

1. PEINTURES MURALES

1.1. Peintures murales à Saint-Martin de Tohogne et dans les églises de la région

Les décors peints de Tohogne, Bois, Ponthoz et d'autres églises

Au cours des temps, les peintures murales de l'église **Saint-Martin de Tohogne** furent recouvertes de badigeons de chaux et de couleurs. Elles sont actuellement en cours de dégagement et de conservation.

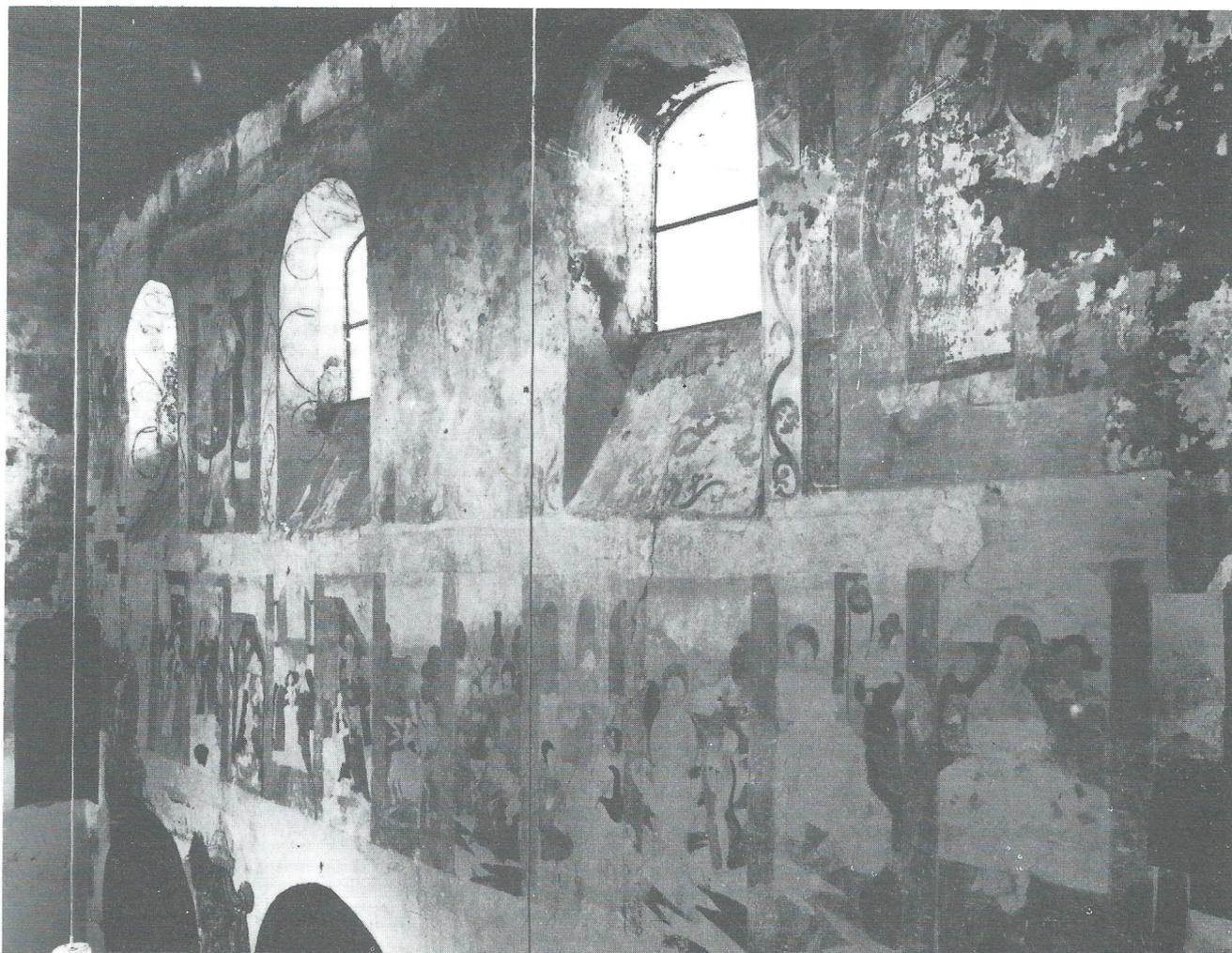
Aujourd'hui, les peintures de la paroi nord de la nef centrale sont visibles, mais beaucoup de scènes sont mutilées et d'autres ne sont pas encore parfaitement dégagées. Elles se répartissent en trois registres distincts. Le registre supérieur est occupé par de grands personnages isolés placés entre les fenêtres. Au registre médian, une série de vingt scènes se succèdent de façon ininterrompue. Et, dans le registre inférieur, les sujets sont placés entre deux arcades, dans les écoinçons.

TOHOGNE. *Vue générale de la paroi nord. (Cop. A.C.L., Bruxelles).*

Les peintures des deux registres supérieurs ont été exécutées à la détrempe, mais il n'en subsiste plus que certains verts et les ocres jaunes, rouges ou bruns, qui sont des tons de fond. Les autres tons, les ombres et les rehauts ont disparu. Le dessin préparatoire que le peintre a exécuté sur l'enduit réapparaît à beaucoup d'endroits; sobre et vigoureux, peu détaillé et sans grande précision, il n'indique que les grandes lignes de la composition.

Le registre supérieur est limité, dans sa partie haute, par une bande horizontale qui contient le tracé d'un rinceau. Entre les fenêtres, six niches feintes abritent chacune un personnage. Les quatre niches du milieu sont encadrées de pilastres décorés de grotesques peints au pochoir et sommées d'un arc en plein cintre. Des rinceaux de feuillages verts, encore très gothiques d'aspect, occupent l'embrasure des fenêtres et l'espace laissé libre entre les pilastres figurés et l'embrasure. Un grand jeu de courbes et de contre-courbes peintes à l'ocre rouge est venu s'ajouter ultérieurement et se superpose au décor des rinceaux. La première niche, encadrée de colonnes balustres, et la dernière, aux formes encore différentes, se distinguent des quatre précédentes et occupent un espace plus étroit.

Les six personnages sont représentés pieds nus. Il s'agit des apôtres auxquels l'Evangile prescrit d'aller sans chaussures (Mathieu, 10-10, Luc 10-4). On identifie Jacques le Majeur à son chapeau et à son bourdon de pèlerin, Jean l'Evangéliste qui tient la coupe d'où s'échappe





TOHOGNE, registre supérieur. Jacques le Mineur ou Jude Thadée (XVI^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

un serpent, Jacques le Mineur ou Jude Thadée qui ont en commun l'attribut de la massue, et enfin, près du chœur, saint Paul qui présente une large épée à deux mains.

Le registre médian, placé entre deux bandes horizontales, occupe tout le plat du mur compris



TOHOGNE, registre médian. Adam et Eve chassés du Paradis et L'Annonciation (XVI^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

entre les fenêtres et les arcades de la nef. Les vingt scènes qui le constituent sont séparées les unes des autres par une décoration verticale de grotesques exécutés au pochoir.

Le texte de la Genèse a inspiré les deux premières scènes. Il n'en subsiste guère que le



TOHOGNE, registre supérieur. Jacques le Majeur (XVI^e s.).

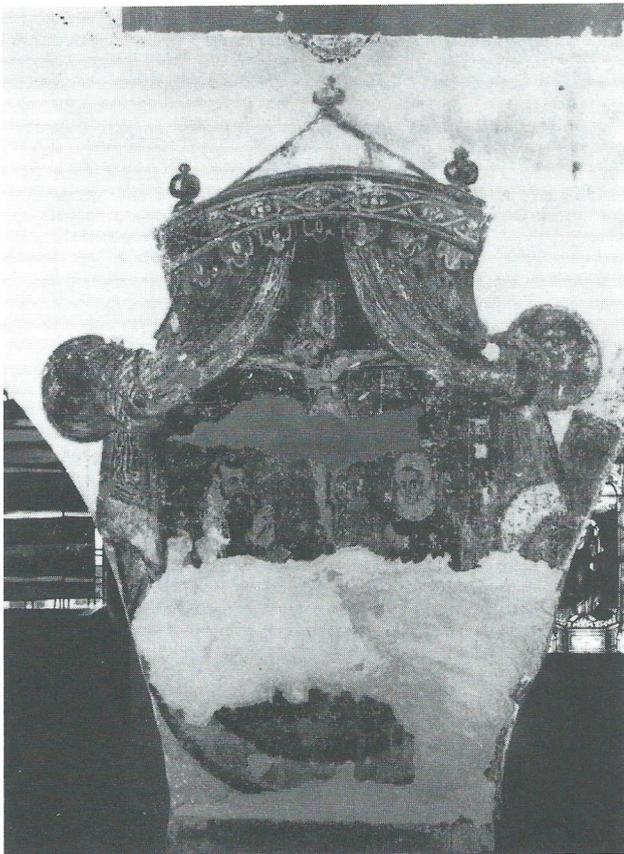


TOHOGNE, registre médian. Adam et Eve chassés du Paradis (XVI^e s.).



TOHOGNE, registre médian. L'Annonciation (XVI^e s.).

trait du dessin. Et si l'on voit clairement, dans la deuxième scène, *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre*, on ne peut que deviner la *Tentation* dans la scène précédente. Différentes séquences des Saints Evangiles et des Evangiles apocryphes sont ensuite illustrées. L'Annon-



TOHOGNE, registre inférieur. Deux laïcs en prière (XVII^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

ciation est relativement bien conservée; on notera le prie-dieu gothique de la Vierge et, dans le fond de la cellule, un lit à courtines. La *Rencontre de Marie et Elisabeth* se tient dans un paysage où l'on aperçoit, à l'arrière-plan, un moulin à eau. Une architecture en charpente abrite la *Nativité*. La *Circoncision* est ensuite évoquée et, conformément à la tradition des Evangiles apocryphes, précède l'*Adoration des Mages*. La *Fuite en Egypte* présente, en toile de fond, un moulin avec la conduite d'eau. Hérode, dont le palais est évoqué en retrait, dirige le *Massacre des Saints Innocents*. Un décor d'arcature figure le Temple où *Jésus enseigne les Docteurs*: ils portent bonnet ou capuche et l'un d'entre eux est assis sur un curieux siège tripode avec dossier; sur le nimbe du Christ, on devine le décor cruciforme fait de fleurs de lys stylisées qui, dans les scènes suivantes, le distingue des autres personnages nimbés. La *Tentation dans le désert* précède l'*Entretien de Jésus avec la Samaritaine*; ceux-ci sont assis de part et d'autre du puit figuré par une auge de pierre surmontée d'une potence avec poulie et corde. La scène du *Repas chez Simon le Pharisien* est complétée par une autre, partiellement dégagée, qui peut se lire comme étant *Jésus et la Pécheresse*. L'*Entrée triomphale à Jérusalem* et *Jésus expulsant les marchands du Temple* se font suite. Judas, une bourse liée au poignet droit mais tenue dans la main gauche, est isolé à l'avant-plan de la *Dernière cène*. La *Sainte ablution*, le Christ en prière au *Jardin des oliviers* et un épisode de l'*Arrestation du Christ* achèvent de décorer la paroi nord. Sur le pilier gauche de l'arc triomphal, à l'entrée du chœur, au même niveau, apparaît encore, fort abîmée, la scène de la *Première Désision*.

La décoration des deux registres hauts a été vraisemblablement exécutée par le même artiste ou le même atelier. La technique employée, l'allure générale du travail, certains détails iconographiques comme les colonnes balustres, les décors de grotesques, le manteau à crevés de l'apôtre Jacques le Mineur (ou Jude Thadée), le prie-dieu gothique de la Vierge, induisent à penser que le décor fut réalisé dans le courant du XVI^e siècle. Signalons encore que, sur la paroi sud, des sondages limités révèlent l'existence de peintures proches de celles-ci mais nées d'une autre industrie.

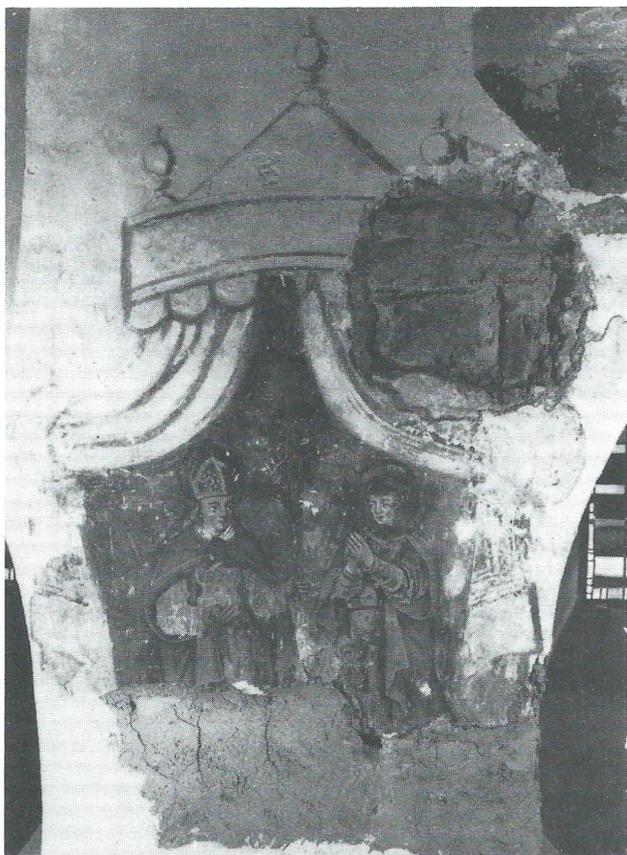
Le registre inférieur, constitué par les scènes placées dans les écoinçons, se distingue des registres supérieurs par sa technique et par son style. Il ne s'agit plus seulement de peinture en détrempe, mais aussi de peinture à l'huile utilisées conjointement et toute référence au style gothique ou à la Renaissance est abandonnée.

Les différentes scènes dégagées, souvent fortement altérées, sont présentées suivant le même schéma: une tente de fantaisie, garnie de galons et de lambrequins, pourvue d'acrotères en bois tourné, s'ouvre largement pour montrer les personnages qu'elle abrite. Grâce à leurs ornements sacerdotaux, on y reconnaît de nombreux religieux nimbés. La figure de Saint-Eloi (paroi sud, premier écoinçon), qui tient dans



TOHOGNE, registre médian. L'Adoration des Mages et La Fuite en Egypte (XVI^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

la main droite une enclume et un marteau, est particulièrement bien conservée: les carnations sont encore vives et les dorures de l'auréole, de l'agrafe du manteau et de l'anneau épiscopal ont subsisté. Le quatrième écoinçon de la paroi



TOHOGNE, registre inférieur. Saint Eloi et une sainte (XVII^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

nord, qui se distingue par son sujet, est particulièrement intéressant. Il montre un couple de laïcs en prière de part et d'autre du Christ en croix et, dans le bas de la composition, un texte tronqué où l'on lit encore «[...] echevin en la[...] de Durbuy et Damoiselle Barbe [...] ». En abusant de la ressemblance avec le Nicolas de Blier représenté sur le panneau peint conservé au musée archéologique de Durbuy, il est tentant de voir ici celui qui fut prévôt de 1609 à 1631. Cependant, le nom de ses épouses successives — Isabeau de Celleucer et Marie de Fourneau de Cruyckembourg — et le prénom de ses enfants — Evrard, Charles, Andrianne et Marie — n'autorisent pas ce rapprochement.

Dans les écoinçons, styles et techniques picturales diffèrent du décor des registres supérieurs et nous renvoient à la première moitié du XVII^e siècle.

Aujourd'hui, comme il ne subsiste plus guère de peintures décoratives, l'exemple de Tohogne pourrait être considéré comme un mode de décoration exceptionnel. Cependant, dans un rayon d'une douzaine de kilomètres, d'autres décors peints, parfois fort modestes, rappellent et attestent qu'il fut un temps où, dans nos églises, la polychromie était la règle et non l'exception. Ces peintures participent d'un art qui trouve dans la force expressive, la monumentalité et le sens du décoratif, ses plus belles qualités.

L'église romane de **Bois**, dont l'essentiel de la construction remonte au XII^e siècle, a retrouvé une partie de ses peintures murales. Dégagées en 1911, lors de la restauration de l'église, elles furent rénovées par un peintre de Hal, de Geetere, qui en compléta fort librement les lacunes, comme il était alors d'usage. Aujourd'hui, débarrassées d'une bonne part de leurs retouches par Jacques Folville qui, en 1969, commença à les restaurer, elles ont retrouvé plus de vérité.

Dans cette église, l'ensemble décoratif le mieux conservé se trouve dans le chœur. La voûte en cul-de-four de l'abside sert de support au *Couronnement de la Vierge*. Deux grands anges thuriféraires, dont l'un possède des ailes ocelées, encadrent la scène principale. D'autres anges, plus petits, meublent l'espace; ils jouent de la musique ou déroulent un phylactère sur lequel se devinent encore des lettres gothiques. Différents éléments de cette scène, comme les visages des anges ou les encensoirs, ont été repeints en 1912, mais ne furent pas supprimés ultérieurement afin d'assurer plus de cohésion à l'ensemble.

Le mur semi-circulaire de l'abside est fermé au nord, mais percé au sud-est de quatre baies en plein cintre. Par leur habile décentrement et leurs ébrasures étudiées, ces quatre fenêtres assurent le chœur d'un maximum de clarté.

Aujourd'hui, la décoration ne subsiste plus qu'au niveau des fenêtres, mais quelques fragments d'enduit peint conservés sur la partie basse du mur témoignent que, jadis, elle se prolongeait jusqu'au sol. Elle occupe toute la surface disponible et se distribue sans discontinuer sur le plat des murs et les ébrasements des baies. Des scènes illustrant la *Petite*



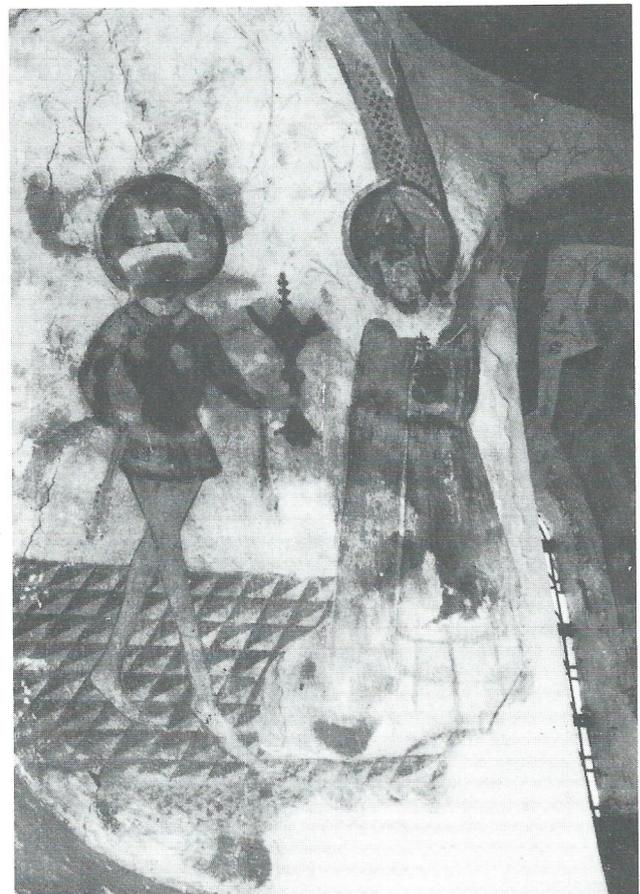
Bois, voûte de l'abside. Le Couronnement de la Vierge (XV^e s.). (Cop. A.C.L., Bruxelles).

Enfance de Jésus occupent les deux extrémités du décor avec, à gauche, la *Nativité* et la *Circoncision* et, à droite, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. Différents saints ont pris place dans l'embrasure des trois fenêtres centrales. Les attributs qu'ils portent permettent de les nommer et l'on reconnaît ainsi, dans la première embrasure, saint Antoine, patron des ermites, avec son bâton. Dans la deuxième embrasure, deux évêques mitrés et crossés se font face; il s'agit de saint Lambert, titulaire de l'église et patron du diocèse de Liège, et de saint Hubert qui lui succéda sur le siège épiscopal. Dans la troisième embrasure, saint Gilles, en robe blanche d'abbé bénédictin, assure de sa protection une biche qui, selon la légende, se serait réfugiée près de lui pour échapper aux chasseurs.

Exécutés au pochoir, des encadrements jaunes parsemés de petites croix rouges cernent les différentes scènes du chœur. De minces rinceaux portant des fleurs quadrilobes meublent tout espace laissé libre par la décoration historiée.



Bois. Vue générale de la paroi sud et du chœur.



Bois, mur de l'abside. Deux Rois mages (XV^e s.).

L'arc triomphal présente aux fidèles des scènes de la *Passion*. Elles sont fort lacunaires et l'on devine plus que l'on ne voit l'*Erection de la Croix* et le *Christ entre les deux larrons*. L'intrados était primitivement souligné d'une bande jaune semée de petites croix rouges et décoré de rinceaux. Cependant, comme à Tohogne, des claveaux feints alternativement rouges et blancs ont été repeints sur le décor primitif; il en va de même avec les arcs des travées de la nef.

Sur le mur droit du vaisseau, on aperçoit trois cavaliers nimbés dont on a dit qu'ils illustraient différents épisodes de la vie légendaire de saint Hubert. Effectivement, dans l'écoinçon le plus proche du chœur, le patron des chasseurs lance ses chiens à la poursuite d'un gibier. Mais, à l'examen, les deux autres cavaliers diffèrent du précédent par leur équipement et leur physionomie. Au centre, on reconnaît un saint Georges en armure, coiffé d'un casque enturbanné, qui, comme le précise la légende, est monté sur un cheval blanc; le saint, patron des cavaliers et des chevaliers, abaisse sa lance pour frapper le dragon jaune qui se devine aux pieds de la princesse. Vêtu d'un pourpoint et monté sur un cheval bai, le dernier cavalier montre un visage imberbe encadré de cheveux bouclés et se tourne vers un mendiant estropié et sans vêtement; cette scène rappelle l'iconographie de saint Martin, patron entre autres attributions des soldats et des cavaliers.

Sur le mur gauche de la nef, le peintre a retracé le martyre de saint Lambert. Les différents moments sont regroupés en un bandeau continu qui couvre les écoinçons et le mur plein au-dessus des travées. Enlevés dans un seul mouvement, les cavaliers en armure quittent le palais sous les regards d'Alpaïde et de sa suite, frappent de leur lance le prélat en prière dans son oratoire et, ensuite, regagnent le palais au galop.

Dans les parties hautes des murs gauche et droit de la nef ne subsistent plus, malheureusement, que quelques fragments fort détériorés. On y découvre encore quelques jambes en armure, un cadavre gisant sur le sol, une tête couronnée... Faute de pouvoir en préciser mieux l'iconographie, notons le caractère guerrier et le tumulte qui se dégagent de ces derniers témoins.

Signalons aussi la survivance de quelques personnages peints sur les piliers de la nef et, sur le retour oriental d'un bas-côté, l'illustration de la *Légende de saint Nicolas*. Cette scène est fort effacée, mais on distingue encore la présence des donateurs qui encadrent la scène et, sur le fond, des fleurs décoratives peintes au pochoir.

Pour réaliser les décors qui couvraient l'ensemble des murs de l'église de Bois, le peintre a utilisé des peintures à la détrempe. Depuis lors, dans ce décor, les bleus et les verts se sont faits fort discrets, quand ils ne sont pas totalement effacés. Les autres tons, appartenant principalement à la gamme des ocres, apparaissent fort usés; cependant, à la différence de Tohogne, les ombres subsistent encore à de nombreux endroits et laissent percevoir la manière de l'artiste.

Bien que le XIV^e siècle ait été proposé à plusieurs reprises comme date d'exécution des peintures, il est peu probable qu'elles aient été réalisées avant le XV^e. En effet, selon Louis Réau, les thèmes de l'Erection de la Croix et de la Légende de saint Hubert n'apparaissent pas avant le XV^e siècle. D'autres éléments, stylistiques ou historiques, renforcent cette hypothèse. Par exemple, le caractère émacié du visage du Christ s'observe également dans certaines œuvres des Primitifs du XV^e siècle, notamment chez Dierick Bouts. Et si l'on examine les costumes des personnages et le harnachement des chevaux, ils rappelleront aussi les modes du XV^e siècle.

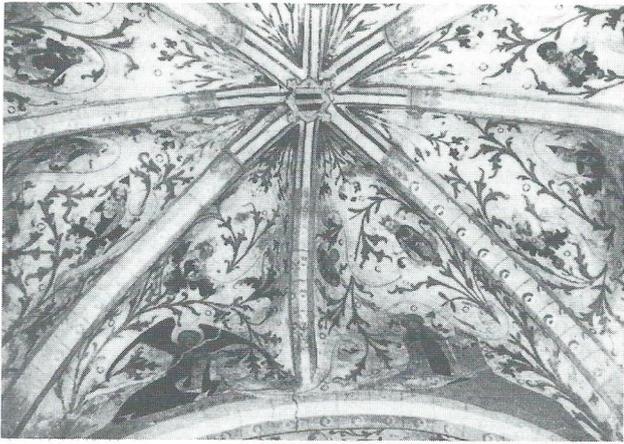
Non loin de Bois, la chapelle privée de style gothique du château de **Ponthoz** possède des peintures plafonnantes intéressantes à plus d'un titre. Rappelons tout d'abord que la similitude des techniques et de l'exécution qui s'observent à Bois et à Ponthoz permet d'en attribuer les peintures à un même auteur. De plus, comme les peintures n'y ont jamais été recouvertes et sont bien conservées, l'ensemble a gardé beaucoup de fraîcheur et de vigueur; mieux qu'à Bois, on y observe une grande variété de couleurs et de rehauts.

L'ensemble des peintures visibles aujourd'hui se situent sur les voûtes à croisées d'ogives de la nef et du chœur.

Sur les différents compartiments de la voûte de la nef, des rinceaux d'épais feuillages s'épanouissent en fleurs fantastiques qui donnent naissance aux *Prophètes* et aux *Rois* de l'Ancien Testament; représentés en buste, coiffés de chapeaux extraordinaires ou de couronnes, ils se font face deux à deux et déroulent des banderoles avec le texte de leurs prophéties. Les deux panneaux qui surplombent l'entrée du chœur sont différents et présentent l'*Annonciation*. Au-dessus de Marie apparaît David couronné, tandis que, en vis-à-vis, le prophète Isaïe domine l'ange Gabriel qui déploie des ailes ocelées. Pour symboliser le mystère de l'Incarnation, un Dieu le Père barbu émergeant d'un nuage dirige vers la Vierge un flux de rayons qui enveloppent l'enfant Jésus nu et la colombe du Saint-Esprit. Dans la logique du programme iconographique présenté par l'artiste, l'*Annonciation* sert de transition entre les *Prophètes* de l'Ancien Testament et les peintures du chœur où



Ponthoz, voûte de la nef. Deux figures de Prophètes (XV^e s.).



Ponthoz, voûte de la nef. L'Annonciation et Les Prophètes (XV^e s.).

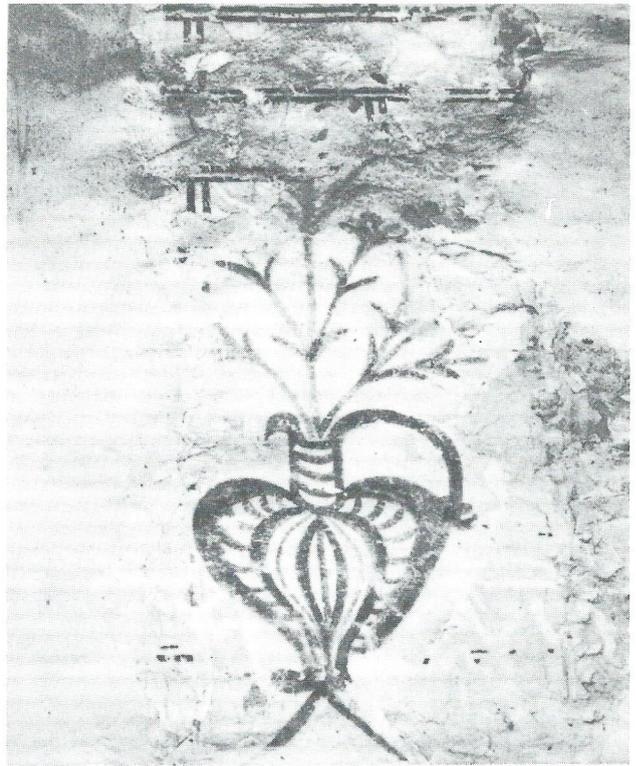
les quatre compartiments de la voûte portaient chacun le symbole d'un évangéliste. On voit encore le *Taureau de saint Luc*, le *Lion de saint Marc*, l'*Homme de Matthieu* et il ne manque que l'*Aigle de saint Jean*.

Les nervures des voûtes sont assez discrètement décorées de besants feints. Ce n'est qu'au centre qu'elles sont soulignées de couleurs plus vives qui partent de la clé de voûte, suivent les arêtes et aboutissent à un motif décoratif jaune imitant une ferrure cloutée.

On sait que Gauthier de Corswarem, chanoine du chapitre de Saint-Lambert, acquit le domaine de Ponthoz en 1452 et fit fortement restaurer le château et la chapelle qui en dépendait (cfr J. Helbig et C. Piot). Ses armoiries, qui se lisent



Ponthoz, voûte du chœur. L'Homme, symbole de Matthieu l'Évangéliste (XV^e s.).



Ocquier, mur de la nef centrale. Vase décoratif (XVI^e ou XVII^e s.).

« d'or à deux fasces de gueules », sont encore peintes sur les clés de voûtes; si elles sont bien contemporaines de l'exécution des peintures — ce qui est parfaitement concevable — elles les dateraient avec une relative précision.

Rappelons que le chœur roman de l'ancienne église de **Vieuxville**, dont la nef fut détruite à la fin du siècle dernier, abrite un important ensemble de peintures murales à la détrempe; elles sont commentées et reproduites par les Barentsen qui les datent du XV^e siècle. A l'exception d'une Pietà trinitaire, les thèmes exploités par l'artiste — Annonciation, Petit enfance de Jésus, symboles des évangélistes, images de saints — sont courants, mais l'ensemble ne manque pas de qualités.

Le décor présenté par l'église d'**Ocquier** est des plus modestes. Elle ne possède plus que quelques vases exécutés très simplement au trait rouge et un décor ultérieur fait de mœllons dessinés par un cerne rouge; les vases pourraient dater du XVI^e ou du XVII^e siècle.

Dans la région, d'autres témoins ne sont plus visibles aujourd'hui mais méritent d'être rappelés. A **Notre-Dame de Borlon**, une tête de Christ auréolée de rouge et encadrée de fleurs a été aperçue sur la voûte lors de travaux de restauration entrepris dans les années '50 (cfr *Ardennes et Famenne*). A **Sainte-Walburge de Wéris**, le curé Lambert fait état, dans une lettre, de peintures découvertes en 1912 et détruites ensuite; on voyait alors deux anges adorateurs sur l'arc triomphal et, dans la chapelle seigneuriale fondée peu avant 1560, deux chevaliers en prière (cfr D. Shockaert). Aux **Enneilles**, des peintures murales seraient dissimulées derrière un autel du chœur de l'église Sainte-Marguerite (cfr M.-H. Corbiau); la clé de voûte date ce chœur de 1633.

X. FOLVILLE

Dégagement des peintures murales à Saint-Martin de Tohogne

Des sondages ponctuels effectués en 1975 ont confirmé la continuité, sur toutes les surfaces des murailles de la nef, d'un décor peint dont quelques fragments avaient été mis accidentellement au jour lors de travaux au gros œuvre. Le dégagement de cet ensemble, exceptionnel par son ampleur, a été souhaité par la Commission Royale des Monuments et des Sites et me confié par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique subsidié par la Direction Générale des Arts et des Lettres de la Communauté Française. Environ trois cents mètres carrés étaient à débarrasser des badigeons et mortiers superposés. La mise au jour d'un mètre carré était estimée durer une journée. Etant donné la nécessité d'œuvrer entre les mois de mai et d'octobre pour bénéficier d'une meilleure température et d'une hygrométrie plus favorable à ces travaux et plus particulièrement au traitement des peintures, il a été prévu de répartir sur deux années consécutives la réalisation de ce projet. L'année 1981 a été consacrée à la paroi Nord.

Une tourelle mobile de dix mètres de hauteur, des moyens d'éclairage appropriés et un nombre petit outillage constituent l'essentiel du matériel employé. L'élimination des stratifications de chaux est partiellement obtenue par percussion, opération exécutée par l'intermédiaire de petits burins de poids différents. Les parties les plus résistantes, restées en place, sont attaquées avec un choix de lames d'acier, des rifloirs, des bistouris. De l'eau acidulée peut, en certains cas, faciliter la destruction d'un voile calcifié résiduaire ternissant la peinture. Après mouillage par pulvérisation, le dépoussiérage s'opère par absorption à l'aide de tampons d'ouate. Les résultats des tests de fixation, effectués selon trois formules, détermineront un choix pour le traitement de l'ensemble.

L'utilisation de couleurs en détrempe par l'auteur des peintures, est une technique d'usage assez constant jusqu'au XVII^e siècle pour la décoration monumentale. La détrempe est essentiellement constituée de pigments, pour la plupart d'origine minérale, et d'un agglutinant dilué à l'eau. Pour rendre certains pigments miscibles au liant aqueux, on introduit parfois une petite partie d'huile dans le mélange. Ceci peut modifier l'aspect de la peinture en lui donnant plus d'intensité, par exemple. En variant le dosage de l'huile et la nature des colles, on atteint une relative transparence. C'est le cas pour certains tons, rouges et verts, que l'on peut voir à Tohogne.

L'artiste se procure aisément les pigments les plus utilisés : argiles ocres, jaunes et rouges plus le blanc et le noir. Les peaux de lapins, les os cartilagineux, la caséine, donnent d'excellentes colles. Celles à base d'épeautre ou de seigle ont un usage plus restreint. L'huile de noix ou de faines permet d'émulsionner certaines poudres. L'alun, le sel, le savon utilisés comme adjuvants ou fixateurs sont également disponibles. Préparée à partir de composants assez communs, cette peinture est d'un prix peu élevé et d'un grand effet par la fraîcheur durable de ses

coloris. Cette façon de mettre en couleur murs et plafonds était encore usitée pour les bâtiments, tant publics que privés, jusqu'aux environs des années 1950, et reste particulièrement recommandable précisément pour les églises, aux murailles souvent humides. Ainsi, le décor de la chapelle castrale du château de Ponthoz, qui ne fut jamais recouvert, montre encore après cinq siècles d'existence une grande vivacité de coloration.

La disparition de plusieurs tons de vert et de bleu à Tohogne, comme à Saint-Lambert de Bois-et-Borsu, pourrait s'expliquer par une difficulté rencontrée par le peintre au cours de la préparation de ces couleurs. En majorité d'origine métallique, ces pigments s'agglutinent difficilement en milieu hydraté. En augmentant la proportion de colle, on en facilite l'intégration, mais le mélange devient plus sensible aux agressions microbiennes et aux variations atmosphériques. Il semble bien que ces tons aient disparu avant le premier chaulage. Hormis quelques grains logés dans les pores de l'enduit mural, on n'en découvre jamais trace au cours du dégagement. Il en serait de même pour les rehauts et les reprises posés sur des bases ocre ou rouge, peu exigeantes en liant et qui, devenues friables, constituent un mauvais support.

Après la mise au jour de la totalité de la décoration, les peintures manquant de cohésion et pulvérulentes seront fixées par projection de la résine choisie. Outre une meilleure adhérence, les couleurs y gagneront en intensité. Les petites lacunes du décor contenues dans des plages colorées seront atténuées à l'aquarelle et l'intervention picturale n'ira pas au-delà.

J. FOLVILLE.

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne et Famenne*, 1959, n° 3, p. 124 et 125. E. et A. BARENTSEN, *L'Eglise romane de Vieuxville. Histoire d'une église inconnue*, Crédit communal de Belgique, Collection Histoire Pro Civitate, série in-8°, n° 49, 1977, p. 81-90. Centre national de Recherches archéologiques en Belgique, *Répertoires archéologiques*, IX, M.-H. CORBIAU, *Répertoire bibliographique des trouvailles archéologiques de la province de Luxembourg*, Bruxelles, 1978, p. 108. H. DOYEN et F. HENNAUX, *Bois et son Eglise. Notes d'archéologie et d'histoire*, Liège, 1925. J. FOLVILLE, *Peinture monumentale. Datation et attribution à un même auteur de deux œuvres conservées dans le Condroz*, in *Bul. Soc. roy. Le Vieux-Liège*, t. IX, n° 192, 1976, p. 27 et 28. X. FOLVILLE, *Peintures murales à l'église Saint-Martin de Tohogne*, in *Durbuy et le Luxembourg*, exposition, Bibliothèque nationale de Luxembourg, février 1982, p. 34 et 35. J. HELBIG, *Les peintures murales du château de Ponthoz*, extrait de *La Revue de l'Art chrétien*, t. III, 1ère livraison, janvier 1892, 8 p. J. HELBIG, *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, t. I, *Des origines à la fin du XV^e siècle*, Bruxelles, 1906, p. 135-137. J. PHILIPPE, *La peinture murale*, in *La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres — Arts — Culture*, t. I, [Bruxelles, 1977], p. 329-333. J. PHILIPPE, *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin*, Liège, 1977, p. 43 et 91. C. PIOT, *Notice historique et généalogie de la Maison de Straten*, Bruxelles, 1877. F. PIROTTE et J. BERNARD, *Durbuy, le château, la ville et la communauté des bourgeois de 1500 à 1759*, in *Annales de l'Institut archéo. du Lux.* à Arlon, t. XICI, 1968. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, 1955-1959. D. SHOCKAERT, *Etude archéologique de quelques églises romanes de la vallée de l'Ourthe*, mémoire de licence, Louvain, 1970, p. 93. *Trésors d'art dans l'ancien doyenné de Havelange*, exposition, Flostoy, 1970.