

P 707 B

15 FEV. 1963

NAMVRCVM

Chronique de la Société archéologique
de Namur

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE

1959



TABLA DE MATERIAS

Faint, illegible text listing page numbers and chapter titles, likely a table of contents.

2555 B
707
27 JAN. 1961

9) XXXIII^e ANNÉE.

Publication trimestrielle

N^o 1. 1959.



NAMVRCVM

Chronique de la Société archéologique de Namur

Association sans but lucratif

Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt.

On peut ranger parmi les pièces les plus remarquables des collections de la Société archéologique de Namur deux panneaux peints représentant l'*Annonciation* et la *Visitation* (fig. 1 et 2), qui proviennent de la collégiale de Walcourt. Ils y furent découverts en 1866, employés comme portes d'armoire et en fort mauvais état. Eugène Del Marmol les acquit pour les donner à la Société, et Jules Helbig en fit l'étude¹, en se plaçant surtout au point de vue du créateur d'œuvres d'art religieux. Mais c'est à M. Ferdinand Courtoy que revient le mérite d'avoir mesuré leur importance et de les avoir mis en valeur.

L'état des peintures rendait une intervention nécessaire : une couche de colle, appliquée au cours d'une restauration due sans doute à Jules Helbig, s'écaillait en entraînant la peinture originale, et la préparation avait tendance à se détacher. Confiés à l'Institut royal du patrimoine artistique, les panneaux y ont subi un traitement de conservation sous la direction de M. Albert Philippot, restaurateur en chef, qui s'est donné pour tâche d'enlever les surpeints et les repeints gênants et de consolider les matériaux sans modifier l'aspect mat et précieux dû à l'action du temps. On pourra juger du

¹ J. HELBIG, *Fragments de peintures trouvés à l'église de Walcourt*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. X, 1868-69, p. 385-389.





FIG. 1. — L'Annonciation. Collections de la Société archéologique de Namur.



FIG. 2. — *La Visitation*. Collections de la Société archéologique de Namur.

beau résultat obtenu en allant admirer les panneaux de Walcourt à l'Hôtel de Croix, où ils sont actuellement exposés à titre provisoire.

L'*Annonciation* mesure dans son état actuel 132,5 sur 68,5 cm, la *Visitation* 133 sur 67,5 cm. Elles avaient primitivement l'une et l'autre environ 106 cm de large. Jadis sciées sur toute leur hauteur, elles sont amputées de plus d'un tiers, la première du côté droit, la seconde du côté gauche. Elles présentent en outre de très importantes lacunes, surtout la *Visitation*.

Dans un encadrement couleur sang de bœuf simulant une forte moulure à gorge ornée de rosettes, un dais gothique presque entièrement doré couronne une sorte de niche de peu de profondeur ; le fond en est d'un bleu inégalement passé sur lequel se détache un semis régulier d'aigles d'or. Au sol règne un carrelage noir et vert olive, dont le dessin sans perspective diffère d'un panneau à l'autre.

De l'*Annonciation*, on ne voit d'abord que l'ange Gabriel, quasi intact. Il est debout, légèrement incliné vers la Vierge, et tient avec préciosité une grande banderole qui porte la salutation *Ave gracia plena dominus tecum*. Vêtu d'une aube garnie d'orfrois et d'un manteau doré, il a des cheveux blonds curieusement ondulés et des ailes de diverses nuances de rose. De la Vierge il ne reste qu'un visage penché sous une auréole, la main droite levée, à peine reconnaissable, et de l'or du manteau. Entre elle et l'ange, une branche de lis dans un vase doré ; en haut, sur un léger feston de nuages, la tête et les mains ouvertes de Dieu le Père.

La *Visitation* a beaucoup plus souffert encore : de Marie et d'Élisabeth, l'essentiel des visages, des mains qui s'effleurent et des parcelles de draperies dorées ont seuls subsisté.

Le support des peintures est un panneau composé de planches placées verticalement, renforcé par un châssis mouluré appliqué au revers et chevillé dedans ; une telle construction empêchant le jeu du bois, des fentes se sont produites et plusieurs joints ont sauté. Le long des côtés sciés, des entailles rectangulaires biseautées ont été pratiquées à 15 cm d'intervalle.

Au revers des panneaux, une couche de couleur ocre laissait apparaître en réserve la forme de deux paires de peintures

courtes et grossières. L'enlèvement de cette couche au cours du traitement a révélé d'une part les vestiges d'une peinture rouge plus ancienne, et d'autre part les traces de diverses ferronneries disparues : quatre paires de pentures qui s'étendaient sur toute la longueur des huit traverses et une grande serrure mi-appliquée, mi-encastée. Le logement du pêne de cette serrure montre comment les panneaux se juxtaposaient jadis. Plus haut, un trou de clé a été percé. Dans le coin inférieur gauche de l'*Annonciation* apparaissent encore les marques laissées par une crémone.

Le peintre a soigneusement apprêté ses panneaux en collant



FIG. 3. — Détail d'une des tapisseries de l'*Apocalypse*. Angers, Musée de la tapisserie.

des petits carrés de parchemin sur la tête des chevilles et des bandes sur les joints et sur une fente qui s'était produite dès ce moment ; un des carrés, qu'il a fallu détacher pour le refixer, s'est révélé porteur de quelques lignes d'écriture gothique. Ensuite, le peintre a appliqué une préparation à base de craie et de colle animale, dans laquelle se voit gravé le dessin préliminaire des parties dorées.

La couche picturale ne comporte qu'une ou deux couches et la gamme des pigments est assez réduite. Le liant est aqueux pour le bleu, le brun-noir et l'assiette de l'or, à base d'huile siccativante pour le vert et le rouge, tantôt l'un, tantôt l'autre pour le blanc, le gris et les carnations. La radiographie montre l'absence de véritable modelé : le dessin est mis sur ton au moyen d'une matière de valeur constante, épaisse et visqueuse, marquant le travail de la brosse, qui procédait par larges coups ; les contours sont nets.

Quelle a pu être la destination primitive des panneaux ? Il n'est pas trop malaisé de distinguer ce qui peut nous la révéler de ce qui est à mettre sur le compte du réemploi. C'est assurément le menuisier de village chargé de transformer les ais en portes d'armoire qui les a sciés, qui a pratiqué le long du trait de scie les entailles biseautées, qui a percé le trou de clé et qui a fixé les pentures grossières et la crémone, et c'est pour parachever son ouvrage que la couleur ocre a été appliquée. Par contre, les traces des quatre paires de pentures et de la serrure paraissent bien indiquer la destination originale des panneaux. Elles montrent que nous nous trouvons devant des vantaux dont la décoration principale, de toute évidence destinée à rester généralement visible, a été appliquée sur la face intérieure. Il ne s'agit donc pas des portes d'une armoire ; la largeur à l'origine, bien trop considérable, en est une autre preuve. Comment ne pas penser aux volets d'un retable, dont la partie centrale aujourd'hui perdue était soit comme eux de « plate peinture », soit de sculpture rehaussée de polychromie ?

Ne s'agirait-il pas d'un ancien retable de l'église où les panneaux ont été découverts ? Helbig date du XVIII^e siècle l'armoire dans laquelle les ais furent réemployés, et l'on peut tenir pour probable que le réemploi fut immédiat ; or, la collégiale de Walcourt fut dotée en 1762-1763 d'un maître-autel

rococo². Celui-ci, actuellement relégué dans une chapelle au bas de la nef, mesure quelque 4,20 m de large, tandis qu'en quadruplant la largeur originale des panneaux on arrive à un retable de 4,24 m de développement total, qui n'a pu trouver place en l'église que dans le chœur. Par ailleurs, le thème des peintures peut être mis en parallèle avec le développement local du culte marial, centré sur la célèbre Vierge de pèlerinage. Si ces coïncidences ne sont pas trompeuses, l'*Annonciation* et la *Visitation* de Walcourt sont les restes des volets du retable du maître-autel qui a occupé jusqu'à son démembrement vers 1762 le chœur de la collégiale³.

A quelle époque assigner les panneaux ? L'histoire du travail du bois, la paléographie, l'examen de laboratoire, l'analyse de style aussi bien que l'iconographie ont ici leur mot à dire.

La menuiserie a de quoi surprendre le technicien : cadres et panneaux, éléments de la construction qui révolutionne vers 1400 le travail du bois, sont mis en œuvre selon la technique antérieure, étant appliqués les uns sur les autres et non embrevés les uns dans les autres. Il ne peut s'agir d'un parquetage tardif puisque avant d'appliquer la préparation à la craie, le peintre a couvert d'un carré de parchemin la tête des chevilles qui fixaient le châssis au panneau. La menuiserie a donc dans sa totalité précédé la peinture. On peut la considérer comme un exemple rarissime d'une fabrication de transition contemporaine de la révolution technique qui vient d'être évoquée. Pareille structure ne se rencontre guère qu'à un retable de la cathédrale de Norwich : là aussi le panneau a été renforcé par des éléments moulurés chevillés ; encore que ceux-ci soient appliqués sur la face peinte et offrent un profil plus élaboré, le rapprochement

² La mention du payement et le reçu qui s'y rapporte se trouvent dans les comptes de la collégiale, paroisse et fabrique pour l'année 1762-63 (ARCHIVES DE L'ÉTAT À NAMUR, *Arch. eccl.*, chapitre N. D. Walcourt, n° 106). Les recherches dans ces comptes m'ont été facilitées par l'intervention de M. l'Archiviste général ; je l'en remercie vivement.

³ Les recès capitulaires, dans lesquels aurait pu se trouver quelque mention de l'autel gothique, semblent perdus ; ils ne se trouvent ni aux Archives de l'État à Namur, ni à l'Évêché de Namur, comme ont bien voulu me le communiquer M^{me} C. Douxchamps et M. le chanoine Lanotte. Quant aux comptes des XIV^e et XV^e siècles, il n'en subsiste aux Archives de l'État à Namur que l'année 1481-82, que j'ai dépouillée en vain.

est fort significatif ; on date ce retable de la fin du XIV^e siècle ⁴.

A l'examen paléographique de l'écriture découverte au dos d'un des carrés de parchemin, on ne peut évidemment demander qu'un *terminus post quem* ; mais c'est précisément là le point sur lequel l'analyse archéologique sera le moins probante, rien n'étant plus difficile à apprécier pour elle qu'un degré d'archaïsme. Malheureusement, notre parchemin n'offre qu'une prise inconsistante à l'étude paléographique : l'écriture n'a subsisté que sur la moitié de sa surface, déjà si restreinte, et elle est presque invisible en lumière naturelle, tant l'encre a pâli. La photographie réalisée sous les rayons ultra-violetes permet tout au plus de reconnaître cinq lignes d'une écriture minuscule gothique qui peut être située entre 1350 et 1425, et plus exactement, par comparaison avec des textes datés provenant d'Entre-Sambre-et-Meuse, dans le dernier quart du XIV^e siècle ⁵.

L'analyse de laboratoire, en l'absence du vaste échantillonnage de référence qui permettrait seul des conclusions rigoureuses, ne peut donner que des indications ; celles-ci n'en sont pas moins précieuses. Ainsi, l'existence d'un dessin gravé dans la préparation appelle des comparaisons avec la peinture de la fin du XIV^e et du début du XV^e, y compris celle de Jean van Eyck et notamment l'*Agneau Mystique*, tandis que la présence d'une ou deux couches picturales seulement s'oppose à la technique complexe des Primitifs flamands et nous renvoie aux autres écoles du XV^e siècle ou aux peintres pré-eyckiens. Les pigments se retrouvent dans les œuvres du XV^e siècle flamand, à l'exception d'une terre verte et d'un noir de fumée ou végétal qui sont caractéristiques d'une époque antérieure. Particulièrement importante est la question du liant. Dans les panneaux de Walcourt on rencontre souvent un liant aqueux dans la couche picturale même. Or, à partir de van Eyck, la technique picturale est basée sur l'emploi de l'huile siccative. L'emploi

⁴ Pauline PLUMMER, *Restoration of a Retable in Norwich Cathedral*, dans *Studies in Conservation*, t. IV, 1959, p. 106 et 108-109.

⁵ MM. Despy, Archiviste paléographe, et Uyttebrouck, Archiviste stagiaire aux Archives générales du Royaume, ont bien voulu se pencher sur ce problème ingrat ; je les en remercie encore.

simultané des deux types de liant semble indiquer l'époque où l'huile a progressivement remplacé l'eau.

C'est aux œuvres où l'on s'accorde à reconnaître le « style international » que les panneaux de Walcourt s'apparentent, et c'est vers 1400, époque de sa floraison, qu'on peut les situer en première approximation ; encore faut-il aller au delà de cette datation commodément ouverte sur deux siècles.

Il saute aux yeux que l'auteur des panneaux est tout l'opposé d'un homme du XV^e siècle, soucieux d'effets perspectifs et de paysages profonds, de rendu de volume et de matière. Le fond d'or n'est abandonné que pour un fond de couleur à peine moins abstrait ; le dallage ignore toute perspective. Cependant, l'avènement d'une vision plus avancée peut être décelé : les rabattements perspectifs dans le dessin du vase et des colonnes du dais, l'indication des voûtains, le mouvement oblique des parties latérales du couronnement, les pinacles vus de trois quarts, représentent autant d'efforts pour suggérer la troisième dimension.

Le dais ressemble fort à la galerie ouvragée du tombeau bien connu de Philippe le Hardi, exécutée entre 1385 et 1390 ; il est quasi identique à celui qui se voit au f^o 210 v^o du manuscrit du *Songe du pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville (Bruxelles, Bibliothèque Royale. ms 10176-10178), que l'on situe vers 1400. La transposition en trompe-l'œil du cadre à gorge ornée de rosettes n'apparaît, semble-t-il, qu'à l'extrême fin du XIV^e siècle⁶. Le drapé d'allure graphique, sans grand relief ni fluidité, se rencontre surtout dans la première moitié du siècle, particulièrement dans les pays germaniques, mais se retrouve encore vers 1378 dans la célèbre suite de tapisseries de l'*Apocalypse* d'Angers : tel ange (fig. 3) ressemble étroitement à celui de notre *Annonciation* non seulement par le drapé, mais encore par l'attitude, la pose des ailes, le visage et la coiffure, et jusqu'aux manchettes d'orfrois.

Enfin l'iconographie. Dans l'*Annonciation*, les attitudes sont conformes au schéma du début du XIV^e, qui n'apparaît plus

⁶ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, t. I, p. 92, 109 et 112. On notera que les panneaux de Walcourt paraissent les premiers exemples rencontrés en dehors du domaine de l'enluminure.

que très exceptionnellement à la fin du siècle. Le peintre situe la scène dans un encadrement plutôt que dans un lieu, il ne songe pas à remplacer sur les épaules de l'archange la simple tunique par quelque cape somptueuse, il ne se croit pas obligé de vêtir la Vierge de bleu, il se refuse à agenouiller le messager céleste, il n'exprime les sentiments qu'avec une extrême réserve. En tout cela, il ignore des innovations qui jalonnent le cours du XIV^e siècle depuis son début ⁷.

L'ensemble de ces indications conduit donc à des conclusions assez fermes. Les panneaux de Walcourt doivent avoir été créés dans les dernières années du XIV^e siècle. Pourtant, ils sont à peine touchés par le renouvellement de la vision qui envahit l'art à cette époque. Ils montrent au contraire de nombreux traits archaïques (surtout dans l'iconographie) qui doivent s'expliquer par le traditionnalisme d'un milieu provincial et d'un mécénat ecclésiastique. Sans doute leur auteur est-il le contemporain de Melchior Broederlam, sans doute est-ce à quelques années d'intervalle tout au plus qu'ils peignent l'un et l'autre les volets d'un retable ; mais Broederlam a été en contact avec les cours princières, il peint pour le duc de Bourgogne, et au regard de l'art, c'est presque un siècle qui sépare les deux œuvres.

Rapprochons la datation ainsi posée des faits de l'histoire de Walcourt à la fin du XIV^e siècle. La ville était alors « dans une situation prospère... De toutes parts, on venait honorer la Vierge miraculeuse, les offrandes affluaient, et les plus hauts personnages se signalaient par de généreuses fondations. En 1386, le chapitre était assez riche pour prêter 300 francs de France à l'évêque de Liège » ⁸. Ainsi l'église digne d'une grande cité qui s'achevait alors pouvait-elle être ornée avec munificence ⁹.

⁷ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, 2^e éd., Paris, 1922, p. 8, 66, 69 et 74-76 ; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, II, Paris, 1957, p. 182.

⁸ L. LAHAYE, *Cartulaire de la commune de Walcourt*, Namur, 1888, pp. XXXVIII-XL.

⁹ Les panneaux auront été sauvés de l'incendie qui ravagea l'église de fond en comble en 1477 en même temps que plusieurs œuvres d'art antérieures qui se trouvent aujourd'hui encore à Walcourt. Il n'est pas possible de les assigner à l'époque de la restauration consécutive : qu'on les compare à l'archaïque *Vierge au papillon* de 1459, à la cathédrale de Liège.

Reste à tenter d'assigner les panneaux de Walcourt sinon à un maître déterminé, du moins à une école ou à une région. Il ne faut pas trop attendre à cet égard de l'analyse stylistique : appliquée à une œuvre appartenant au « style international », qui brassait au milieu d'incessants déplacements d'artistes les apports de la France, de l'Italie, de la Bohême et des Pays-Bas, elle ne pourra conduire à des conclusions péremptoires.

De Paris, principal centre de rayonnement, vient l'accent courtois, le souci d'élégance et de distinction. Française, la répugnance à agenouiller la Vierge ou à l'asseoir sur le sol dans la posture de l'humilité¹⁰. Française aussi, la retenue dans l'expression des sentiments. Française encore, la localisation de la scène dans un cadre qui évoque plutôt un enfeu ou une chapelle que le plein air à l'italienne, ou l'intérieur bourgeois à la flamande¹¹. Française enfin, l'harmonie en gris, bleus et roses.

Mais certains traits nous conduisent vers l'Est. Le drapé, nous l'avons dit, trouve maints parallèles dans les pays germaniques. Surtout, le type des visages rappelle nettement l'art bohémien, vers lequel pointent de même avec force les aigles d'or dont les fonds sont semés¹².

Cependant, les proportions courtes des personnages, l'architecture de caractère robuste et nullement fantaisiste non plus que le trompe-l'œil du cadre à rosettes ne sont bohémiens ni parisiens, mais manifestent un goût pour la réalité des choses qui apparaît comme la marque des Pays-Bas. Ceux-ci, à la fois placés dans le rayonnement de Paris et ouverts aux courants partis d'Europe centrale semblent pouvoir répondre point par point au diagnostic de l'analyse de style. Et en effet, diverses œuvres qui en proviennent offrent avec les panneaux de Walcourt d'incontestables affinités.

Du précieux *Triptyque Norfolk* du Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, on retiendra surtout une particularité iconographique : dans l'*Annonciation*, la Vierge porte un nimbe, l'archange non. Sans s'exagérer l'importance de pareil

¹⁰ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 128-129.

¹¹ D. M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the 14th and 15th Centuries*, dans *Art Bulletin*, t. XVIII, 1936, p. 480-526.

¹² MATEJCEK et PESINA, *La peinture gothique tchèque*, Prague, 1950, pl. 29, 31, 78, 171 et 173 ; F. LYNA, dans *Scriptorium*, t. I, 1946-47, p. 108.

détail, on peut en noter la réapparition d'une part dans le reliquaire en bois peint de Notre-Dame de Tongres, où l'attitude et le canon de la Vierge et de l'archange non moins que le geste de Dieu le Père et le vase au lis rappellent étroitement notre *Annonciation*, et d'autre part dans un émail translucide d'un reliquaire-ostensoir daté de 1400 environ conservé au Musée Curtius à Liège, qui à l'air d'en être la transposition dans cette technique moins docile. Les peintures murales de l'église Saint-Lambert de Bois-et-Borsu près de Huy offrent un pavement identique à celui de notre *Visitation*. La mention d'une « ymage semée de aigles de fin or » apparaît dans un compte de 1394 de la cathédrale de Cambrai¹³. Deux anges de l'*Antependium* de Saint-Wulfran d'Abbeville portent le même collet d'orfrois que l'archange de Walcourt, et le mouvement des cheveux est analogue. A Tournai, enfin, nous allons trouver, en dehors du domaine de la peinture sur panneau dont rien ne nous est parvenu, des indices dont l'abondance relative ne peut être vide de signification.

Ne serait-ce pas dans ce milieu tournaisien où peintres et sculpteurs s'influençaient mutuellement, on le sait, que la transposition en peinture du cadre à rosettes sculpté a fait son apparition ? Les tombiers faisaient du motif un emploi systématique ; et de sa traduction en trompe-l'œil, les exemples les plus simples et les plus anciens que l'on connaisse se trouvent dans un *Livre d'Heures à l'usage de Tournai* datant de la fin du XIV^e siècle (Paris, B.N., ms lat. 1364)¹⁴ ; dans l'*Annonciation* qui y apparaît, l'ange est agenouillé et la Vierge assise sans que le schéma général de la composition s'écarte de celui de nos panneaux, mais ce sont surtout le dallage rabattu à la verticale et l'ange sans nimbe en face de la Vierge nimbée qui confirment le rapprochement établi par le cadre à rosettes. Le dais à trois pans revient dans de nombreux monuments funéraires tournaisiens. N'était-il pas de ceux qui les « projetaient », les polychromaient et les dotaient de volets, le peintre qui a si attentivement décrit pareil dais et lui a donné une telle importance plastique ? N'avons-nous pas ici leprodrome des belles architec-

¹³ J. HOUDOY, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Lille, 1880, p. 167.

¹⁴ E. PANOFKY, *op. cit.*, t. II, fig. 145 et 146.

tures dont le tournaisien Roger de la Pasture alias van der Weyden aime à encadrer ses compositions ? Jusqu'à des détails comme le drapé du manteau de l'archange et le mouvement de ses cheveux se retrouvent, par exemple dans le saint Jean de la stèle de la famille Cottrel (vers 1395-1400), en la cathédrale de Tournai.

En conclusion, l'auteur des panneaux de Walcourt était selon toute apparence en contact avec le milieu tournaisien à Tournai, ville française aux portes de la Flandre, il a pu trouver tous les éléments que son œuvre amalgame. Certaines maladresses, comme la raideur de la pose de l'ange et la gaucherie de ses mains et de ses pieds, montrent qu'il s'agit d'un artiste provincial utilisant des formes qu'il n'a pas inventées.

Rien ne s'oppose à ce que le peintre ainsi approximativement localisé ait travaillé pour la collégiale de Walcourt. La seigneurie de Walcourt, enclave dans la principauté de Liège, à égale distance de Namur et Mons, est vendue au comte de Namur en 1363, puis dès 1390 réunie au terres du Hainaut, en garantie d'un emprunt¹⁵. L'église est alors au diocèse de Liège, mais Tournai et Cambrai sont plus proches que Liège. D'ailleurs, le pèlerinage et les foires mettaient la cité en contact avec toute les contrées avoisinantes.

Les panneaux de Walcourt ne ressemblent étroitement à aucune autre peinture pré-eyckienne. C'est en partie une question de date : les œuvres comparables n'ont vu le jour qu'un peu plus tard ; mais c'est peut-être surtout une question de lieu : aucune d'entre elles n'est issue du milieu artistique tournaisien. Dans ce milieu apparaîtront bientôt après Robert Campin, Jacques Daret et Roger, rival de gloire de Jean van Eyck ; pourtant nos panneaux ne jettent aucune clarté sur « l'énigme des Primitifs flamands » ; entre les uns et les autres, il y a toute la distance qui sépare « un art attaché à la tradition monumentale d'un art orienté vers la réalité de la vie », selon l'heureuse expression de Marcel Laurent.

Mais tels qu'ils sont, teintés d'archaïsme provincial, sévèrement marqués par les outrages du temps et des hommes, les

¹⁵ L. LAHAYE, *op. cit.*, p. XXXVII et XLII.

panneaux de Walcourt sont d'une réelle beauté. On n'oublie plus l'impression de silence qui s'en dégage, ni l'harmonieuse cadence de l'*Annonciation*, ni de la *Visitation* le geste émouvant des mains mutilées. Ce n'est pas seulement dans le cadre de l'Hôtel de Croix, mais aussi dans la perspective d'ensemble du patrimoine artistique belge qu'ils apparaissent comme une œuvre de haut rang¹⁶.

P. COLMAN.

Une « sorcière » fonde l'autel Sainte-Barbe à Baillonville.

Nous avons relaté¹ quelques aspects d'un procès de sorcellerie à la fin du XVI^e siècle à Fronville. Pour mettre un point final à cette affaire et nous basant sur des découvertes ultérieures, nous voudrions indiquer que l'époque semble, enfin, mesurer les témoignages à une échelle plus humaine. Cependant la hantise de la sorcellerie demeure. La crédulité des masses ajoute foi au moindre événement singulier et le transforme vite en une manifestation surnaturelle. Elle terrifie l'homme s'il se sent touché dans ses forces vives. La paralysie et les congestions ne sont pas dues à un état déficient de l'organisme au sujet duquel le chirurgien de l'endroit se sent impuissant, ou à peu près, à les combattre ; la crainte aidant on les croit nées du mauvais sort.

27 juillet 1600 : Poncelet Ponsar d'Eneilles, par le pouvoir de Sibille, a eu « la bouche tortue » ! affirme le quadragénaire Henry Bombine. Il a oui dire également que Jehan Bernard d'Eneilles, paralysé des jambes, a dû son infirmité à Sibille qui lui avait offert une tranche de jambon. Cela se passait au mois de septembre 1598. Mais ce Bernard, nonagénaire, tout paralysé qu'il soit, admet avoir mangé du jambon à l'époque

¹⁶ Cet article est tiré de celui que j'ai écrit pour le tome III du *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*. Ce m'est un agréable devoir de redire ici ma reconnaissance à la Commission de la Société archéologique de Namur qui a bien voulu autoriser la publication des panneaux.

¹ *Aspects quotidiens au XVI^e siècle à Fronville*, Namurcum, XXX^e année, 1956, p. 17.