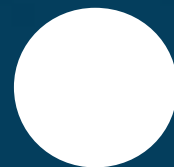


Bruxelles Patrimoines

37

Automne 2024

U



Dossier

**OBJETS ET
COLLECTIONS**



La *Sainte Famille* de Jacques Jordaens de l'hôtel de ville de Saint-Gilles

Genèse, histoire matérielle et renaissance d'une œuvre

LIVIA DEPUYDT-ELBAUM

RESTAURATRICE, RESPONSABLE DE L'ATELIER DES PEINTURES, INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

CONSTANTIN PION

HISTORIEN DE L'ART, CELLULE RECHERCHE ET INVENTAIRE EN HISTOIRE DE L'ART, INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

NDLR

Dans leur contribution, Constantin Pion et Livia Depuydt examinent l'un des *trésors* de la commune de Saint-Gilles. Redécouvert dans le cadre de l'inventaire de la collection communale, le tableau de la *Sainte Famille* de Jacques Jordaens a fait l'objet tout récemment de travaux de restauration menés par l'IRPA et financés par Urban. Le tableau a livré à cette occasion les secrets de son histoire matérielle.



Jacques Jordaens (1593-1678), *Sainte famille*, 1617-1618, huile sur bois, 63,7 x 48,5 cm. Ensemble avant traitement. Collection de la commune de Saint-Gilles, inv. P36 (S. Bazzo © KIK-IRPA - urban.brussels, cliché X140306).

C'est dans le cadre d'une vaste campagne d'inventaire menée en 2019 à l'hôtel de ville de Saint-Gilles que fut redécouverte la *Sainte Famille* de Jacques Jordaens (1593-1678) (voir Fig. p. 48), une œuvre rare de la jeunesse de l'un des plus grands peintres baroques anversois. Suspendue dans le cabinet de l'échevin de l'urbanisme depuis la fin des années 1960, la peinture était jusqu'alors considérée comme une copie attribuée à un suiveur du peintre. Une collaboration entre l'IRPA, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB) et les experts internationaux du *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project (JVDPPP)* a permis, après plus d'un an de recherches approfondies, d'attribuer l'œuvre au maître anversois et de la situer aux alentours de 1617-1618. Financée par Urban, la restauration de l'œuvre par l'IRPA a rendu à celle-ci tout son éclat. Elle est désormais exposée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

PROVENANCE DE L'ŒUVRE

Un sceau en cire rouge apposé au revers du panneau de chêne a livré l'identité du plus ancien propriétaire connu de l'œuvre (FIG. 1). Il présente en effet les armoiries d'une famille appartenant à la noblesse hollandaise, les Schuijlenburgh ou Schuylenburgh, fameux collectionneurs d'art à La Haye au XVIII^e siècle. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'œuvre passe entre les mains du peintre et collectionneur bruxellois Léopold Speekaert (1834-1915). Par testament, ce dernier lègue à la commune de Saint-Gilles ses collections et son hôtel particulier, lequel devient musée communal en 1917 avant d'être vendu et démoli en 1965. Les œuvres de Léopold Speekaert intègrent alors les locaux de l'hôtel de ville de Saint-Gilles.

DATATION DU PANNEAU ET IDENTIFICATION DES MARQUES AU REVERS

Malgré que l'œuvre ait été consolidée à une époque récente par un parquetage moderne (FIG. 2), la présence de marques au revers du panneau n'avait jamais été signalée à ce jour (FIG. 3). Ce sont ces marques qui permettent de corroborer l'attribution à Jacques Jordaens en apportant de précieuses informations sur l'origine et l'identité du fabricant du panneau de chêne (le pannelier).



FIG. 1
Détail du revers du panneau : sceau en cire rouge présentant les armoiries de la famille hollandaise Schuijlenburgh ou Schuylenburgh (XVIII^e siècle), le plus ancien propriétaire connu de l'œuvre (B. Felgenhauer © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X135184).

En effet, la marque de la guilde de saint Luc d'Anvers (deux mains et un château) a été apposée au fer chaud lorsque le panneau est achevé et fait office de marque de contrôle de qualité. À proximité, le poinçon (un monogramme composé des initiales G et A) donne l'identité du pannelier, Guiliam Aertsen, maître de la guilde des fabricants de panneaux à partir de 1612. Ce poinçon est utilisé par le menuisier anversois à partir de cette date et figure de surcroît sur plusieurs autres œuvres de Jacques Jordaens.

Le bois du panneau, du chêne de la Baltique, a également fait l'objet d'une analyse dendro-



FIG. 2
Revers du panneau avec parquetage du XIX^e siècle. Ensemble avant traitement (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X140311).



FIG. 3
Détail du revers du panneau : marque de la Guilde de saint Luc d'Anvers (deux mains et un château) et poinçon du pannelier Guilliam Aertsen (monogramme composé des initiales G et A), (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X140313).

1. Les images obtenues par photographie en haute résolution ressemblent à celles prises par un microscope binoculaire. Ces images sont très utiles pour comprendre la technique de l'artiste et l'état de conservation. La photographie par fluorescence ultraviolet informe sur l'état de la surface et permet notamment d'identifier les retouches récentes. La photographie infrarouge et la réflectographie dans l'infrarouge permettent d'étudier les caractéristiques du dessin sous-jacent et de localiser les changements de compositions, les repentirs et également la présence de retouches ; la radiographie permet d'étudier la technique d'exécution et révèle l'état de conservation du support et de la couche picturale.

chronologique, laquelle a permis d'obtenir une datation précise de l'abattage de l'arbre en 1613.

DES ÉTUDES PRÉALABLES

Lors de l'arrivée du tableau à l'IRPA, l'œuvre était dans un état de conservation médiocre et nécessitait quelques interventions urgentes. La préparation et la couche picturale présentaient d'importants soulèvements. Le support, présentait également plusieurs petites fentes et d'anciennes interventions grossières et instables.

Aborder la restauration d'une œuvre d'art, nécessite au préalable un examen visuel technologique minutieux par les restaurateurs. Cet examen s'appuie sur une série de prises de vues qui relèvent de l'imagerie scientifique : des photos en haute résolution ; un examen sous

rayonnement ultraviolet (UV); un examen infrarouge (IR et IRR); un examen radiographique (RX)¹. À ces examens, s'ajoute la cartographie en macro-spectrométrie de fluorescence X (Ma-XRF), qui permet d'identifier les pigments utilisés par l'artiste. Ces examens préalables ont pour but de déterminer l'état de conservation, la technique d'exécution de l'œuvre, et son histoire matérielle, avant d'aborder le traitement de conservation et de restauration du tableau en tant que tel.

ÉTAT DE CONSERVATION ET HISTOIRE MATÉRIELLE

L'œuvre avait été restaurée dans le passé à maintes reprises, de manière grossière et maldroite.

La couche picturale présentait des soulèvements dangereux, plusieurs couches de vernis altéré et jauni ainsi qu'une importante couche de saleté. Le vernis n'assurait plus son rôle de protection et de valorisation de la couche picturale. Son oxydation conférait une teinte brunâtre à la couche picturale, dénaturant la perception des couleurs et étouffant les détails picturaux et la perception de l'espace dans la composition.



FIG. 4
Visage de la Vierge : des usures et des profondes griffes de la couche picturale sont visibles (L. Depuydt © KIK-IRPA, photographie sous microscope binoculaire LEIKA).

Différentes retouches, jutages et surpeints ont été observés, dus à diverses campagnes de restaurations répétées. Par le passé, des nettoyages grossiers de la couche picturale avaient provoqué d'importantes usures et griffes. Tous ces éléments perturbaient la lecture de l'œuvre (FIG. 4).

Au niveau du support, on peut observer que trois des bords du panneau ont été maladroitement découpés dans le passé. Au XIX^e siècle, le panneau avait reçu un parquetage, constitué de cinq montants fixes et cinq traverses mobiles. Lors de cette intervention, on n'a pas hésité à creuser des gorges (verticales et horizontales) dans le revers du panneau de bois et à éliminer partiellement des indications de la technique d'exécution, informations fondamentales sur la provenance du panneau.

L'intervention suivante avait consisté au placement de taquets de renfort au revers du panneau et enfin, la dernière intervention assez grossière avait renforcé l'un des bords à l'aide d'un élément en bois fixé à l'arrière à l'aide de deux clous modernes.

TECHNIQUE D'EXÉCUTION ET TECHNIQUE PICTURALE

Le panneau de format rectangulaire (63,7 cm x 48,5 cm et 7 mm d'épaisseur), est constitué de deux planches de bois de chêne de la Baltique assemblées à joints vifs à l'aide de deux tourillons.

Sur le panneau est appliquée une couche de préparation à base de craie et de colle², ensuite une couche d'impression huileuse contenant des pigments est appliquée, ceci avec un double but, d'une part isoler la préparation afin d'éviter que le liant de la peinture soit absorbé par la préparation poreuse et d'autre part, donner une tonalité ocrée à la préparation, ton qui sera exploité par l'artiste lors de l'exécution picturale. Cette couche d'impression appliquée rapidement à la brosse est très clairement visible à l'examen infrarouge (FIG. 5).

Le même examen révèle un dessin préparatoire qui semble être un dessin appliqué au pinceau. On distingue également des reprises de ce dessin, réalisées avec un médium liquide, mais plus chargé en pigments noirs et donc plus sombre à l'image infrarouge (FIG. 6). Ce même dessin

2. Les analyses en laboratoire ont été réalisées par Louise Decq et Steven Saverwyns (IRPA).



FIG. 5
Détail du Christ en infrarouge : la couche d'impression huileuse et pigmentée est visible sous la forme de lignes verticales (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X140309).

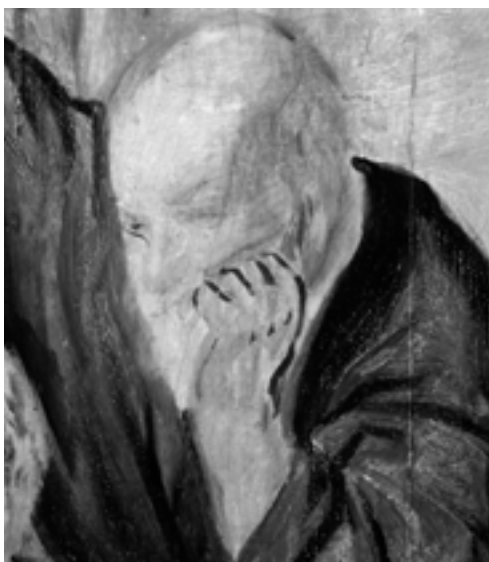


FIG. 6
Détail de la figure de saint Joseph en infrarouge : dessin préparatoire liquide appliqué au pinceau (en gris clair) et reprise du dessin au niveau des mains (en gris foncé), (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X140309).

est légèrement visible à la lumière visible à la suite de l'accentuation de la transparence de la couche picturale au cours des siècles.

L'œuvre a été peinte hors cadre, comme l'atteste la présence de peinture rouge sur le bord gauche du panneau, seul bord resté intact (FIG. 7).

La palette du peintre est conforme pour cette époque. Les analyses de laboratoire ont décelé la présence de blanc de plomb, vermillon, jaune double oxyde, différentes terres, laques rouges et bleu indigo³.

L'écriture picturale du peintre est rapide, sûre et nerveuse. Les touches de peinture sont appliquées rapidement en pâte épaisse.

Des touches de peinture vermillon sur le visage de saint Joseph, typiques de l'écriture de l'artiste, sont bien visibles (FIG. 8). Des touches rapides et nerveuses sont aussi présentes dans la chevelure de l'enfant. On notera également une reprise de certains éléments peints à l'aide d'une brosse dépourvue de peinture afin de réduire la couche de peinture encore fraîche.

Enfin, on peut observer un changement de positionnement de la chaise en osier à l'arrière de sainte Anne en cours d'exécution picturale par le jeune Jordaens, le dossier de la chaise en osier était préalablement peint plus haut.

Comme pour le dessin préparatoire (visible aux IRR), parfois l'écriture picturale de l'artiste est mieux visible lors de l'étude de l'imagerie scientifique, par exemple à l'examen radiographique, on observe le travail à la brosse dans la pâte encore fraîche pour construire le modelé du corsage de sainte Anne.

La datation stylistique de l'œuvre par les historiens de l'art est estimée à une production entre 1617-1620. Nous savons que Jordaens est né en 1593. Donc le jeune Jordaens devait avoir entre 23-25 et 28 ans⁴ lorsqu'il a réalisé cette composition, qu'il va exploiter dans le futur dans d'autres œuvres.

L'imagerie scientifique et analytique ainsi que l'interprétation qui en a été faite ont aidé les restaurateurs dans la compréhension de l'état de conservation de l'œuvre, de son histoire matérielle et de sa technique d'exécution. Toutes ces informations partagées avec les historiens

3. Voir le rapport Laboratoire : KIK-IRPA 2020.14358

4. Jordaens-Van Dyck Panel Paintings Project JVDPPP – The Project (jordaensvandyck.org). Le dernier cerne mesuré sur le panneau indique la date de 1613 (terminus post-quem). A cette date il faut ajouter au moins deux cernes d'aubier pour le séchage et le transport du bois, ce qui veut dire que le panneau peut avoir été peint à partir de l'année 1615.



FIG. 7
 Détail de la tranche originale gauche du panneau avec présence de peinture rouge vermillon
 (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X158565L).



FIG. 8
 Détail de la figure de saint Joseph après traitement :
 les carnations du visage présentent des touches de
 rouge vermillon et le dessin préparatoire est visible au
 niveau des doigts de la main en raison de la perte du
 pouvoir couvrant de la couche picturale (S. Bazzo © KIK-
 IRPA, détail cliché X158563).

de l'art et les scientifiques ont facilité le processus décisionnel de traitement et ont ouvert des nouveaux questionnements et perspectives de recherche.

En effet *La Sainte Famille* conservée au *Metro-politan Museum of Art* de New York, bien que plus grande en dimensions et proportions, paraît particulièrement intéressante à rapprocher de l'œuvre bruxelloise. *La Sainte Famille* de New York est également peinte sur un panneau de bois, avec la particularité d'être un panneau qui a été probablement agrandi en cours d'exécution picturale, c'est-à-dire une composition réalisée en deux phases (FIG. 9). La composition originale semble avoir été peinte sur trois

planches de bois : elle comprenait la Vierge et l'enfant Jésus, saint Joseph et sainte Anne. L'historien de l'art Walter A. Liedtke a émis l'hypothèse que le tableau était resté en possession de l'artiste de longues années. Plus tardivement, Jordaens aurait agrandi la composition en ajoutant deux planches à gauche de la composition et cinq planchettes dans la partie supérieure et inférieure du panneau. Lors de l'exécution picturale, il aurait ajouté saint Jean-Baptiste et l'agneau, ainsi que le parent, le prophète Zacharie, sainte Elisabeth et enfin l'ange Gabriel. Dans la partie inférieure, un globe et un serpent ont été ajoutés aux pieds du Christ. L'ensemble est couronné par un cartouche avec texte.



FIG. 9 A ET B

Comparaison des proportions des deux versions de la *Sainte famille* de Jacques Jordaens : a. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 71.11 (© The Metropolitan Museum of Art), b. Bruxelles, hôtel de ville de Saint-Gilles (© KIK-IRPA – urban.brussels , cliché X140306).

TRAITEMENT DE CONSERVATION ET RESTAURATION

Le traitement de l'œuvre a été réalisé par étapes suivant un ordre prédéterminé. En tenant compte du principe que la *conservation* prime sur la *restauration*, vu l'état de l'œuvre, l'intervention s'est orientée vers une étude et un traitement complet de conservation et de restauration de l'œuvre⁵.

Au préalable la conservation de l'œuvre, a consisté dans le fixage et le nettoyage superficiel de la couche picturale (FIG. 10), le déblocage du parquetage, l'amincissement et le polissage des traverses coulissantes, le collage des fentes dans le support en bois.

Ensuite, la restauration de l'œuvre a consisté dans le dévernissage et l'enlèvement de plu-

sieurs vernis anciens fortement oxydés et irréguliers, l'enlèvement des retouches et des surpeints situés notamment dans la robe rouge et bleue de la Vierge (FIG. 11), l'enlèvement des mastics anciens, l'enlèvement des taquets de renfort cloués sur la tranche du panneau, la réalisation d'incrustations de bois dans les coins du panneau, le masticage des lacunes, la réintégration chromatique des usures et des lacunes, l'application d'un vernis final.

La première phase du traitement a consisté en un vrai travail d'archéologue. Couche après couche ont été enlevées dans le but de comprendre l'histoire matérielle de l'œuvre. Il s'agit probablement de la phase la plus complexe dans une restauration. Lorsque l'on a atteint l'état actuel et réel de l'œuvre, on découvre les altérations superficielles et profondes de la matière.

5. Livia Depuydt-Elbaum est l'auteur de l'étude et du traitement de la couche picturale ; le traitement du support a été réalisé par Jean Albert Glatigny Rapport et dossier KIK-IRPA 2L/43. 2020.14358.



FIG. 10
 Détail du Christ en cours de dévêtement de la couche picturale (photo : L. Depuydt).



FIG. 11
 Ensemble après nettoyage, enlèvement des anciens vernis et des anciennes retouches (S. Bazzo © KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X158XXX).



FIG. 12
 Détail de la robe de la Vierge : altération de la matière originale et perte de la couche picturale (S. Bazzo © KIK-IRPA, cliché X150919.L).



FIG. 13
 Image MA-XRF montrant la distribution du plomb (Pb) (© KIK-IRPA).



FIG. 14
Photographie en lumière normale après traitement (S. Bazzo KIK-IRPA – urban.brussels, cliché X158563).

Alors, commence la phase de la reconstitution qui peut être simple ou plus complexe en fonction de l'état de conservation de l'œuvre. *La Sainte Famille* de la commune de Saint-Gilles était fortement usée et abimée par les anciennes restaurations et altérations intrinsèques à la matière. Ainsi de nombreuses altérations circulaires ont été observées notamment dans les tons bleus et verts en particulier, des savons de plomb ou des oxalates avaient complètement altéré la matière et causé la perte du modelé des drapés (FIG. 12).

La reconstitution des parties manquantes des drapés a dû être réalisée progressivement, afin de révéler tout le potentiel de l'œuvre, sans en altérer l'authenticité.

Une première phase a été de reconstituer les lacunes à l'aquarelle, ensuite la réintégration a

été poursuivie avec des pigments liés à une résine synthétique ; lorsque la réintégration était quasi achevée, nous avons appliqué un vernis Dammar⁶ à la brosse et effectué les dernières corrections avant un dernier vernis final appliqué au pistolet.

Entre chaque étape de réintégration, un léger polissage nous a permis d'apprécier le degré de réintégration et déceler où il était nécessaire d'intervenir pour une lecture cohérente de l'image et de la technique d'exécution de l'œuvre.

L'imagerie scientifique notamment la Ma-XRF du Pb, s'est révélée utile pour la compréhension de la construction du modelé du drapé bleu de la Vierge, compréhension qui a facilité la reconstitution (FIG. 13).

L'examen infrarouge nous a permis de comprendre la technique picturale de l'œuvre, ainsi que la radiographie qui nous a aidé à lire l'écriture picturale rapide et nerveuse de l'artiste.

La restauration a permis de mieux visualiser la gamme chromatique de l'œuvre et de mieux comprendre le positionnement de sainte Anne qui appuie sa main sur l'accoudoir de sa chaise en osier. Enfin, la restauration a permis une nouvelle lecture de l'écriture picturale du jeune Jordaens.

CONCLUSIONS

L'étude et le traitement de conservation et de restauration ainsi que l'imagerie scientifique réalisée offrent non seulement des clés de lecture inédites pour mieux comprendre, appréhender et étudier cette œuvre de jeunesse de Jacques Jordaens, mais elle permet aussi d'en apprendre davantage sur la technique d'exécution, l'exécution picturale et l'écriture du grand maître anversois de manière générale. Enfin, toutes les informations partagées avec les historiens de l'art et les scientifiques ont facilité le processus décisionnel de traitement du restaurateur et permis de mieux comprendre l'histoire matérielle mouvementée de cette œuvre (FIG. 14).

6. Le vernis Dammar est composé d'une résine naturelle dissoute dans un solvant organique.

Comité de rédaction

Jean-Marc Basyn, Okke Bogaerts, Stéphane Demeter, Paula Dumont, Valerie Orban et Cecilia Paredes.

Coordination du dossier

Pascale Ingelaere et Murielle Leseque
Paula Dumont et Cecilia Paredes

Coordination de l'iconographie

Julie Coppens et Paula Dumont

Auteurs/collaboration rédactionnelle

Véronique Baccharini, Anne Carre, Elodie Cugnon, Thierry Claessens, Alice Graas, Ann De Graeve, Livia Depuydt, Sergio De Vincenzo, Eric Flamée, Yves Hannosset, Pascale Ingelaere, François-Xavier Lavenne, Murielle Leseque, Pierre Loze, François Mairesse, Muriel Muret, Camille Paget, Géraldine Patigny, Constantin Pion, Sophie Rassat, Chiara Tomalino, Delphine Tonglet, Aline Wachtelaer, Marc Xenophontos, Benjamin Zurstrassen

Rédaction finale en français

Cecilia Paredes

Rédaction finale en néerlandais

Okke Bogaerts et Paula Dumont

Traduction abstract

Linguanet

Relecture

Alfred de Ville de Goyet, Abigaël Gillard, Pascale Ingelaere, Murielle Leseque, Anne Marsaleix, Nicole Gesché-Dekoning, Muriel Muret

Cartographie

Toast Confituur Studio

Liste des abréviations

ACI – Archives de la commune d'Ixelles
ACS – Archives communales de Schaerbeek
ACSG – Archives de la commune de Saint-Gilles
AMH – Musée Horta
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CD.U.B. – Centre de documentation urban. brussels
KBR – Bibliothèque royale
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du Patrimoine artistique
MVB – Musées de la Ville de Bruxelles–Maison du Roi
MRAH – Musée royaux d'Art et d'Histoire
MRBAB – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
SABAM – Société des auteurs-photographes

ISSN

2034-578X

Dépôt légal

D/2024/6860/006

Graphisme

Toast Confituur Studio

Création de la maquette

Polygraph

Impression

db_Group.be

Diffusion

Cindy De Brandt, Ilse Weemaels
bpeb@urban.brussels

Coordination des publications

Cecilia Paredes

Remerciements

Jean Bériaux, Anne Carre, Philippe Charlier, Adrien Dominique, Alice Gérard, Sarah Herssens, Isabelle Leroy, Marie-Pierre Mathy

Éditeur responsable

Sarah Lagrillière, directrice générale adjointe, urban.brussels (Service public régional Bruxelles Urbanisme & Patrimoine)
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles

Les articles sont publiés sous la responsabilité de leur auteur. Tout droit de reproduction, traduction et adaptation réservé.

Contact

Direction Connaissance et Communication
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles
www.patrimoine.brussels
editions@urban.brussels

Crédits photographiques

Malgré tout le soin apporté à la recherche des ayants droit, les éventuels bénéficiaires n'ayant pas été contactés sont priés de se manifester auprès de la Direction Patrimoine culturel de la Région de Bruxelles-Capitale.

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

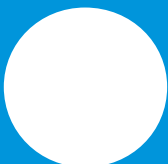
- 001 - Novembre 2011
Reentrée des classes
- 002 - Juin 2012
Porte de Hal
- 003-004 - Septembre 2012
L'art de construire
- 005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez
- Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire
- 006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu?
- 008 - Novembre 2013
Architectures industrielles
- 009 - Décembre 2013
Parcs et jardins
- 010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin
- 011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire
- 013 - Décembre 2014
Lieux de culte
- 014 - Avril 2015
La forêt de Soignes
- 015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux
- 017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine
- 018 - Avril 2016
Les hôtels communaux
- 019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles
- 021 - Décembre 2016
Victor Besme
- 022 - Avril 2017
Art nouveau
- 023-024 - Septembre 2017
Nature en ville
- 025 - Décembre 2017
Conservation en chantier
- 026-027 - Avril 2018
Les ateliers d'artistes
- 028 - Septembre 2018
Le Patrimoine c'est nous !
- Hors-série - 2018
La restauration d'un décor d'exception
- 029 - Décembre 2018
Les intérieurs historiques
- 030 - Avril 2019
Bétons
- 031 - Septembre 2019
Un lieu pour l'art
- 032 - Décembre 2019
Voir la rue autrement
- 033 - Printemps 2020
Air, chaleur, lumière
- 034 - Printemps 2021
Couleurs et textures
- 035 - Printemps 2021
Georges Houtstont et la fièvre ornemaniste de la Belle Époque
- 036 - Automne 2022
Points de vue
- Retrouvez tous les articles sur
www.patrimoine.brussels



Résolument engagé dans la société de la connaissance, urban.brussels souhaite partager avec ses publics un moment d'introspection et d'expertise sur les thématiques urbaines actuelles. Les pages de *Bruxelles Patrimoines* offrent aux patrimoines urbains multiples un espace de réflexion ouvert et pluraliste.

Ce numéro vous invite à découvrir les *Objets et collections* qui constituent le patrimoine mobilier régional : un ensemble extraordinairement riche et varié, qui se déploie sur l'ensemble du territoire bruxellois. Dix ans après la prise en charge de ses nouvelles compétences en la matière, la Région partage ici les enjeux liés à la gestion, à la conservation et à la valorisation de ce patrimoine particulier, et livre ses ambitions pour l'avenir.

Sarah Lagrillière,
Directrice générale adjointe



15 €



ISBN 978-2-87584-216-9