

Tourisme Anderlecht

Les peintures murales

De la Collégiale
Saints-Pierre-et-Guidon
à Anderlecht



Anderlecht, terre de peintures murales



La tradition des peintures murales d'Anderlecht est incontestable. Les plus anciennes sont les peintures murales de la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon qui datent de la 2ème moitié du XIVème siècle et les plus récentes du XIXème siècle. Les peintures murales font partie de la décoration de la Maison communale d'Anderlecht. On y trouve de part et d'autre de la salle du Collège, une oeuvre de

Charles-Albert, illustrant la commémoration du maréchal de Villeroy à la tête des troupes françaises peinte de 1878 à 1879. On peut également y découvrir deux cartes, l'une d'Anderlecht et l'autre de Cureghem ornent de part et d'autre l'escalier d'honneur à l'entre-étage. C'est aussi l'époque où les sgraffites font leur apparition fin XIXème, début XXème siècles. Anderlecht compte environ 170 façades de maisons décorées de sgraffites, soit au total environ 450 sgraffites. Plus tard, c'est l'illustre Edmond Dubrunfaut qui orne les murs de la Maison des Jeunes à Scheut en 1970 et les trois halls d'entrée des immeubles du Foyer Anderlechtois rue des Goujons à Cureghem de sa fresque « Les portes de notre monde » en 1977. De 2001 à 2004, Jean-Marc Collier, peintre muraliste réalise le « Concerto anderlechtois » rue Van Lint sur le pignon de la Maison communale. Il poursuit son oeuvre à Anderlecht de 2006 à 2008 par une immense fresque « Anderlesia » rue Rauter, dans le centre historique, qui propose un voyage dans le temps et dans l'espace à Anderlecht. Un autre phénomène apparaît à Anderlecht dès l'été 1991 : le Hall of Fame II s'étend sous le ring, entre le Parc des Etangs et le site de Neerpede. Pas moins de 150 piliers de soutien au viaduc du ring qui forment un musée éphémère à ciel ouvert.

Mais commençons par le début. Ce guide vous emmène à la découverte des peintures murales du Moyen Âge...

Gaëtan Van Goidsenhoven
Bourgmestre

Fabienne Miroir
Echevine du Tourisme

Les églises : des édifices hauts en couleurs



Très souvent, l'on imagine les églises du Moyen Âge comme d'austères bâtiments faits de pierres et de briques, décorés seulement de quelques ornements liturgiques. Or, de tels édifices, voués à la gloire et au culte de Dieu et des saints, ne pouvaient, pour l'homme de l'époque, être rêvés que rehaussés d'ors, de couleurs et de lumière. Cette dernière n'entraîne que teintée de bleu, de rouge ou de jaune par les vitraux réalisés par des maîtres-verriers expérimentés. Statues, reliquaires et autres panneaux peints étalaient partout leurs dorures et leurs chatoyantes couleurs.

Les murs renfermant ces trésors ne faisaient pas exception. Ils étaient eux aussi recouverts de couches d'enduit et de peintures hautes en couleurs tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Il était inconcevable, dans la plupart des cas, de laisser à nu le matériau de construction (pierre ou brique dans nos régions comme on peut le voir à la collégiale anderlechtoise). On le dissimulait donc sous une couche de finition.

Ces peintures et polychromies n'avaient pas pour seul but d'être décoratives. Elles revêtaient aussi (et surtout) un caractère sacré avec, pour mission, de transfigurer le matériau brut et de le faire entrer dans le monde du sacré et du spirituel. C'est pourquoi l'on ne voyait que rarement pierres et briques et qu'on leur préférait

des peintures figurées ou des faux-appareils c'est-à-dire la représentation en peinture de fausses pierres ou briques sur de vrais blocs. Le plus souvent, ces faux-appareils étaient en ocre jaune entouré d'un joint blanc ou gris ou étaient blancs avec un joint ocre rouge.

Les peintures figurées avaient, quant à elles, pour sujets principaux, des portraits du Christ, de la Vierge et d'autres saints ainsi que des scènes de leurs vies, peints parfois sur une échelle résolument monumentale (certaines scènes font jusqu'à plusieurs mètres de hauteur et peuvent remplir tout un pan de mur). Déjà, les premiers sanctuaires, églises et catacombes de l'époque paléochrétienne étaient couverts de peintures représentant le Christ et les premiers martyres. La tradition de représenter des scènes chrétiennes sur les murs des églises (et de certaines tombes) se maintient à travers tout le Moyen Âge et perdure parfois jusqu'aux XVIIe-XVIIIe siècles dans nos régions.



La mode du classicisme, avec ses lignes épurées, conduira au badigeonnage de nombreuses peintures médiévales et du début de la Renaissance. Couvertes de blanc, ces peintures, qui paraissaient rustres et dépassées aux yeux des classiques, furent dissimulées pour plusieurs siècles. Ce badigeonnage aura, paradoxalement, pour effet de préserver les peintures, leur offrant un abri sous les badigeons successifs.

Il faudra attendre le XIXe siècle pour que nombre de peintures revoient enfin la lumière du jour grâce, entre autres, à l'engouement des artistes romantiques, d'historiens, d'architectes et de savants pour le Moyen Âge. Désireux de retrouver la pureté de cette époque, ces « néogothiques », à la suite de l'architecte et théoricien français Eugène Viollet-le-Duc, suppriment les badigeons des Temps Modernes et, par la même occasion, malheureusement, de nombreuses peintures murales afin de mettre à nu la pierre que des générations d'artistes avaient patiemment dissimulée. On estime que la plupart des peintures des grands édifices (cathédrales et collégiales surtout) furent ainsi sacrifiées sur l'autel du goût néogothique pour la pierre nue avant que la sonnette d'alarme ne soit tirée dans la seconde moitié du XIXe siècle et que l'on prenne conscience de l'intérêt de ces vestiges du Moyen Âge. Un peu partout en Europe, des conseils et des commissions furent ainsi créés en vue d'inventorier, documenter, préserver et restaurer ces œuvres.

Les peintures de la collégiale d'Anderlecht ont, de la même manière, pu être sauvées et conservées. Leur nombre et leur qualité en font un des ensembles les plus importants actuellement conservé en Belgique.

Les peintures murales de la collégiale anderlechtoise

DATATION

Les peintures murales les plus anciennes de l'édifice datent de la première phase des travaux, à savoir de la deuxième moitié du XIVe siècle. Il s'agit des peintures de la chapelle dite de Notre-Dame-de-Grâce (anciennement chapelle « Saint-Guidon » et chapelle « du Saint-Sacrement »), à l'exception de la peinture du mur ouest qui est une création du XIXe siècle. Peu après, à la charnière entre le XIVe et le XVe siècle est peinte la Transfiguration du Christ située dans le bras sud du transept. Lui succèdent les peintures de la nef qui datent du XVe siècle et, enfin, les peintures du bras nord du transept qui sont de la toute fin du XVe siècle et du premier tiers du XVIe siècle. Les décors originaux des voûtes du chœur avaient, quant à eux, été peints dans le courant des XVe et XVIe siècles mais ils sont à présent fortement assombris ou, comme dans le chœur, dissimulés sous des peintures du XIXe siècle.

FONCTIONS

Pourquoi toutes ces peintures ont-elles été réalisées ? La première raison est, comme expliqué précédemment, qu'il était d'usage, au Moyen Âge et à la Renaissance, d'orner de peintures les murs des édifices religieux tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. La deuxième est à rechercher dans les usages particuliers de la collégiale anderlechtoise. En effet, celle-ci cumulait plusieurs fonctions. La première est qu'elle était une « collégiale » c'est-à-dire une église à laquelle était attaché un chapitre de chanoines séculiers dont l'activité principale était de réciter les différents offices quotidiens. La seconde fonction de l'édifice était d'être l'église paroissiale d'Anderlecht. C'est donc dans cet édifice que les Anderlechtois se rassemblaient le dimanche pour la célébration de la messe. Enfin, la collégiale était également un lieu de pèlerinage où fidèles et pèlerins venaient, parfois de loin, pour adorer les reliques de saint Guidon conservées dans la crypte sous le chœur de l'édifice. Les peintures murales servaient donc tantôt à rappeler l'histoire de saint Guidon, tantôt à aider les paroissiens à prier, tantôt encore, lorsqu'elles étaient des dons de chanoines, elles devaient permettre à ces derniers d'accéder plus aisément au paradis des élus.

ARTISTES

Si les datations et les commanditaires (des chanoines pour la plupart) ont pu être identifiés pour plusieurs des peintures, il n'en est rien de l'identité des artistes qui ont œuvré à Anderlecht. Il est en effet très rare de pouvoir attribuer une peinture murale à un artiste particulier pour le Moyen Âge. Les œuvres ne sont jamais signées et elles sont souvent dues à plusieurs artistes. Cela ne signifie pas que les peintres muraliers étaient de moins bons artistes que les autres. Les plus grands peintres s'y sont essayés et ont réalisé des chefs-d'œuvre sur les murs des églises et autres édifices de notre pays, tels Robert Campin et Rogier Van der Weyden.

TECHNIQUE

On distingue généralement deux techniques principales pour la réalisation de peintures sur les murs.

La première est celle réalisée *a fresco* c'est-à-dire sur un enduit de chaux encore humide ou « frais », d'où son nom de « fresque ». L'emploi d'un enduit humide va permettre aux pigments déposés par le fresquiste (sous forme d'une peinture à l'eau ou au lait de chaux) d'être emprisonnés dans l'enduit lors du séchage grâce au phénomène dit de « carbonatation ». Durant la carbonatation, la chaux (qui est en fait de la pierre calcaire calcinée) va, de ce fait, retrouver une composition chimique très proche de son état d'origine, la pierre. Elle devient donc extrêmement solide. Cette technique offre l'avantage d'être très résistante au passage du temps mais exige du peintre non seulement une extrême rapidité d'exécution, puisque l'enduit sèche en environ un jour, mais aussi une grande habileté puisqu'on ne peut apporter aucune correction à l'œuvre. La moindre erreur entraînerait ainsi d'enlever l'enduit et de tout recommencer. La technique de la fresque fut particulièrement en vogue en Italie pendant la Renaissance et, également, dans l'empire byzantin pendant le Moyen Âge.

La seconde technique est celle de la peinture à la « détrempe » ou peinture à sec. Le peintre muralier va ici déposer la peinture (mélange de pigments et d'un liant) directement sur le mur ou sur un mur recouvert d'un ou de plusieurs enduits préparatoires déjà secs. Afin de faire adhérer la peinture, les pigments sont mêlés à des liants collants tels l'œuf, la colle, la caséine, etc. Moins résistante que la fresque, cette technique est plus facile à mettre en œuvre et permet d'apporter des changements en cours d'exécution.

Les peintures d'Anderlecht ont toutes été réalisées selon la technique de la peinture à la détrempe sur enduit à la chaux, technique habituelle pour le Moyen Âge. Les enduits sont partout extrêmement minces (2 à 4 mm tout au plus). Ils laissent parfois deviner l'appareil de pierre sous-jacent. Pour certaines des peintures (notamment celles du collatéral nord), une couche de préparation orange, présente sous la couche de peinture, avait été appliquée. Elle avait pour vocation de donner un ton plus chaud à la peinture.



À noter que l'on relève à Anderlecht la présence de brocarts appliqués, notamment dans la peinture représentant sainte Wilgeforte. Les brocarts appliqués étaient de petites feuilles d'étain coulées dans des moules qui imitaient les motifs des riches tissus de brocart (généralement de la soie rehaussée de motifs d'or et d'argent) très en vogue dans nos régions à la fin du Moyen Âge. Ces feuilles d'étain étaient ensuite appliquées sur le mur puis dorées. Elles sont repérables aux petites stries parallèles en relief, visibles surtout avec une lumière rasante. Cette technique permettait un rendu très réaliste des tissus.

UN MOT SUR LES RESTAURATIONS

Depuis leur redécouverte dans les années 1890, les peintures murales anderlechtoises ont connu plusieurs campagnes de conservation-restauration. La première remonte à 1894-1895 et a été réalisée par Franz Meerts. La seconde date de 1916 ; elle est l'œuvre de Georges de Geetere. En 1934-1935, c'est au tour d'Arthur Van Gramberen d'intervenir. Il faut ensuite attendre les années 1964-1966 pour voir Michel Savko et Jeroom Seghers pratiquer une campagne de conservation sur les peintures. Enfin, depuis 2002, la Direction des Monuments et Sites et l'Institut Royal du Patrimoine Artistique mènent conjointement

une campagne de conservation, respectivement, sur les peintures des voûtes du chœur et sur les peintures des murs de la nef et du transept.

Dans un souci de respect des œuvres, ces deux dernières campagnes (années 1960 et 2000) se limitent à un nettoyage et à une consolidation des œuvres en vue de les conserver pour le futur. Ce ne fut pas forcément le cas des restaurateurs antérieurs qui, désireux de rendre plus de lisibilité et de « beauté » aux peintures, ont parfois opéré des retouches très lourdes allant, dans certains cas, jusqu'à dissimuler en grande partie les œuvres originales sous des peintures modernes ou jusqu'à recréer des scènes entières disparues suite au passage du temps. Il faut donc rester extrêmement prudent lors de l'identification des thèmes représentés car certains éléments ont parfois été supprimés ou ajoutés, qui changent complètement le sens de la scène représentée.

DESCRIPTION DES PEINTURES

Comme signalé un peu plus haut, la collégiale d'Anderlecht était un lieu de pèlerinage important. Nombreux étaient les pèlerins qui venaient se recueillir auprès des reliques du saint local, saint Guidon. Ils suivaient un parcours bien précis, dans l'édifice, que les peintures murales nous aident à comprendre. Ils entraient ainsi, tout comme les paroissiens anderlechtois, par le portail sud, donnant sur le village (ce porche avait été l'objet de la première campagne de construction gothique)*. Remontant le collatéral sud en longeant la chapelle Notre-Dame-de-Grâce, les pèlerins se dirigeaient ensuite vers le bras sud du transept d'où l'on pouvait accéder à la crypte grâce à une entrée percée dans le mur est. Descendant l'escalier, ils parvenaient dans la crypte où était exposée la « Pierre de saint Guidon » soutenue par deux supports de pierre. L'usure du dallage sous la pierre laisse à penser que les fidèles avaient coutume de se faufiler sous la pierre. Ils ressortaient ensuite de la crypte par l'escalier nord pour déboucher dans le bras nord du transept. Le parcours se clôturait finalement par le collatéral nord et par le porche occidental par lequel les pèlerins quittaient l'édifice.



* Cette entrée fut bouchée lors de la construction du portail occidental. On peut toutefois supposer que les paroissiens ont continué à emprunter le même chemin qu'auparavant mais qu'ils entraient désormais par le portail ouest et non plus par l'entrée sud.

Les peintures de la chapelle Notre-Dame-de-Grâce

Les peintures de cette chapelle datent de la fin du XIV^e siècle. Ce sont les plus anciennes de l'édifice, à l'exception de la grande peinture du mur ouest (à droite en entrant dans la chapelle) qui est une réalisation de Franz Meerts (1894-1895). Ces peintures étaient les premières que le pèlerin voyait en parcourant l'édifice. Elles revêtaient donc une importance particulière et ont fait l'objet, sans surprise, d'un soin particulier de la part des chanoines qui en élaborèrent, très probablement, le programme iconographique, laissant la part belle à l'évocation de l'histoire de saint Guidon.

La plus impressionnante de ces peintures, de par ses dimensions (elle couvre la quasi-totalité du mur), est la *vita* de saint Guidon sur le mur est. Elle retrace les épisodes marquants de la vie du saint anderlechtois, célèbre pour ses miracles et pour un pèlerinage réalisé en terre sainte dont il n'est revenu que pour mourir à une époque où les pèlerinages étaient peu courants.

La vie de Guidon est connue par un écrit, la *Vita Guidonis*, rédigée par les chanoines d'Anderlecht autour de 1185 et reprise par les Bollandistes. Né à Berchem-Sainte-Agathe vers 950, saint Guidon était prié par les pèlerins en voyage mais également par les agriculteurs et les éleveurs. On disait qu'il protégeait les récoltes et le bétail car il avait lui-même été laboureur dans sa jeunesse. La *vita* raconte même qu'un ange aurait poussé la charrue à sa place tandis qu'il s'était absenté pour porter du pain à ses parents.

Devenu sacristain à Laeken, Guidon s'engage ensuite dans le négoce avec un riche bruxellois. Les deux hommes embarquent sur un petit bateau transportant leurs marchandises mais la barque échoue sur un haut fond. Réalisant qu'il avait failli participer à une mauvaise affaire et recevant un message de Dieu, Guidon décide, en repentir, de partir en pèlerinage à Jérusalem. De passage à Rome, sur la route du retour, il rencontre plusieurs chanoines du chapitre d'Anderlecht accompagnés de leur doyen Wonédulphe. Désireux de se rendre à Jérusalem, ils demandent à Guidon de leur servir de guide, ce qu'il accepte. Mais les chanoines périssent les uns après les autres de maladie. Wonédulphe, mourant, confie son anneau à Guidon et lui demande de rapporter la nouvelle à Anderlecht. Guidon rentre ainsi au pays où il meurt à son tour de dysenterie, le 12 septembre 1012 selon les sources.

Enterré à proximité de la collégiale, sa tombe sombre dans l'oubli, jusqu'au jour où Onulphe, le seigneur local, piétine de son cheval la tombe du saint homme. Prise soudainement de folie, la monture s'écrase contre l'église. La tombe de Guidon est alors dégagée et un culte naît, alimenté par les nombreux récits de miracles qui viendront s'ajouter autour de la personne de saint Guidon.

La peinture de la chapelle Notre-Dame-de-Grâce reprend les scènes principales de la vie du saint. Elles sont disposées les unes à côté des autres, parfois séparées par des éléments d'architecture, et sont étagées sur plusieurs bandeaux ou « registres » à la manière d'une

bande dessinée, comme il était d'usage assez fréquent en peinture murale au Moyen Âge pour les représentations de vies de saints. La différence principale avec la bande dessinée en est le sens de lecture qui n'est pas forcément de gauche à droite et de haut en bas.

Au centre du registre supérieur, est figurée une « sainte conversation » à savoir une Vierge à l'enfant assise sur un trône entouré de deux saints personnages reconnaissables à leurs auréoles. À gauche de la scène, un bateau rappelle le négoce malheureux dans lequel Guidon s'était engagé. De l'autre côté, à droite, un arbre dans un enclos fait écho au « chêne de saint Guidon », une autre légende selon laquelle Guidon, dans sa jeunesse, aurait planté un bâton en terre qui se serait ensuite transformé en chêne. Ce chêne fut l'objet d'un culte séculaire à Anderlecht, avant d'être abattu le 10 octobre 1633 en raison d'un état de décrépitude avancé.

Deux scènes sont ensuite figurées au registre médian, séparées par deux tours. Toutes deux sont représentées dans des intérieurs délimités par des carrelages et arcades. Le sujet de droite n'a pu être déterminé avec certitude. Il s'agit probablement de la rencontre, à Rome, de Guidon et des chanoines anderlechtois dont Wonédulphe. De l'autre côté, à gauche, Guidon est, cette fois-ci, en présence du pape. À noter que cette dernière scène est une réalisation de Franz Meerts de la fin du XIXe siècle destinée à remplacer la scène originale disparue.

Enfin, le registre inférieur reprend deux scènes postérieures à la mort de Guidon. À droite, on peut ainsi apercevoir le cheval du seigneur Onulphe, mort d'avoir foulé la tombe du saint. À gauche, une femme est allongée au milieu d'un paysage. Aveugle, elle était en route pour Anderlecht afin de prier le saint, quand elle fut miraculeusement guérie de sa cécité.

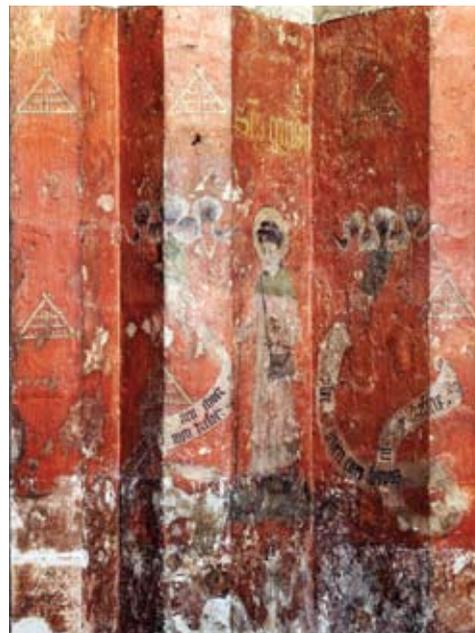
À noter que la plupart des scènes sont représentées dans des intérieurs même lorsqu'elles sont censées se passer en extérieur (comme la mort du cheval du seigneur Onulphe). Ce procédé était fréquemment utilisé aux XIVe-XVe siècles.

Deux autres peintures, contemporaines, ornent les murs de la chapelle. De moindres dimensions, elles représentent un saint évêque, reconnaissable à sa mitre, et un pèlerin muni d'un bâton et d'une besace. Tous deux sont figurés en pied sur quelques brins d'herbe. L'absence d'autres attributs ne permet pas de les identifier plus précisément. Tout au plus, peut-on supposer que le saint pèlerin est une autre figuration de saint Guidon.

Sur les voûtes de la chapelle, enfin, seize anges monumentaux sont répartis à raison de deux anges par voûtain. Ils sont vêtus de bleu et tiennent chacun des instruments de musique. De tels anges se rencontrent fréquemment au XVe siècle. Leur aspect sombre résulte du passage du temps et de restaurations malheureuses.

Saint Guidon pèlerin

(PILIER ENTRE LE VAISSEAU CENTRAL ET LE COLLATÉRAL SUD)



Cette peinture relève d'une véritable prouesse technique car elle a été réalisée sur plusieurs des faces de ce pilier situé à la croisée entre vaisseau central et collatéral de la nef et entre nef et transept. Elle représente Saint Guidon en pèlerin accompagné de ses principaux attributs : vêtu d'une pèlerine, d'un chapeau et d'une besace, il tient un livre et est entouré de herses (utiles pour la culture des champs) et de bétail (une vache est représentée au bas de la peinture). Ces vêtements et objets évoquent à la fois le passé d'agriculteur de Guidon et son pèlerinage à Jérusalem ainsi que son rôle de protecteur des pèlerins et du bétail.

La peinture est d'une excellente qualité technique et a été en grande partie préservée des dommages et des restaurations abusives. Elle présente également deux autres particularités : la première est que le saint personnage est identifié par une inscription « Sanctus Guido », ce qui n'est

pas le cas pour les autres saints peints sur les murs de l'édifice ; la seconde tient au statut et au nombre des donateurs de la peinture figurés dans le bas. Dans les autres peintures, un seul donateur est représenté à la fois et il s'agit toujours d'un chanoine. Les donateurs aux pieds du saint Guidon sont au nombre de quatre et appartiennent à plusieurs catégories sociales. On reconnaît ainsi un clerc (tonsuré et vêtu d'une bure) et des laïcs (des non religieux). Qui étaient-ils ? Nul ne le sait. Tout au plus, peut-on avancer qu'il s'agit d'un don collectif des paroissiens et de leur curé ou de pèlerins (voire de paroissiens et pèlerins).

La graphie et le style rattachent la peinture au XVe siècle. Il était alors courant dans nos régions de figurer des saints isolés, semblables à des statues, sur un fond uniformément rouge ou agrémenté d'éléments architecturaux. Ce type de composition est également présent dans d'autres peintures de la collégiale pourtant réalisées à des époques différentes par d'autres peintres.

La *Transfiguration* du bras sud du transept



Accédant au transept, le pèlerin se retrouvait face à la *Transfiguration* du Christ sur le mont Thabor placée au-dessus de l'entrée de la crypte, légèrement décalée vers la droite et mettant en scène l'autre saint tutélaire de la collégiale, Pierre.

La *Transfiguration* est l'épisode biblique par lequel Jésus révèle sa nature divine à trois de ses disciples, Pierre, Jacques et Jean, que l'on voit couchés au bas de la scène. Le Christ est, lui, placé au milieu de la scène, sur un petit monticule de terre recouvert d'herbe symbolisant le mont Thabor. Dans le ciel, les prophètes Moïse et Elie entourent la tête du Christ, représentée comme appartenant déjà au Ciel. En haut à droite, Dieu le père, dans un nuage, surplombe le tout.

À nouveau, la scène se détache sur un fond rouge alors qu'elle est sensée se dérouler en plein-air. Le seul élément de paysage consiste en la figuration du mont Thabor. Le Christ, monumental et tenant

le globe surmonté de la croix, est la figure centrale. Les autres personnages et des phylactères en latin sont agencés autour de lui. On peut y lire de la bouche des apôtres : « *Domine, bonum est nos hic esse; si vis, faciamus hic tria tabernacula, tibi unum, Moysè unum, et Elie unum* » (« Seigneur, il est heureux que nous soyons ici ; si Tu le veux, nous dresserons trois tentes, une pour Toi, une pour Moïse et une pour Elie ») (Matt., 17, 4). Ce à quoi Dieu le Père répond : « *Hic est filius meus delictus, in quo mihi bene complacui ; ipsum audite* » (« Celui-ci est Mon fils bien-aimé en qui j'ai placé toute ma faveur ; écoutez-le ») (Matt., 17, 5). Jésus est le dernier à parler : « *Nemini dixeritis visionem, donec Filius hominis a mortuis resurgat* » (« Ne dites à personne ces paroles, car le Fils de l'Homme ressuscitera d'entre les mort ») (Matt., 17, 9).

Les peintures du bras nord du transept

Après un passage plus ou moins long dans la crypte auprès de la pierre de saint Guidon, le pèlerin ressortait par la porte nord pour déboucher dans le second bras du transept.

Celui-ci contient trois peintures. Les deux premières sont superposées en deux registres et ornent les trois-quarts du mur au-dessus de la sortie de la crypte. Elles étaient peu visibles pour un pèlerin émergeant de la crypte car il aurait été obligé de se retourner pour les voir. On peut donc supposer qu'elles étaient davantage à destination des paroissiens. La troisième peinture est sur le mur nord, dans le coin gauche.

Les trois représentations ont pour sujets respectifs saint Christophe, le Jugement dernier et saint Adrien accompagné d'une sainte. Ce sont les peintures les plus récentes de l'époque médiévale-renaissance puisqu'elles sont datées de la toute fin du XVe siècle ou de la première moitié du XVIe siècle. Il se peut que les peintures du saint Christophe et du Jugement dernier soient de « 1526 », la date inscrite à l'intérieur de l'ébrasement oblique de la fenêtre murée du reclusoir dans la peinture du saint Christophe. La dernière peinture, celle du saint Adrien, est datable d'entre 1494 et 1535, les dates d'entrée en fonction et de mort du chanoine Henricus Oskens, donateur de la peinture représenté dans le bas de l'œuvre.



SAINT CHRISTOPHE

Le géant représenté au milieu de la peinture est saint Christophe. La légende raconte qu'il était à la recherche de l'homme le plus puissant du monde, à savoir le Christ que même le diable craignait. Un ermite, représenté ici sur la rive de droite, lui aurait alors conseillé de se rendre utile en aidant hommes et femmes à traverser une rivière dangereuse afin, peut-être, de rencontrer Christ.

Un jour, alors qu'il était dans sa maison au bord de la rivière, un enfant l'appela pour traverser. Christophe le porta sur ses épaules mais manqua de mourir noyé pendant la traversée, tant l'enfant paraissait lourd. Ce dernier finit par lui avouer qu'il était le Christ et que Christophe venait de porter le poids du monde sur ses épaules. De là, découle son nom « Christophoros », le porteur de Christ.

Saint Christophe était un sujet fréquemment peint sur les murs de nos édifices, et ce dans des échelles généralement monumentales. On croyait en effet que les représentations de saint Christophe protégeaient de la « mâle mort » c'est-à-dire la mort non préparée par le dernier sacrement. La vision d'une représentation du saint empêchait, disait-on, de mourir dans la journée, ce qui explique la fréquence du thème dans l'art chrétien.

LE JUGEMENT DERNIER

Autre thème au cœur de la foi chrétienne, le Jugement dernier est très fréquemment figuré sur les murs des églises de l'Occident médiéval. Il s'agit de l'instant où le Christ reviendra pour juger les vivants et les morts. Ces derniers sont représentés ici sortant de tombes rectangulaires à l'arrière-plan. Le Christ trône dans le ciel entouré de saints hommes et femmes. Sur terre, l'archange Michel sépare les élus à gauche des damnés à droite. Les premiers se dirigent vers le ciel où les accueille saint Pierre tandis que les seconds sont emmenés en enfer par des démons impatients de leur faire subir maints supplices. Le Christ confirme ce jugement en bénissant les élus et en condamnant les damnés de sa main abaissée.

D'autres représentations du Jugement dernier, très semblables à la version anderlechtoise, sont également visibles à Léau et à Geel.



SAINT ADRIEN ET SAINTE NATHALIE OU ALÈNE

Sur le mur nord, se détache la dernière peinture du transept. À gauche, un homme en armure tient une épée. Il s'agit de saint Adrien, soldat romain converti au Christianisme et à qui l'on martela les membres et trancha la tête en raison de sa foi nouvellement acquise. L'épée, l'enclume et le marteau de la peinture rappellent les instruments de son martyre, tandis que le lion symbolise son courage.

À ses côtés, une femme debout tient un bras. Il pourrait s'agir de sainte Nathalie, la femme d'Adrien, qui conserva un bras de son époux en souvenir de celui-ci. Toutefois, il existe une autre sainte, locale cette fois, qui connaît une iconographie semblable. Il s'agit de sainte Alène de Forest, jeune vierge convertie au Christianisme dont le père païen arracha le bras tandis qu'elle tentait de se rendre à la messe. Aucun indice ne permet de trancher entre l'une ou l'autre des deux identifications.

Cette peinture était fortement endommagée, comme on peut le voir d'après les archives. Elle a été presque entièrement repeinte, d'une main un peu grossière, par Arthur Van Gramberen en 1935. Le sujet et la composition ont toutefois été respectés.

Les peintures du collatéral nord



Une série de quatre peintures de saints clôture l'ensemble. Ornant le collatéral nord, elles accompagnaient les pèlerins vers la sortie, à savoir le porche occidental.

Les quatre œuvres datent toutes du XVe siècle voire du tout début du XVIe siècle. Les trois premières (en venant du transept) présentent une composition similaire : un saint personnage se tient au milieu d'une pièce dont la perspective est rendue par un carrelage en damier, deux murs latéraux placés en oblique percés de baies en plein-cintre et un plafond en lattes de bois. Dans le fond de la scène, un troisième mur est dissimulé par un drap en brocart. Une arcade trilobée orne le haut de la scène. De telles compositions de saints placés devant des draps d'honneur et entourés d'un faux cadre architectural peint se rencontrent fréquemment au XVe siècle, que ce soit en peinture murale, en gravure ou dans les enluminures.

La dernière peinture, le Martyre de saint Erasme, est de plus grande dimension.

Elle comporte davantage de personnages et présente un décor de ville en arrière-plan. Elle est postérieure aux trois autres, probablement de la fin du XVe siècle et s'inspire des gravures qui circulaient largement à l'époque.

SAINTE WILGEFORTE

Jeune vierge crucifiée par son père, Wilgeforte était la fille chrétienne d'un roi païen du Portugal. Connue également sous les noms de « Liberata » et « Ontcommer », elle avait fait vœu de virginité pour vouer sa vie au Christ. Son père, en désaccord, voulut la forcer à se marier. Wilgeforte, aurait alors prié Dieu de la défigurer afin d'éloigner ses prétendants. Une barbe lui poussa durant la nuit. Furieux, son père la fit crucifier afin qu'elle rejoigne le Christ en subissant le même supplice.

À noter que la sainte de la peinture anderlechtoise est imberbe. La barbe était probablement présente à l'origine et a pu disparaître avec le temps puisqu'on sait que les peintures étaient fort endommagées lors de leur redécouverte dans les années 1890.



Wilgeforte était particulièrement priée par les femmes dont elle protégeait les enfants malades ou chétifs et qu'elle prévenait contre les fausses-couches. Elle passait également pour extrêmement efficace lorsqu'il s'agissait de les débarrasser d'un mari encombrant ou gênant.

UN SAINT MOINE

Le personnage de cette peinture ne peut être identifié avec certitude. L'auréole atteste qu'il s'agit bien d'un saint. La bure brune et la tonsure témoignent qu'il était moine. La crosse et la mitre posée à ses pieds laissent à penser qu'on lui proposa un évêché qu'il déclina. Beaucoup ont affirmé qu'il s'agissait de saint Bruno, le fondateur de l'ordre chartreux, qui avait refusé de devenir archevêque de Reggio. Toutefois, l'habit brun que porte

le saint de la peinture, fort éloigné de l'habit blanc à cuculle des chartreux, élimine cette hypothèse. Peut-être faut-il chercher un lien avec le prénom du donateur agenouillé dans la peinture et qui aurait commandé une peinture de son saint patron. Des rapprochements pourraient être établis avec les chanoines Florent de Valle (entré à la collégiale en 1443) et Godefroy de Froymont (devenu chanoine en 1501) dont les saints protecteurs (saint Florent de Strasbourg, et saint Geoffroy) ont tous deux été moines et évêques.

UN SAINT PÈLERIN

La pèlerine, le bâton et la besace ne laissent aucun doute quant au fait que ce saint était un pèlerin. Il pourrait s'agir de saint Guidon qui était affublé de ces attributs ainsi que du chapeau et du livre que porte le personnage représenté. Les trois coquilles Saint-Jacques accrochées autour du cou du saint laisseraient, cependant, plus facilement à penser qu'il s'agit de saint Jacques, autre saint protecteur des pèlerins, et non de saint Guidon.



LE MARTYRE DE SAINT ERASME

Saint Erasme est le personnage que l'on voit allongé sur une planche de bois à l'avant-plan de la scène et dont les intestins sont enroulés par deux bourreaux autour d'un treuil. Il était évêque d'Antioche et fut martyrisé au IVe siècle.

Il est considéré comme protecteur des marins et pêcheurs en raison d'un miracle. En effet, tandis qu'un orage se déchaînait autour de lui, Erasme aurait continué à prêcher sans que jamais la

foudre ne vînt à le frapper et ce, grâce à un petit bout de ciel demeuré clément au-dessus de sa tête. Les marins, craignant l'orage plus que tout, le choisirent donc comme saint patron et lui décernèrent un treuil comme attribut. Le temps passant, le treuil, qui était également un instrument de torture, fut interprété comme instrument de son martyre.

En découle l'iconographie du saint telle qu'on peut le voir à Anderlecht. Couché, Erasme endure stoïquement l'arrachage de son intestin sous l'œil de l'empereur Dioclétien, persécuteur des Chrétiens, reconnaissable à son turban. Une telle composition se rencontre également dans les gravures et dans le triptyque de Dirk Bouts exposé à l'église Saint-Pierre de Louvain.

LES DONATEURS

De petits personnages agenouillés sont peints dans le bas de plusieurs des œuvres. Il s'agit des donateurs qui ont offert les peintures dont ils ont, le plus souvent, choisi eux-mêmes le sujet. Pour rappeler leur générosité auprès des vivants et, surtout, afin d'attirer la faveur de Dieu et des saints, ces donateurs se sont fait représenter dans l'œuvre offerte. La pratique était courante aux XVe-XVIe siècles tant en peinture murale qu'en peinture sur panneau, en bas-relief (comme c'est le cas, à deux reprises, dans la collégiale) et dans les enluminures. Les donateurs étaient ainsi généralement figurés agenouillés en prière et, en signe d'humilité, dans une plus petite échelle que les saints personnages de l'œuvre.

Les peintures des voûtes

Hormis les anges musiciens des voûtes de la chapelle Notre-Dame-de-Grâce, d'autres décors ornent les voûtes de l'édifice. Il s'agit de rinceaux (c'est-à-dire des végétaux), parfois accompagnés de fleurs, se concentrant autour des clés de voûtes. Peu accessibles et fortement assombries, ces peintures sont peu visibles pour le visiteur qui en ignorerait l'existence.

Les peintures de la nef et du transept datent des XVe-XVIe s. tandis que celles du chœur ont été complètement surpeintes au XIXe siècle.



Lexique

ATTRIBUT : symbole (objet, fleur, animal, ...) attribué à un saint personnage et permettant son identification (ex. la roue est l'attribut de sainte Catherine).

BROCART APPLIQUÉ : technique décorative en relief qui imite les tissus de brocart.

CASÉINE : la caséine se trouve dans le lait à l'état de caséinate de chaux en solution colloïdale, utilisée comme adhésif.

CATACOMBES : excavations souterraines destinées à abriter les corps de défunts

CHANOINE : ecclésiastique attaché au service d'une église (cathédrale ou collégiale).

CHŒUR : partie d'une église réservée au clergé, située en général à l'est de la nef.

CLERC : membre du clergé (à l'inverse du laïc).

COLLATÉRAL : dans la nef d'une église, le collatéral est le vaisseau latéral.

COLLÉGIALE : église desservie et confiée à un chapitre de chanoines.

CRYPTE : construction souterraine sous une église, abritant en général les reliques d'un saint.

DÉTREMPE : technique picturale dans laquelle les pigments sont liés entre eux et à la préparation ou enduit par un adhésif en solution aqueuse ou en émulsion (œuf, caséine, colle animale, résine).

ENDUIT : revêtement extérieur ou intérieur appliqué en une ou plusieurs couches, à base de mortier, de plâtres, de terre, etc.

FAUX-APPAREIL : peinture imitant un appareil (un ensemble maçonné) de pierres ou de briques.

FRESQUE : peinture exécutée sur un enduit frais à base de chaux, de telle manière que les pigments, appliqués avec de l'eau pure (ou de l'eau ou du lait de chaux) sont fixés par la carbonatation de l'hydrate de calcium provenant de l'enduit sous-jacent.

HERSE : instrument agricole formé d'un châssis muni de dents métalliques.

ICONOGRAPHIE : science appartenant à l'histoire de l'art, qui étudie le contenu des images.

NEF : dans une église, partie comprise entre le massif occidental et le chœur. La nef peut comporter plusieurs vaisseaux : vaisseau central, collatéraux et bas-côtés.

NÉOGOTHIQUE : courant théorique et artistique développé au XIXe siècle, prônant un retour vers les formes et l'art du Moyen Âge.

PALÉOCHRÉTIEN (ART) : art développé par les premiers Chrétiens entre le IIe et le Ve siècle.

PAROISSE : subdivision du territoire chrétien sur laquelle s'exerce le ministère d'un curé.

PÈLERINAGE : voyage religieux et spirituel réalisé vers un haut lieu de dévotion (par exemple : Jérusalem, Rome ou encore Saint-Jacques de Compostelle pour la religion catholique).

PHYLACTÈRE : banderole ondulée que les artistes mettaient dans les mains des anges, prophètes, apôtres... sur laquelle est inscrite la légende indiquant le sujet représenté ou les paroles prononcées par les personnages.

POLYCHROMIE : en peinture murale, se dit d'un mur ou d'un élément de décor monumental rehaussé de couleurs.

REGISTRE (BANDEAU) : au sein d'un ensemble peint, un registre est une bande continue dans laquelle sont représentées plusieurs scènes continues ou non. Un ensemble comprend plusieurs registres.

RELIQUE : fragment de corps d'un saint ou d'objets lui ayant appartenu. Les reliques font l'objet de cultes.

RINCEAUX : ornement fait d'éléments végétaux.

TRANSEPT : partie d'une église, placée entre la nef et le chœur, et implantée perpendiculairement à l'axe longitudinal de l'édifice. La rencontre entre la nef et le transept s'appelle « croisée du transept ». Les extrémités sud et nord du transept sont appelées bras sud et bras nord.

VITA : mot latin désignant le récit ou la représentation de la vie d'un saint. Il peut être traduit en français par « hagiographie »

VOUTAIN : portion de voûte délimitée par des arêtes ou nervures.

ANDERLECHT



Tourisme Anderlecht Rue du Chapelain, 1-7 1070 Bruxelles T: 02 526 83 65
Facebook: Tourism Anderlecht ou Maison du Tourisme d'Anderlecht
tourisme@anderlecht.irisnet.be | www.anderlecht.be/tourisme

Une visite guidée vous tente ? KLARE LIJN vzw Rue du Village, 40 1070 Bruxelles
T: 0493 50 40 60 e.kubiak@scarlet.be

A l'initiative de Fabienne Miroir, Echevine du Tourisme et des Monuments et Sites. Avec le soutien de Gaëtan Van Goidsenhoven, Bourgmestre et du Collège échevinal d'Anderlecht.

Avec l'aimable autorisation de KIK-IRPA, Bruxelles pour les photos
Remerciements à Frédéric Leroy et Ginette De Corte

Coordinatrice Annick Dedobbeleer | **Rédactrice** Murielle Lenglez

Design : www.41109.be

Disponibles dans la même collection:

- ★ Dans les pas de Jacques Brel à Anderlecht
- ★ Dans les pas de Maurice Carême à Anderlecht
- ★ Dans les pas de Lismonde à Anderlecht
- ★ L'art dans le métro à Anderlecht
- ★ Graffiti à Anderlecht et Le Hall of Fame
- ★ Les merveilleux sgraffites d'Anderlecht
- ★ Donnez-nous des murs ! Dubrunfaut et Collier à Anderlecht

ER: J. Verhulst, Place du Conseil, 1 à 1070 Bruxelles