à droite, une amenée d'eau provenant de l'étang Saint-Pierre. Le parapet de cette décharge est visible sur une carte postale.¹² Au débouché aval du voûtement, le bras de décharge et le bief menant à la roue du moulin d'Ouderghem étaient défendus par un très long parapet.¹³

3. Après 1900

Le moulin d'Ouderghem a vraisemblablement été désaffecté peu avant 1900. Nous avons vu qu'il n'est pas impossible que le prince de Ligne l'ait aménagé en «pavillon de chasse». Quoi qu'il en soit, à cette époque le moulin disparaît. Restait le grand étang Saint-Pierre, seul obstacle à une rectification et à un élargissement de la chaussée. Il fut

comblé en 1925 et l'actuelle chaussée tracée en 1927. Ne subsistait de l'ancien moulin, appelé fin du siècle précédent, l'*Oude molen*, que le bras de décharge qui devint le nouveau lit de la Geleytsbeek jusqu'au moment où celle-ci fut détournée dans une canalisation souterraine.



L'histoire de la Geleytsbeek et de ses nombreux moulins se termine avec l'époque



Rue des Pêcheurs

pré-industrielle. Le développement des grandes minoteries et de l'utilisation du bois pour obtenir la pâte à papier entraînent la fin d'une industrie restée artisanale. L'urbanisation se développant, la Geleytsbeek d'utile devint gênante. Ses eaux ne répondirent plus à l'étymologie de son nom – clair ruisseau – dont la qualité avait attiré les papeteries à la fin du Moyen Âge. Sa disparition fut exécutée rapidement. De nos jours, le caractère résidentiel de ce quartier

d'Uccle suscite des initiatives pour sauver de l'ancien ruisseau les parties qui ont survécu. Elles ne pourront, bien qu'elles doivent être encouragées, restituer l'abondance et la pureté des eaux qui alimentaient jadis notre moulin. Les anciens habitants qui le voisinaient n'ont pas transmis son souvenir à leurs descendants. Son image ne s'est cependant pas évanouie: de loin en loin, un tableau représentant le moulin d'Ouderghem est signalé lors d'une vente publique; ainsi, grâce au talent de nos peintres, la roue du vieux moulin tourne encore.

11 Actuellement située à 55 m d'altitude, selon la carte IGN 1:10.000.

12 Voyez Jacques Dubreucq, *Uccle en cartes postales anciennes*, 1972, ill. n° 66. On voit, à l'extrême gauche, le parapet de l'amenée d'eau provenant de l'étang Saint-Pierre, au centre, le parapet amont du

voûtement de la Geleytsbeek, à l'extrême droite, l'extrémité du long parapet aval du voûtement.

13 Un tableau de Londot, reproduit dans *Uccle au temps jadis*, 1925, montre ce long parapet dont une partie a subsisté jusqu'au comblement du bras de décharge vers 1970.

À propos d'Élisée Reclus

Jean Lowies

«Élisée Reclus, le grand géographe français, proscrit pendant la Commune en 1871, fut professeur à Bruxelles et habitait Uccle». Voilà le petit paragraphe, figurant dans «Uccle au Temps jadis» de 1950, page 219 qui ne manquait pas d'intriguer et méritait qu'on aille y voir d'un peu plus près.

La Commune

Élisée Reclus n'a certainement pas été proscrit pendant la Commune. Il eut, par contre, des ennuis non négligeables après la Commune car, interrogé par un tribunal militaire, il parvint à prouver qu'il n'avait pas porté d'arme pendant les événements.

Mais, lui demanda-t-on, si vous aviez disposé d'une arme, l'auriez-vous utilisée?

Et Élisée Reclus répondit: oui!

Il fut donc condamné le 15 novembre 1871 à la déportation simple, peine qui fut commuée le 18 février 1873 par un Comité des Grâces en 10 années de bannissement. Il s'exila d'abord en Suisse.

Professeur à Bruxelles

Nous sommes en 1892, Hector Denis est recteur de l'Université libre de Bruxelles (ULB). Il propose à son Conseil d'Administration l'engagement d'Élisée Reclus, alors géographe de grand renom pour un cours de «Géographie comparée dans l'espace et dans le temps» à l'École des Sciences sociales nouvellement créée.

Avisé de l'accord du Conseil d'administration, le géographe se prépare et propose de donner son cours dès le début de l'année 1894.

Ravachol

Entre-temps cependant ont lieu en France quelques attentats à la bombe. Ravachol (1859-1892) sera guillotiné. Or, le grand savant, d'origine protestante, était d'opinion



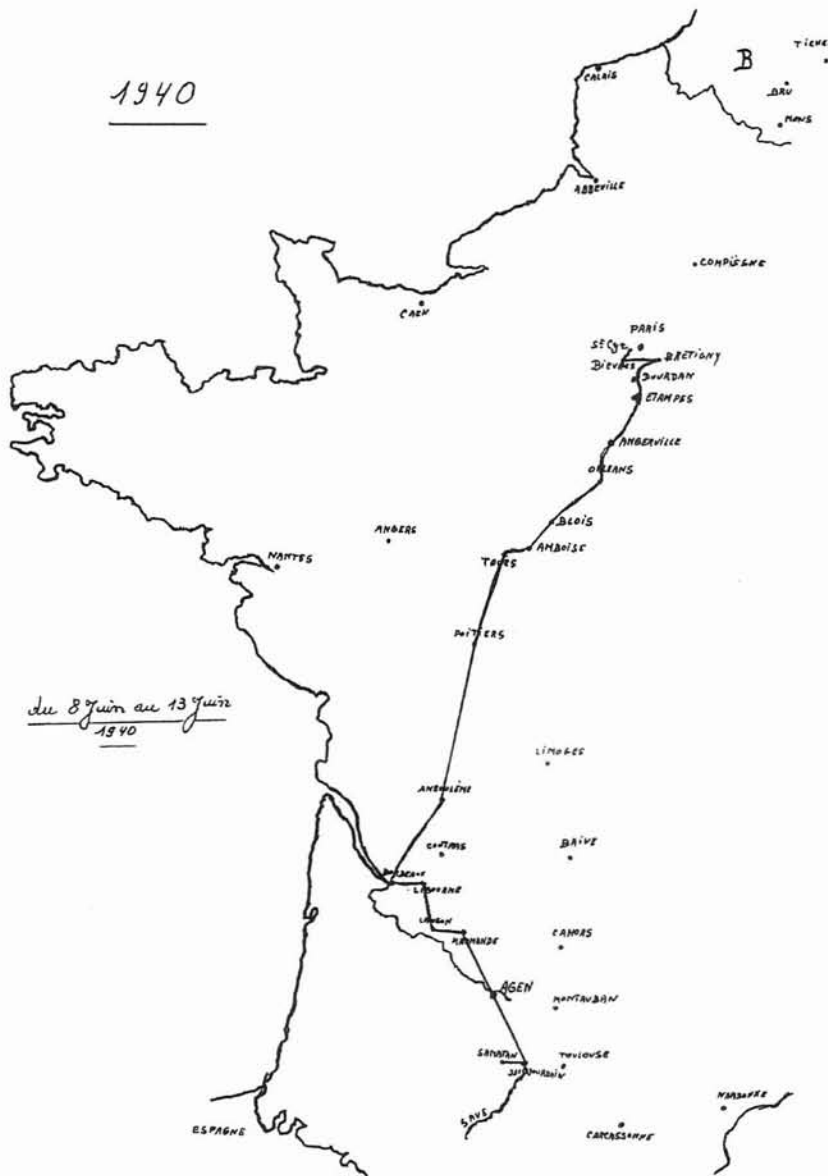
L'université de Bruxelles au XIX^e siècle

anarchiste et pacifique... et ne s'en cachait pas.

Le Conseil d'administration de l'ULB prend peur. Il décide majoritairement de revenir sur sa parole, le géographe poseur de bombes potentiel n'est plus le bienvenu. Mais les Cercles d'étudiants qui ne connaissent pas encore la sage conformité qui les caractérise aujourd'hui, marquent leur mécontentement. Des déclarations sont distribuées par tracts.

Le Conseil décide alors de convoquer chacun des signataires afin de les décider à renier les motions signées. Des lettres sont aussi envoyées aux parents afin de faire pression. L'étudiant qui refuse de renier sa signature sera renvoyé!

Déçu, le recteur Hector Denis démissionne! Le pro-recteur est Léon Vanderkindere, le fils de celui-là même qui, bourgmestre d'Uccle, accueillit Raspail. Il est professeur d'histoire à l'ULB dont il sera recteur à trois reprises. Il sera aussi député libéral et échevin à Uccle.



St. Catherine, Agen, Marmande, Bordeaux, Libourne, Angoulême.

Maandag 10 juni. In volle snelheid hebben we de ganse nacht gereden. In het voorbij rijden bespeur ik St. Pierre des Corps, Tours, Amboise, Blois, Étampes, Brétigny, Luvisy, Jouy-en-Josas, Bièvres. Daar houden we halt en stijgen uit.

school. Daar gaan we logeren ! In aller haast moeten we dit school om 21 uur 30 verlaten. We krijgen het bevel om onze ransel daar ter plaatse te laten. Het wordt pikdonker. We horen doffe geluiden. Kanon of beschieting? We zetten ons in beweging en stappen de ganse nacht door. 's Anderdaags, om in...

Vrijdag 14 juni. Dourdan te belanden.

Dinsdag

11 juni. Hier hebben we overnacht (Seine et Oise) in een bos tegenover het station. in volle lucht. De nacht van dinsdag op woensdag alsook.

Woensdag

12 juni. In dit bos, een kleine baan. Een stoet van vluchtelingen aller aard, karren, kruitwagens, kinderwagens, alles gemengd met Franse soldaten op den dool. Afstand ong. 18 km.

Donderdag

13 juni. Vertrek uit Bièvres te voet naar Versailles; daar bewonderen we schier het kasteel. Dit tot in St. Cyr. De militaire

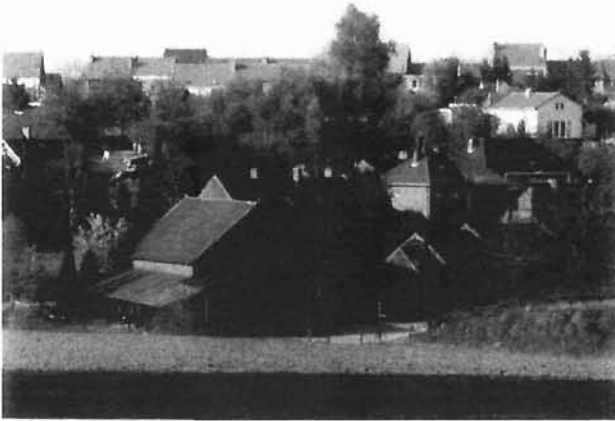


Ma vie à Rhode

Marguerite De Vroom-Vandenplas¹

Ma famille

Je suis née ici, il y a nonante ans, au coin de la petite rue de la Source, où il y a eu un magasin de journaux, qui appartenait à deux sœurs et un frère. Ici, c'était une salle de danse. C'était du temps de ma grand-mère. Elle avait 38 ans quand son mari est mort. Elle avait cinq enfants, l'aîné avait 8 ans. Elle les a élevés toute seule.



Le quartier d'Hoftenhout vers 1990
(photo M. Maziers)

C'était rare qu'on connaisse les noms de famille. Tout le monde avait un surnom. Ma grand-mère s'appelait Machiels et mon père Vandenplas. Quand je suis née, mon père était tellement saoul qu'il m'a déclarée sous le prénom de Trinneke! Il est retourné ensuite à la maison communale pour ajouter Marguerite!

Après la guerre de 14, je me suis mariée à un Bruxellois, Corneille De Vroom, dont la



Vers 1970, la ferme était encore isolée
(photo M. Maziers)

famille habitait Hoftenhout. Sa mère était née là aussi. Nous sommes donc une famille de vrais Rhodiens. Patrick, mon fils cadet, est né au Congo et Christian, l'aîné, à Bruxelles, où mon mari était policier et où je suis allée après mon mariage. Et puis mon mari en avait tellement marre de la Belgique. Pendant la guerre (de 40-45), il disait toujours: *Après la guerre, je voudrais partir au Congo*. Et en 1946, on est parti jusqu'à l'indépendance, où on est revenu, mais il est encore reparti après. En effet, après l'indépendance, on avait pris une gérance de tabac ici, mais mon mari ne savait pas s'habituer. Patrick resta alors près de son frère en Belgique, pour ses études.

J'ai épousé mon mari bruxellois parce qu'il venait à Rhode chez sa tante, mais sinon les gens se mariaient entre Rhodiens. L'arrière-grand-mère de mon mari était née en 1844; mon arrière-grand-mère était la seule

¹ Les notes de bas de page sont de la rédaction.

centenaire qu'il y a eu à Rhode. Elle était née en 1816 et elle est morte en 1918. La comtesse de Jonghe d'Ardoye lui avait donné à manger parce qu'elle habitait chez sa fille. Elle disait toujours qu'elle voulait attendre la fin de la guerre pour fêter son centenaire. Et quand la guerre était presque terminée... Ses quatre petits-fils, dont mon père était, la portèrent d'ici jusqu'à l'église dans un fauteuil posé sur une civière servant à entermer les morts parce qu'il n'y avait plus de corbillard. La fanfare suivait. Les Allemands étant encore ici, on ne pouvait pas jouer la Brabançonne. Mais dans l'église, on pouvait. Alors, on a ouvert toutes les portes dans l'église. Et les Allemands saluaient... Elle battait la mesure, à 102 ans!²

Mon arrière-grand-mère, la centenaire, s'appelait Boulengier. Or, mon mari a fait des recherches. Boulengier, ce n'est pas un nom de Rhode, disait-il. Il a trouvé la mention d'un «enfant de la patrie» portant ce nom. Et j'ai ensuite appris par de la famille que le père de la centenaire était un soldat français. Le



Sint-Joues-Rhode, 4 November 1918.

PLECHTIG JUBELFEEST
VAN
MARIE VOGELEER,
WED. JAN-BAPTIST BOULENGIER,
geboren te Lembeek,
Den 4 November 1817.

Souvenir de la célébration du centenaire de Marie Boulengier-Vogeleer le 4 novembre 1918

2 En réalité, elle est née en 1817. Et c'est donc à 101 ans qu'on la fête



Avant 1914, la partie droite de la maison de Wiske Mol était surmontée de l'enseigne Au Cheval Blanc Estaminet Demol-Everaerts. Jouxant la maison communale, la partie gauche était un petit magasin fourre-tout; la porte était d'ailleurs surmontée d'une enseigne de Singer (machines à coudre)! (détail d'une carte postale)

nom ne s'est pas transmis³ puisque la centenaire était une femme, qui épousa un Vandenplas, d'origine hollandaise. Ma famille est en quelque sorte européenne avant la lettre! Le grand-père de mon mari était né d'un couple hollandais à Bruxelles, comme mon mari.

Vers 1914, les femmes n'allaient pas travailler à l'extérieur. Elles avaient toutes un petit café et un magasin à côté où on vendait du café, un peu de sirop, des petites choses... Elles avaient des champs, des grands jardins. Je n'ai jamais vu ma mère s'asseoir. On n'avait pas de fauteuil chez nous. Une chose qu'elle n'a jamais manqué de faire, c'était, après le dîner, de lire son journal. Ma grand-mère paternelle habitait chez nous. Elle se demandait toujours d'où ma mère savait tout ce qui s'était passé, tous les crimes et le reste, et ma mère disait que c'était dans le journal. Mais ça n'est sûrement pas vrai, tout ce qu'ils racontent, ajoutait-elle!

J'avais deux tantes, une de 14, une de 15 ans. Elles allaient avec leur petite charrette à chien à Uccle, au Groeselenberg, parce que toutes les semaines on tuait des cochons ici et on faisait du boudin, etc. qu'on allait vendre au marché là-bas. Ma grand-mère devait bien vivre avec ses 5 enfants et il fallait que leur plus jeune frère fasse ses études pour devenir

3 Le nom de Boulengier existe encore à Rhode. Sans doute la centenaire avait-elle un ou plusieurs frères.

instituteur. C'était une promotion sociale: les Ragoen, les Retour, les gens dans la rue enlevaient leur casquette et disaient *Dag, meester... dag, meester...*

Conditions de vie

Depuis l'ébénisterie Vansumere jusqu'au café *Le Petit Liège*, il y avait 23 cafés. Et tous avaient un petit magasin à côté et les femmes gagnaient leur vie comme cela. Maintenant, quand on voit les vols, – Christian⁴ me dit qu'il y a tant de vols à Rhode, – vous savez que personne ne fermait sa porte quand il allait faire des courses? On n'osait pas le faire parce qu'on disait: *Pourquoi est-ce qu'ils ferment leur porte? Ils n'ont pas confiance dans les gens?* On n'a jamais eu de vols. Une fois, on a été réveillé en pleine nuit par de la musique. On croyait que c'était dans la rue, et puis on a constaté que c'était chez nous. C'était des gens qui faisaient la fête! Mon père avait oublié de fermer la porte et ils étaient entrés dans le café, où ils dansaient; dans l'obscurité car on s'éclairait au gaz!

Pourtant, les gens étaient pauvres ici. Les gens de De Hoek étaient si pauvres qu'on appelait le quartier «Les colonies» ! J'ai connu Petit Liège comme on voit ce hameau sur les cartes postales. Toutes les maisons



*Le hameau de Petit-Liège
(d'après une carte postale, avant 19/4)*

n'avaient pas d'étage. Le grenier était devant et les chambres derrière.

Pendant la guerre de 14, on n'avait pas de charbon pour allumer le feu. On allait couper du bois dans le bois de M. le comte de Jonghe d'Ardoye.⁵ On entendait crier jusqu'ici: *Attention ! Il va tomber!* Alors, les hommes du village devaient aller surveiller le bois. Le roi Albert venait faire des chasses chez le comte qui était son aide de camp. Alors, ils donnaient des dîners de chasse. Il y avait beaucoup de gens pauvres. Et le lendemain, ils pouvaient aller chercher la sauce qui restait, la viande etc.

Ici, c'étaient des gens qui travaillaient dans le bois, l'agriculture... Quand mon mari était jeune, il y avait tout plein de gens des Flandres qui venaient travailler dans les fermes ou refaire les routes. On les appelait les *platte blokkers*.⁶ Ils parlaient leur patois des Flandres... Quand mon mari les voyait sortir leur planche pour couper le lard à mettre sur leurs tartines, cela lui donnait envie. Il racontait qu'il avait envie de leur demander un morceau de lard même à ses collègues au Congo, quand il jouait au tennis avec eux!

Pendant l'hiver, pas de travail, pas de chauffage, ils allaient chercher du bois qu'ils pouvaient ramasser et aller vendre à Bruxelles. Les femmes aussi, avec une petite charrette et un âne. Dans la maison ici à côté, les



*Famille ramenant du bois de chauffage
avec deux brouettes tirées par des chiens
(détail d'une carte postale, vers 1905).*

4 Fils aîné de l'auteure, ancien commissaire général à la police judiciaire.

5 Le général baron André de Jonghe d'Ardoye (Rhode 1861-1936) devint aide de camp du roi Albert I^{er} le

20 mai 1912. C. Theys, *Geschiedenis van Sint-Genesius-Rode*, Rode, Gemeentebestuur, 1960, p. 414-415.

6 Littéralement: les sabots plats.



Xavier Berghmans et son épouse dans leur ferme de l'avenue Jonet (transformée vers 1960 en luxueuse résidence) avec les veaux triplés (cas très rare) nés en 1947.

gens avaient deux pièces, avec six enfants! La femme allait porter le bois trois ou quatre fois par semaine à Bruxelles. Son mari le coupait derrière, dans la grange, puis venait par derrière chez ma mère, au café, boire un *bokske*:⁷ 85 centimes. Mon père disait toujours: *Pendant que ta femme travaille, toi tu viens boire*. Mes parents et les autres habitants, les commerçants, vivaient mieux.

J'ai passé deux guerres ici; je n'ai jamais connu la faim. La femme cuisait son pain à la kermesse et le jeudi des boulettes et des tartes; c'étaient de grands bidons de riz, de confiture... et les gens en achetaient le dimanche au café.

Il y avait sept grosses fermes à Rhode. Ici derrière, la ferme d'Hoftenhout appartenait au comte. C'est sa fille qui y habite maintenant, mais ce n'est plus une ferme. Les terrains ont été vendus; c'est à cause de cela que la commune est devenue si riche car c'est depuis lors que des gens riches habitent à Rhode. Boesdael, où habitaient les Van Cutsem, les Dedobbeleer à la Petite Espinette, Xavier Berghmans et Jacques Berghmans (avenue de la Forêt de Soignes). C'est à cause de cela que la commune de Rhode est devenue riche. Sinon, tous les villageois avaient leur petite maison, mais pas beaucoup d'argent. Van Rossum, l'ami de mon frère, qui a été pendant 25 ans bourgmestre, le disait toujours.

7 Une pinte, une chope de bière.

Agde de Hel van 14 mei tot 4 augustus 1940

(vervolg)

uit het dagboek van Jozef Stoffels

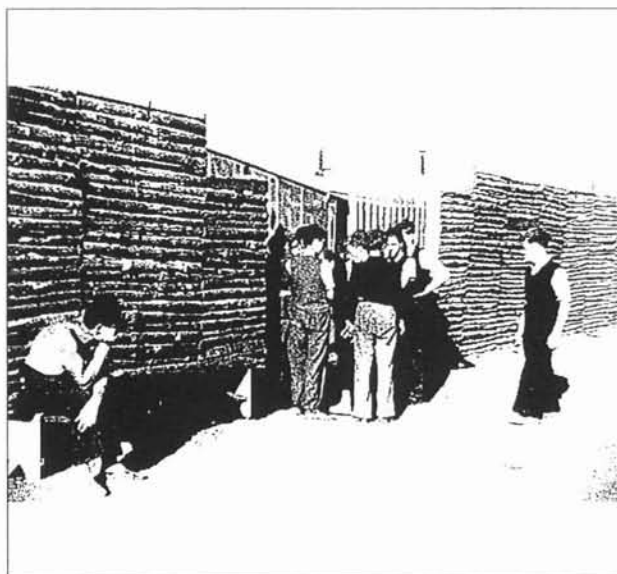
Als R. C. B. L. (Recruteringscentra van het Belgisch Leger) moest onze Rodenaar in mei 1940 met kozijn Frans en buurjongen Pierre Denayer naar het Zuiden van Frankrijk vertrekken. Op zondag 26 mei kwamen zij aan in het kamp van Agde. De auteur beschrijft het dagelijks leven in dat kamp.

Maandag 17 juni Om 10 u. was het verzameling vóór de barak van de commandant. Deze hield een toespraak en maande ons aan kalm te blijven en zeker niet te klagen over het eten en al die andere toestanden, dit zal niet blijven duren, wij moesten aan ons thuis denken en ons goed gedragen. Dat was wat hij ons te zeggen had. Iets later vernamen we het grote nieuws dat de 218^{de} compagnie uit het kamp ging vertrekken. Dat was nu eens iets waar wij al zo lang naar snakten. Om 12 u 30 kwamen enkele jongens haastig de barak ingestoven met het nieuws dat het wapenstilstand was. 's Avonds bleek dit onwaar te zijn, het juiste daarvan was dat maarschalk Pétain aan Duitsland gevraagd had de wapens neer te leggen.

De sergeant deelde ons mede dat wij 's nachts om 3 u. uit de veren moesten- of beter gezegd vóór de barak met pak en zak verzamelen en dat was wel waar.

Dinsdag 18 juni Om 2 u 45 was ik reeds buiten, ik kon niet slapen van de zenuwen. Het was tamelijk fris. Wij moesten ons zoals gezegd opstellen vóór de barak, iedereen was op het appel en om 4 u 45 vertrokken wij naar het station met onze bagage. Wij hebben daar tot 7 u. gestaan, er was nergens beweging; de luitenant zei dat er nog geen orders gekomen waren van de staf om te vertrekken en er stond ook geen trein in het station.

Wij moesten terug naar het kamp, het vertrek zou 's anderendaags gebeuren, wat een ontgoocheling! Dan maar terug naar het



Bedelen aan de Tsjechische poort voor wat eten of een kledingstuk (naar een foto genomen in 1940 door een vriend van dhr. Stoffels)

kamp. 's Middags kregen we gekloven erwten met water als middagmaal. In de namiddag heb ik geslapen want ik was doodop. Iedereen vond dat men hier serieus met ons voeten speelden.

Woensdag 19 juni Het nieuws verspreidde zich dat de Duitsers Toulouse bezet hadden. Volgens verschillende mannen zouden de Duitsers in de radio gezegd hebben dat zij ons zouden komen bevrijden omdat ze wisten in welke miserabele toestand wij ons bevonden en er zeer slecht aan toe waren.

Het kampleven werd geladener met de dag. Sinds enkele dagen slopen er 's nachts Senegalese soldaten rond in ons kamp, ze

drongen de barakken binnen en verkrachten de jongens die, dodelijk verschrikt, als er een zwarte neven hen lag, niet durfden schreeuwen.

In onze barak is er een gepakt, de chef heeft de rijkswacht (Belgische gendarmen) vlug verwittigd, die waren vlug daar; ze pakten hem vast, sleurden hem naar buiten en bewerkten hem met de matrak tot hij bleef liggen; hij werd weggebracht naar het nevenliggende Senegalese kamp. Wij waren er niet goed van.

Wat moeten wij hier toch allemaal doormaken? Vandaag heb ik terug een bon gekocht om naar huis te schrijven. Er kwam absoluut geen nieuws uit België en daar trachtte ik zo naar.

Zonder ophouden liepen Franse soldaten door de barakken om fietsen of polshorloges van de jongens te kopen voor de som van 20 franken. Het was echte afzetterij omdat ze wisten dat de jongens in grote nood verkeerden en daar profiteerden ze van om de miserie van velen uit te buiten. Wij ontvingen geen solde of welke vergoeding ook. De kampbewoners van La Tamarisière aan de andere kant van Agde ontvingen dagelijks 10 franse franken solde en leden geen honger. Waarom konden ze dat aan ons ook niet geven, waarschijnlijk waren wij te talrijk.

De jongens die de barakken bevolkten tegen het Tsjechisch kamp kregen soms brood of een paar sloefen of soms een broek. Ze deden tekens dat ze honger hadden of niets meer aan de voeten. De soldaten verstonden de gebarentaal en bezorgden zo aan de jongens wat ze vroegen.

Donderdag 20 juni Vandaag is de Franse staf uit het kamp vertrokken. Maarschalk Pétain hield een redevoering waarin hij de oorzaak uiteenzette waarom Frankrijk verloren had; er waren te weinig kinderen, te weinig wapens en te weinig verbonden.

In de namiddag stond ik voor de zoveelste maal aan de poort, er stopte een auto met Belgische nummerplaat en wie stapten er uit...: mensen van Rode! Ik kende ze van zien; ze hadden over het kamp horen spreken en kwamen eens kijken of er soms jongens van Rode verbleven. Ik was zeer verrast en

blij, ik zei hen dat ik vlug de andere jongens van Rode ging verwittigen.

Zij wisten te vertellen dat in het Zoniënbos de bomen bij een bombardement in de lucht vlogen en dat er vele huizen plat geschoten waren. Met hartkloppingen heb ik dat nieuws aanhoord, ik dacht direct aan mijn ouders, broers en zusters. De moed zakte in mijn schoenen en mijn eerste gedacht was: die zijn allemaal dood. Het was een sombere dag voor mij.

Ze konden niet geloven als wij hun vertelden hoe het in het kamp gesteld was. Hoe is dat mogelijk? zegden ze. Door de stijlen van de poort zagen ze genoeg hoe de jongens in het kamp gesteld waren, ze moesten het nu wel geloven. Het eten bestond vandaag enkel uit soep met een vetting goedje erin.

Vrijdag 21 juni Volgens de kalender begon vandaag de zomer maar binnen in mij was het winter. Van de kok vernamen we dat er in het kamp geen eten meer was, geen stuk brood, geen aardappelen, niets meer. Ik heb in de kantine een klein pakje petit-beurre gekocht en heb dat dan opgegeten. Laten liggen in de barak was te gevaarlijk want er werd nogal gestolen.

Om 15 u. was het verzameling voor de compagnie; we zijn in pas naar de zee gestapt. Van ver al zagen we op zee grote oorlogsbotten varen en boven ons vlogen zeer laag tegen de grond franse jachtvliegtuigen voorbij. Wij marcheerden voorbij de uitgedoofde vulkaan Mont-Saint-Loup, aan de voet hiervan stonden vijgenbomen. Ik heb er stiekem enkele vijgen bemachtigd.

Als wij in het kamp terug waren hoorden wij zeggen dat 's avonds de witte vlag zou gehesen worden want de Duitsers werden verwacht. De mannen uit de keuken vertelden ons dat het weinige vlees dat in het kamp vroeger toekwam niet deugde en dat dit misschien een van de redenen was dat er al zoveel ziek waren. In elk geval, vanaf wij in 't kamp zijn hebben wij nog geen stuk vlees gezien, buiten dat gespin in de soep. Het verlangen naar huis werd steeds heviger, er kwam geen nieuws door en de toekomst hier in het kamp was een grote onbekende.

(wordt vervolgd)