

van een bepaalde laag in zijn voornaamste bestanddelen – bindmiddel en pigment – te ontdelen. Volgt dan de beschrijving van de gebruikte apparatuur, hoofdzakelijk een analyser van het licht dat doorheen de verschillende lagen van het slijpplaatje gegaan is; een monochromator ontvangt hierbij het beeld van dit plaatje in zijn ingangssleuf. Voor de toepassing wordt hetzelfde monster als vroeger (dit *Bulletin*, dl. II, 1959, bl. 42) genomen, zijnde een blauw van de mantel der Maagd uit de *Aanbidding van het Lam*, met bepaling van het spectrum van natuurlijk azuriet, lapis-lazuli en een overschildering waarin onder meer Pruisisch blauw en oker voorkomen. De vergelijking tussen de spectra van een oud en van een pas in het Instituut bereid koperresinaat geeft zeer hoopvolle vooruitzichten voor de uitbreiding van deze methode, thans nog begrensd tot het zichtbare en nabije ultravioletgebied, naar kortere golflengten en fluorescentiespectra.

LES PANNEAUX PRE-EYCKIENS DE WALCOURT

Pierre COLMAN

Le Société archéologique de Namur a récemment confié à l’Institut pour un traitement de conservation deux remarquables panneaux peints formant pendants : une *Annonciation* et une *Visitation* (fig. 1 et 2).

Ces panneaux ont été découverts en 1866 dans la collégiale Saint-Materne de Walcourt. On en avait fait les portes d’une armoire à ornements sacerdotaux, et leur face peinte, tournée vers l’intérieur du meuble, se trouvait dans un état avancé de dégradation¹. Ils entrèrent peu après au Musée de Namur². A cette occasion, Jules Helbig leur consacra un bref article³. Puis une espèce d’oubli les recouvrit : ils ne figurèrent à aucune exposition⁴ ; ils ne furent cités dans aucun des ouvrages de synthèse où leur place était marquée. M. Courtoy, conservateur des musées de la Société archéologique de Namur, les a en quelque sorte redécouverts dans le grenier du Musée archéologique où ils avaient été remisés, et ce n’est que depuis peu de temps qu’il a pu les exposer dignement.

¹ La découverte a été faite par les membres de la gilde de saint Thomas et de saint Luc, excursionnant aux alentours de Dinant, le 13 septembre 1866. Cf. 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 et X. *Gilde de saint Thomas et de saint Luc*, *Bulletin des séances*, t. 1, 1863-69, p. 19-20 (si les panneaux ne sont pas cités, c’est qu’« un grand nombre d’objets d’art ont été examinés... dont il n’est fait aucune mention dans ces notes » - *Ibid.*, p. 11, note 1).

Helbig précise le lieu de la découverte : « dans une pièce qui se trouve au-dessus de la sacristie ». Les transformations subies par l’édifice au long d’un siècle ne permettent plus aujourd’hui de repérer cette pièce ; quant à l’armoire, comme il fallait s’y attendre, il n’en subsiste plus le moindre reste. M. l’Abbé J. Daniel, doyen de la collégiale, dont l’obligeance a grandement facilité les recherches menées sur place, voudra bien trouver ici l’expression de notre reconnaissance.

² Aux termes d’une résolution antérieure de la Commission royale des monuments (*Bulletin des Commissions royales d’art et d’archéologie*, t. iv, 1865, p. 235-236), il devrait s’agir d’un dépôt. Mais nous savons par Helbig que les panneaux ont été acquis puis donnés au musée par Eugène Del Marmol (historien et archéologue, membre de la Société archéologique de Namur de 1845 à 1899, et son président de 1847 à 1897, auteur de nombreux articles parus dans les *Annales* de cette société. Cf. E. DE SEYN, *Dictionnaire biographique des sciences, des lettres et des arts en Belgique*, t. 1, Bruxelles, 1935, p. 291). Aucune trace de cette opération n’a pu être retrouvée dans les archives de la collégiale.

³ J. HELBIG, *op. cit.*

⁴ Si Jules Helbig ne les fit pas figurer dans les expositions d’art ancien tenues à Liège en 1881 et 1905, qui rassemblaient bon nombre d’œuvres de provenance namuroise, c’est sans doute qu’il était revenu sur l’attribution à l’école mosane qu’il avait proposée - sans grande conviction, à vrai dire - en 1869.



132,5 x 68,5 cm

1. *L'Annonciation*. Namur, collections de la Société archéologique.



133 + 67,5 cm

2. *La Visitation*. Namur, collections de la Société archéologique.



Dans l'état actuel, l'*Annonciation* mesure 132,5 sur 68,5 cm et la *Visitation* 133 sur 67,5 cm. L'une et l'autre, jadis sciées sur toute leur hauteur, sont amputées de plus d'un tiers, la première du côté droit, la seconde du côté gauche¹. Elles présentent en outre de très importantes lacunes, surtout la *Visitation*.

En bordure court un encadrement couleur sang de bœuf, simulant une forte moulure à gorge semée de rosettes à cinq pétales. Se détachant sur un fond noir brunâtre, un dais gothique ouvrage, porté par des colonnes à six pans baguées à mi-hauteur, couronne une sorte de niche; la profondeur en est suggérée par des voûtains dont les nervures retombent dans l'axe sur un cul-de-lampe. Toute cette architecture est dorée, à l'exception des ajours alternativement verts et rougeâtres d'une arcature. Le fond de la niche, d'un bleu inégalement passé, s'orne d'un semis régulier d'aigles d'or. Au sol règne un carrelage en deux tons, 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, presque intact (voir planche en couleurs). Il est debout, et s'incline à peine, pointant vers la Vierge l'index de la main droite; de l'autre main, il tient avec préciosité une grande banderole qui monte en se contournant et qui porte en lettres noires — sauf l'initial, rouge — la salutation *Ave gracia plena dominus tecum*. Sur son aube d'un blanc grisâtre, à collet et manchettes d'orfrois, se drape un manteau doré. Ses cheveux ondés sont d'un blond qui va de nuances très claires au brun, et ses ailes empruntent toute une gamme de tons, du rose pâle au lie de vin. De la Vierge, également debout, il ne subsiste plus que le visage penché sous les restes d'une auréole et de quoi deviner la main droite levée et le manteau doré. Dans le haut, juste sous le dais, isolées du fond par un léger feston de nuages, apparaissent la tête de Dieu le Père et ses deux mains ouvertes; trois rayons s'échappent de sa bouche en direction de la Vierge. Entre celle-ci et l'ange, la traditionnelle branche de lis dans un vase doré à six pans de profil caréné.

La *Visitation* a beaucoup plus souffert. De Marie et d'Elisabeth, il ne reste que l'essentiel des visages, des mains qui s'effleurent et des parcelles de draperies dorées.

Deux détails méritent de retenir l'attention : d'une part, un recours discret au décor plastique sous forme de cupules et d'annelets en léger creux à l'auréole de la Vierge et aux orfrois de l'aube de l'archange ; d'autre part, l'emploi de hachures entrecroisées sur l'or de l'architecture et des draperies pour en préciser le relief.

Le support (fig. 3) est un panneau renforcé par un châssis appliqué, le tout en chêne sur faux-quartier. Chacun des deux panneaux était composé à l'origine de cinq planches, d'une largeur variant entre 22 et 17 cm; il en reste quatre, dont l'une réduite à peu de chose. Leur épaisseur oscille entre 1,6 en 1,3 cm.

¹ A l'origine, leur largeur était d'environ 106 cm, chiffre obtenu en doublant la distance entre le bord original et le milieu du panneau, marqué sur la face par l'axe du dais architectural, et au dos par celui du montant médian (fig. 3).



3. Revers des panneaux. Montage indiquant les proportions originales.

Elles ont été assemblées par simple collage à joints viifs et les faces ont été finies par rabotage. Chacun des châssis comportait avant la mutilation trois montants et quatre traverses ; la *Visitation* n'a conservé qu'un montant, l'*Annonciation* deux ; toutes les traverses ont été raccourcies par le sciage. Montants et traverses ont environ 7 cm de largeur sur 1,5 cm d'épaisseur ; ils sont moulurés d'un simple tore, sauf aux bords extérieurs des panneaux, et sont assemblés à demi-bois avec onglet à tous les angles. Les châssis sont fixés aux panneaux par l'intermédiaire de chevilles, espacées de 20 en 20 cm en moyenne ; une telle construction empêchant le jeu du bois, des fentes se sont produites et plusieurs joints ont sauté¹. Une courte traverse non originale se voit au revers de l'*Annonciation*. Tout le long des côtés sciés, des entailles rectangulaires d'environ 3,5 cm de haut ont été pratiquées à 15 cm d'intervalle ; leur fond étant en biseau, leur profondeur varie autour de 4 cm sur la face et de 2 cm au revers.

Des traces de ferronneries disparues sont visibles au dos. Sur toute la longueur des huit traverses s'étendait une penture, fixée de 10 en 10 cm par un clou forgé. La tête en était cordiforme sur un des panneaux ; sur l'autre,

elle s'encastrait dans le bois sous une ferrure qui occupait toute la hauteur d'un montant. Deux autres paires de pentures, plus grossières et plus courtes, ont été placées ultérieurement. Une grande serrure partiellement encastrée a laissé des marques bien nettes ; le logement de son pêne, creusé dans deux montants, montre comment les panneaux se juxtaposaient. Plus haut, un trou de clef a été percé, à l'emplacement d'une tête de penture encastrée. Enfin, sur la face cette fois, apparaissent les marques laissées par une crémone jadis fixée dans le coin inférieur gauche de l'*Annonciation*. De gros rivets forgés à tête carrée consolidant les angles et la zone de la serrure sont, eux, restés en place.

Le revers des panneaux avait reçu une couche de peinture rouge dont il ne reste que des traces ; elle semble bien avoir été en relation avec les ferronneries les plus anciennes. Par la suite fut appliquée une couche de couleur ocre dans laquelle la forme du second jeu de pentures apparaissait en réserve.

La face a été fort soigneusement apprêtée par le peintre. Il a renforcé les points faibles à l'aide de parchemin, en collant de petits carrés sur la tête des chevilles et des bandes sur les joints et sur une longue fente qui s'était produite dès ce moment. Puis il a appliqué une préparation à base de craie et de colle animale. Dans les parties dorées, on voit un dessin préliminaire gravé dans cette préparation.

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 siccative pour le vert et le rouge, tantôt l'un, tantôt l'autre pour le blanc, le gris et les carnations (cf. tableau ci-dessous).

TABLEAU SYNOPTIQUE DES RÉSULTATS DE L'EXAMEN DE LABORATOIRE

COULEUR	COUCHES		PIGMENT	LIANT
	NOMBRE	SUPERPOSITIONS		
Bleu	2	supérieure inférieure	azurite + blanc de plomb indigo	aqueux aqueux
Vert	1	—	malachite ou terre verte + blanc de plomb	huileux
Rouge	2	sup. (glacis) inférieure	garance vermillon	huileux
	ou 1	—	vermillon ou ocre + blanc de plomb	huileux
Rose	1	—	blanc de plomb + vermillon	aqueux ou huileux
Brun-noir	2	supérieure inférieure	noir de fumée ou noir végétal ocre	aqueux aqueux
Noir	1	—	noir animal	aqueux
Gris	1	—	blanc de plomb + noir animal	aqueux ou huileux
Blanc	1	—	blanc de plomb	aqueux ou huileux
Or à la feuille	2	supérieure inférieure	feuille d'or ocre	aqueux

¹ Les mêmes causes ont engendré les mêmes effets dans un des deux panneaux de la *Justice d'Othon* de Thierry Bouts, l'*Epreuve du feu*, dont le cadre était fixé au panneau par des chevilles (cf. ce *Bulletin*, t. I, 1958, p. 56).



4. Détail de l'*Annonciation* en radiographie: buste de l'ange Gabriel.

La radiographie (fig. 4) 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 procérait par larges coups; les contours sont nets.

Les panneaux ont subi naguère une restauration assez discrète, œuvre de Jules Helbig, selon la tradition orale ; les entailles ont été bouchées au plâtre, les lacunes repeintes (directement sur le bois ou sur les parchemins), l'encadrement complètement surpeint ; puis une couche de colle a été appliquée sur toute la surface. Cette couche s'écaillait, entraînant avec elle non seulement les repeints, mais aussi la peinture originale. Par surcroît, les parchemins avaient tendance à se détacher, la préparation à former des cloches et à « lâcher ».

Le traitement de conservation assuré par M. Albert Philippot, restaurateur en chef, a eu pour but de consolider les matériaux tout en conservant autant

que possible leur matité particulière, résultat de l'action du temps. Les fentes et les joints ouverts ont été bouchés au moyen de flipots de balsa, les entailles dégagées, puis comblées avec des blocs de chêne. La couche de couleur ocre du revers a été enlevée. Les parchemins ont été recollés, les cloches et les pelliculages fixés, les surpeints et la plupart des repeints enlevés. Les lacunes trop gênantes¹ ont été mastiquées et repeintes, et quelques retouches légères posées. Enfin, la couche picturale a été imprégnée et fixée avec un mélange de cire-résine et de White spirit, tandis qu'une couche protectrice d'alcool polyvinyle était appliquée là où le bois était à nu.

Le traitement n'a pas seulement assuré la conservation des panneaux et amélioré leur présentation; il a en outre apporté deux intéressants faits nouveaux. D'une part, l'enlèvement de la couleur ocre a révélé les traces de ferronnerie, témoignage essentiel sur la destination originale des panneaux. D'autre part, un des carrés de parchemin, qu'il a fallu détacher pour le refixer, s'est révélé porteur de quelques lignes d'écriture gothique (fig. 5), capables de fournir d'intéressantes indications chronologiques.

Pour déterminer la destination primitive des panneaux, la première chose à faire est d'éliminer les données qui sont à mettre en relation avec le réemploi des ais comme portes d'une armoire à ornements sacerdotaux, face peinte tournée vers l'intérieur. Si l'on a scié les panneaux, c'est afin d'obtenir des battants de largeur convenable², qu'on a ensuite fixés aux dormants par de grossières pentures — celles dont la forme apparaissait en réserve dans la mauvaise peinture ocre appliquée au revers, vraisemblablement comme finissage de l'armoire. Du côté opposé aux charnières, il est tout naturel de trouver au bas de la face intérieure du battant de gauche les traces d'une crémone, et au battant de droite, à hauteur convenable, un trou de clef. Les entailles rectangulaires pratiquées le long du trait de scie, du côté des charnières, devaient livrer passage aux coulissoirs des tiroirs et leur offrir un support qui permit de les faire venir un peu plus avant ; en effet, les entailles étaient espacées d'une distance normale entre tiroirs, et leur fond oblique se trouvait dans le plan de coulissoir quand les portes étaient ouvertes aux trois quarts. Cette façon rustique d'appliquer un truc de métier dont il existe des exemples

¹ Dans la manche et le col de l'ange de l'*Annonciation*, et dans la tête de la Vierge de la *Visitation*.

² L'armoire devait avoir environ 140 cm de large, ce qui correspond à la norme déterminée par la hauteur des ornements, posés à plat dans des tiroirs d'un type spécial, comme cela se voit entre autres à Walcourt même, dans les armoires d'époque Louis XV de la sacristie.



5. Carré de parchemin portant un texte manuscrit (cf. fig. 2, à gauche du chapiteau). Ultra-violets, 1/1.

plus soignés ne doit pas étonner dans un meuble de fortune. La traverse parasite est l'œuvre du même menuisier de village.

La destination originale, quant à elle, peut se lire dans les traces des pentures et de la serrure, que rien n'invite à mettre sur le compte d'un réemploi. Ces traces 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 de portes d'armoires ; la largeur à l'origine, bien trop considérable¹, 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 polychromie² ?

Pour l'époque que nous allons assigner aux panneaux, la fin du XIV^e siècle, les éléments de comparaison n'abondent évidemment pas. Le célèbre retable de la Chartreuse de Champmol, au musée de Dijon, vient aussitôt à l'esprit ; mais là, ce sont les revers des volets qui portent les peintures de Melchior Broederlam, tandis qu'ici les revers ne devaient montrer, outre les montants et les traverses moulurés, qu'un simple enduit rouge, peut-être parsemé d'étoiles d'or comme au reliquaire en bois peint de Notre-Dame de Tongres. Parmi les mentions d'archives, assez abondantes, sinon fort explicites, épingle celle-ci : « [1390] A Jehan de Beaumès, pointre, pour uns tableau a deux demis sur clouans esquels a ou milieu le couronnement Nostre Dame et en l'un des cotez l'Annonciacion et en l'autre l'Acolement Nostre Dame et de saincte Helisabeth, et sont tous dorez de fin or, lesquels tableaus mon dit seigneur a fait mettre sur l'autel de la chappelle, aux Chartreus... »³. La concordance est véritablement saisissante !

Au sujet du retable dont les panneaux de Walcourt constituaient les volets, si notre manière de voir est la bonne, une conjecture peut être faite. Helbig date du XVIII^e siècle l'armoire dans laquelle les ais avaient été rem-

ployés, et l'on peut tenir pour probable que le réemploi fut immédiat ; or, l'église de Walcourt a été dotée en 1762-1763 d'un maître-autel rococo⁴. 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* du musée de Namur sont les restes des volets du retable du maître-autel qui a occupé jusqu'à son démembrement vers 1762 le chœur de la collégiale de Walcourt⁵.

Pour dater les panneaux, nous ferons successivement appel à l'histoire du travail du bois, à la paléographie, à l'examen de laboratoire, à l'analyse de style et à l'iconographie.

La menuiserie, telle que nous l'avons tantôt examinée en détail, est techniquement fort déroutante : châssis 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. On jurerait avoir affaire à un parquetage tardif. Cette interprétation est cependant formellement exclue, 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 cadre 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 que nous venons d'évoquer. Pareille structure ne se rencontre guère qu'à un retable de la cathédrale de Norwich⁶ ; 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 est fort significatif ; on date ce retable de la fin du XIV^e siècle⁷.

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*

¹ Les portes d'armoire construites par juxtaposition de planches et décorées de peintures ne dépassent guère 60 cm ; lorsqu'elles doivent atteindre de grandes dimensions, elles sont faites de feuilles qui se replient en paravent. Même dans la construction par cadres et panneaux, les vantaux atteignent rarement 80 cm.

² L'interprétation s'était déjà imposée à Jules Helbig, sans qu'il ait cru devoir chercher à la justifier (J. HELBIG, *op. cit.*, p. 386).

Madame Jacqueline Marette, Chargée de mission au Département des peintures du Musée du Louvre, a bien voulu, au moment même où elle corrigeait les épreuves d'un important ouvrage sur *Les supports en bois des peintures du XII^e au XVI^e s.*, examiner les photographies du revers des panneaux. Parcils châssis moulurés, à sa connaissance sans exemple dans les supports de peintures, trahissent à son avis des panneaux mobiliers, qui n'étaient pas à l'origine destinés à être peints. L'exécution aurait eu lieu en deux phases, séparées selon toute vraisemblance par un laps de temps fort court. Madame Marette se demande si des volets de retable auraient été si larges et si soigneusement menuisés. Nous en savons malheureusement si peu sur les retables de la fin du XIV^e qu'il est difficile de trancher la question.

³ C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, 1886, p. 676. Cf. aussi C. DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, 1886, p. 138 et 558 ; J. HOUROY, *Etudes artistiques. Artistes inconnus des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Lille, 1877, p. 201, 202, 209 et 210 ; J. HOUROY, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Lille, 1880, p. 169.

⁴ La mention du payement et le reçu qui s'y rapportent se trouvent dans les comptes de la collégiale, paroisse et fabrique pour l'année 1762-1763 (ARCHIVES DE L'ÉTAT À NAMUR, *Arch. eccl. chapitre ND Walcourt*, n° 106). Les recherches dans ces comptes m'ont été facilitées par l'intervention de M. Sabbe, Archiviste général ; je l'en remercie vivement.

⁵ La série des recès capitulaires, dans lesquels aurait pu se trouver quelque mention de l'autel gothique, semble perdue ; elle ne se trouve ni aux Archives de l'Etat à Namur, ni aux Archives de l'Évêché de Namur, comme ont bien voulu me le communiquer Mme 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'Etat à Namur que l'année 1481-1482, que j'ai dépouillée en vain. Enfin, des récits d'anciens voyageurs que j'ai parcourus, aucun n'accorde à Walcourt plus que quelques lignes hâtives.

⁶ Pauline PLUMMER, *Restoration of a Retaile in Norwich Cathedral*, dans *Studies in Conservation*, t. IV, 1959, p. 106 et 108-109.

⁷ M. Jacques Guérin, Conservateur en chef du Musée des arts décoratifs de Paris, m'a fait l'honneur de me faire voir dans son musée celles des menuiseries qui se rapprochent quelque peu des panneaux de Walcourt. Qu'il veuille trouver ici l'expression de ma reconnaissance.

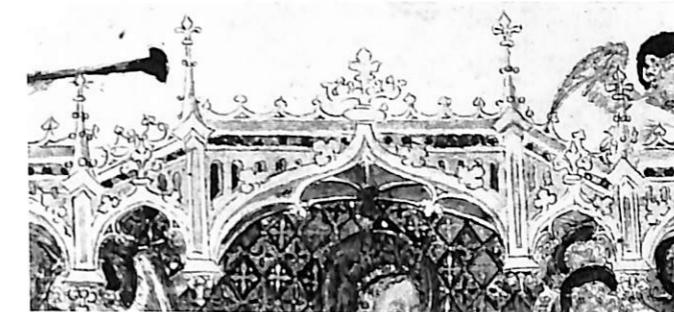
quem; mais c'est précisément là le point sur lequel l'analyse archéologique sera le moins probante, rien n'étant plus difficile à apprécier pour elle qu'un degré d'archaïsme. Malheureusement, notre parchemin n'offre qu'une prise inconsistante à l'étude paléographique: il est de dimensions très restreintes, et par surcroît, sur près de la moitié de sa surface, l'écriture a totalement disparu; là où elle a subsisté, elle est presque invisible en lumière naturelle, tant l'encre a pâli. La photographie réalisée sous les rayons ultra-violets (fig. 5) permet bien de compter cinq lignes de texte (la supérieure coupée à mi-hauteur) et d'identifier diverses lettres, mais aucun mot n'est déchiffrable avec certitude. A peine peut-on avancer que le carré semble avoir été découpé au milieu d'un acte. Quant à l'écriture, il s'agit incontestablement de minuscule gothique; elle peut être située entre 1350 et 1425, et plus exactement, par comparaison avec des textes datés provenant de l'Entre-Sambre-et-Meuse, dans le dernier quart du xive siècle¹.

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 xive 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 (cf. supra, tableau synoptique). Or, à partir de van Eyck, la technique picturale est basée sur l'emploi de l'huile siccative, et des centaines d'analyses ont montré que certains glacis au lapis-lazuli (outremer naturel) sont la seule exception, abstraction faite du dessin à la détrempe de certains Primitifs flamands. L'emploi 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

¹ Je tiens à réitérer mes remerciements à MM. Despy, Archiviste paléographe, et Uyttebrouck, Archiviste stagiaire aux Archives générales du Royaume, qui ont bien voulu me prêter le concours de leur compétence et se sont penchés de bonne grâce sur ce problème ingrat.



6. Détail du f° 210 v^o du *Songe du pelerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10176-10178.

de couleur à peine moins abstrait; le dallage ignore toute perspective¹. Cependant, l'avènement d'une vision plus avancée peut être décelé: les rabattements dans le dessin de la base, de la bague et du chapiteau des colonnes, tout comme dans celui du vase, l'indication des voûtains et sans doute aussi le mouvement oblique des parties latérales du couronnement, les pinacles du dais vus de trois quarts, représentent autant d'efforts pour suggérer la troisième dimension.

Ce dais, à l'architecture toute gothique, trouve des parallèles bien datés. Telle la galerie ouvragée du tombeau de Philippe le Hardi (au musée de Dijon), exécutée entre 1385 et 1390 sous la direction de Hennequin alias Jean de Marville²: arcs en accolade sans gable, crosses, fleurons, festons tréflés, arcatures ajourées, ce sont les mêmes éléments disposés de la même façon. L'enluminure offre un exemple où l'analogie frise vraiment l'identité (fig. 6); il est tiré du *Songe du pelerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville, que l'on situe maintenant vers 1400 plutôt que vers 1380-1390³.

L'encadrement peint en trompe-l'œil ne laisse pas d'avoir une signification chronologique. Les sculpteurs sur pierre, sur bois et sur ivoire empruntent à l'architecture le motif du cadre à gorge semée de rosettes assez tôt dans le xive. Mais sa transposition en trompe-l'œil (qu'il ne faut pas confondre avec l'ornementation d'un véritable cadre au moyen de rosettes peintes) n'apparaît, semble-t-il, qu'à l'extrême fin du siècle⁴.

¹ Selon J.G. KERN, *Perspektive und Bildarchitectur bei Jan van Eyck*, dans *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*, t. xxxv, 1912, p. 57, à la fin du xive siècle, l'emploi du point de fuite se généralise au nord des Alpes.

² C. MONGET, *La Chartreuse de Dijon*, t. 1, Montreuil-sur-mer, 1898, p. 181; D. ROGGEN, *Hennequin de Marville en zijn atelier te Dijon*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. 1, 1934, p. 189-190.

³ J. DELAISSE, *Les miniatures du «Pèlerinage de la vie humaine»...*, dans *Scriptorium*, t. x, 1956, p. 233-250.

⁴ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, t. 1, Cambridge, Mass., 1953, p. 92, 109 et 112. Tous les exemples cités sont empruntés au domaine de l'enluminure, en dehors duquel les panneaux de Walcourt semblent être le seul spécimen connu.



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

Le style des draperies nous ramène un peu plus tôt. C'est surtout dans la première moitié du XIV^e que se rencontre, particulièrement dans les pays germaniques, ce drapé d'allure graphique, sans grand relief ni fluidité, et dépourvu de tuyautages¹. Mais on le retrouve encore vers 1378 dans la célèbre suite de tapisseries de l'*Apocalypse* d'Angers. Tel ange (fig. 7) y apparaît, auquel celui de Walcourt ressemble étroitement non seulement par le drapé, mais encore par l'attitude, la pose des ailes, le visage et la coiffure, et jusqu'aux manchettes d'orfsrois.

¹ Cf. entre autres: *Passionnaire de l'abbése Cunégonde*, 1320 (Prague, Bibliothèque de l'Université); *Autel de la Crucifixion*, maître colonais, vers 1330 (Cologne, Wallraf-Richartz Museum, n° 1); *Crucifixion*, maître bohémien, vers 1360 (Berlin, Museum Dahlem, n° 1833).

Enfin l'iconographie. Dans l'*Annonciation*, les attitudes sont conformes au schéma du début du XIV^e, qui n'apparaît plus que très exceptionnellement à la fin du siècle². 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 chape somptueuse, il ne se croit pas obligé de vêtir la Vierge de bleu, il se refuse à agenouiller le messager céleste, il n'exprime enfin les sentiments qu'avec une extrême réserve. En tout cela, il ignore des innovations qui jalonnent le cours du XIV^e siècle depuis son début³.

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 traditionalisme 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 seulement qu'ils peignent l'un et l'autre les volets d'un retable; mais Broederlam a été en contact avec les cours principales, 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. La foule des pèlerins avait amené l'établissement de foires célèbres... En 1386, le chapitre était assez riche pour prêter 300 francs de France à l'évêque de Liège »⁴. Ainsi l'église digne d'une grande cité qui s'achevait alors pouvait-elle être ornée avec munificence⁴.

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

¹ Par exemple, dans la miniature tant admirée dont Jacquemart de Hesdin (ou son atelier?) a orné vers 1380-1390 le f° 22 v^e des *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, B.N., ms. lat. 18014). Si la comparaison révèle une grande analogie dans le schéma général de la composition, elle accuse en même temps l'indigence relative des panneaux de Walcourt sous le rapport de l'élaboration plastique et du contenu affectif.

² 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. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, II, Paris, 1957, p. 182.

³ L. LAHAYE, *Cartulaire de la commune de Walcourt*, Namur, 1888, p. XXXVIII-40.

⁴ Une difficulté, cependant. En 1477, « la collégiale fut livrée à l'incendie... Rien n'avait pu être sauvé: reliques, bijoux, joyaux, tout était perdu: à peine les murailles du temple avaient-elles résisté » (LAHAYE, *op. cit.*, p. 141). Comme il n'est pas possible d'assigner les panneaux à l'époque de la restauration consécutive (qu'on les compare à l'archaïsante *Vierge au papillon* de 1459, à la cathédrale de Liège) faudra-t-il conclure que les panneaux ne se trouvaient pas dès l'origine dans l'église? Mais non. Si les textes devaient être pris au pied de la lettre, comment la collégiale, tant de fois incendiée et pillée, posséderait-elle aujourd'hui encore plusieurs œuvres d'art antérieures au XV^e siècle?



8. A gauche: détail 1/1 de l'*Annunciation* de Walcourt.

A droite : détail 1/1 de la *Madone de Glatz*, maître bohémien vers 1350.

Berlin, Museum Dahlem, n° 1624.

(Photo Walter Steinkopf, Berlin-Dahlem)

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.

Paris, principal centre de rayonnement, s'impose d'abord à l'attention. C'est de là que viennent 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'humilité¹. Française aussi, la retenue dans l'expression des sentiments, si forte qu'elle serait inexpressivité n'était le jeu des mains dans la *Visitation*, plus émouvant d'être réduit par les mutilations à une sorte d'idéogramme. 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 flamande². Française enfin, l'harmonie en gris, bleus et roses.

Mais certains traits nous conduisent vers l'Est. Le drapé, nous l'avons vu, trouve maints parallèles dans les pays germaniques. Surtout, le type des visages rappelle l'art bohémien, vers lequel pointent encore, élément très typique, les aigles d'or³ dont les fonds sont semés (fig. 8)⁴.

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 ni bohémiens ni parisiens. Tout cela manifeste un goût pour la réalité des choses qui apparaît comme la marque des Pays-Bas.

¹ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 128-129.

² D.M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the 14th and 15th Centuries*, dans *Art Bulletin*, t. xviii, 1936, p. 480-526.

³ L'oiseau servant de motif décoratif dans les draperies et dans les fonds apparaît à maintes reprises dans l'art bohémien du XIV^e et des premières années du XV^e. Pour la peinture, cf. MATEJCEK et PESINA, *La peinture gothique tchèque*, Prague, 1950, pl. 29, 31, 78, 171 et 173. Pour la miniature, cf. F. LYNA, dans *Scriptorium*, t. I, 1946-1947, p. 108; la Belgique en possède un magnifique exemple: la *Bible de Wenceslas* du Musée Plantin-Moretus à Anvers.

⁴ Mme Nawara, restauratrice à l'Atelier de conservation des antiquités de Cracovie, de passage à l'Institut, a confirmé le rapprochement avec toute l'autorité que lui confère une connaissance approfondie de la peinture en Europe centrale.

Les Pays-Bas, précisément, à la fois placés dans le rayonnement de Paris et ouverts aux courants partis d'Europe centrale¹ semblent pouvoir répondre point par point au diagnostic de l'analyse de style. Reste à voir si cette vue supporte l'épreuve des comparaisons.

Les ressemblances qu'offrent avec les panneaux de Walcourt le *Calvaire des Tanneurs* de la cathédrale de Bruges et les *Scènes de la Vie de la Vierge* des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (cat. 999) ne vont pas au delà de ce que l'on peut attendre d'œuvres à peu près contemporaines. Du précieux *Triptyque Norfolk* du Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, on ne retiendra pas tant le cadre à rosettes, ici sculpté, ni les dais d'architecture, d'allure fort différente, qu'une particularité iconographique: dans l'*Annunciation*, la Vierge porte un nimbe, l'archange non. Sans s'exagérer la signification de pareil détail, on peut en noter la réapparition d'une part dans le reliquaire en bois peint de Notre-Dame de Tongres², 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 lys rappellent le premier de nos panneaux, et d'autre part dans un émail translucide d'un reliquaire-ostensoir daté de 1400 environ³, qui a l'air d'en être la transposition dans cette technique moins docile. Les peintures murales, peu nombreuses et souvent presque illisibles, ne peuvent guère nous aider; sans doute celles de l'église Saint-Lambert à Bois-et-Borsu près de Huy⁴ offrent-elles un pavement rigoureusement identique à celui de la *Visitation* de Walcourt, mais cela tire-t-il à conséquence? Plus intéressante est la mention d'une « ymage semée de aigles de fin or » qui apparaît dans un compte de 1394 de la cathédrale de Cambrai⁵. Enfin, deux anges de l'*Antependium* de Saint-Wulfran d'Abbeville⁶ portent exactement le même collet d'orfrois que l'archange de Walcourt, et le mouvement des cheveux n'est pas sans analogie.

Les points de contact ainsi relevés nous invitent à localiser les recherches dans une bande de territoire allant du Pays de Liège au Ponthieu. Et c'est en effet à Tournai, au milieu de ces territoires, que nous allons trouver des indices plus nombreux et plus significatifs que ceux dont il vient d'être fait état.

De la production picturale tournaise à la fin du XIV^e et au début du XV^e, il ne nous est parvenu que peu de chose: dans le domaine de la peinture sur panneau, rien que des mentions d'archives nombreuses mais laconiques; pour la peinture murale, de pauvres vestiges dont on ne peut attendre grand secours. L'enluminure nous aidera davantage, et aussi l'abon-

¹ Cf. L. M. J. DELAISSE, dans *Scriptorium*, t. viii, 1954, p. 135.

² Cf. [Catalogue de l'exposition] *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, [Liège, 1951], pl. LIX. Clichés ACL L B 6330 et L B 6331.

³ Musée Curtius à Liège. Cf. J. PHILIPPE, *Guide du visiteur aux Musées Curtius et d'Ansembourg*, Liège, 1952, pl. xix. - Cliché ACL B 178755.

⁴ J. PHILIPPE, *La peinture murale du XIV^e siècle en Belgique*, dans *Ann. XXXVI^e Congrès Féd. arch. et hist. de Belgique*, Gand, 1956, pl. 2, p. 339.

⁵ J. HOUDON, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Lille, 1880, p. 167.

⁶ Cf. H. BOUCHOT, *L'exposition des Primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, Paris, 1904, pl. xii.

dante série des stèles funéraires bien connues.

Ne serait-ce pas dans ce milieu tournaisien où peintres et sculpteurs s'influencent mutuellement¹ que la transposition en peinture du cadre à rosettes sculpté a fait son apparition? Les tombiers faisaient du motif un emploi systématique. Quant à 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)². L'analogie avec les panneaux de Walcourt est ici frappante.

Le dais à trois pans faisant une légère saillie et laissant apparaître des voûtaisons revient dans de nombreuses stèles. Le peintre qui a si attentivement décrit ce dais, qui lui a donné une telle importance plastique, on se défend mal de croire qu'il était de ceux qui «projetaient», polychromiaient et dotaient de volets les monuments funéraires. Pourquoi ne pas rappeler, après Paul Rolland et bien d'autres, le goût du tournaisien Roger de la Pasture alias van der Weyden pour les belles architectures encadrant la composition? N'en avons-nous pas ici le prodrome?

Il n'est pas jusqu'à des détails comme le drapé du manteau de l'archange et le mouvement de sa chevelure qui ne se retrouvent dans les stèles funéraires, par exemple dans le saint Jean — à coup sûr moins aristocratique — de celle de la famille Cottrel (vers 1395-1400), qu'abrite la cathédrale de Tournai (fig. 9).

Les deux *Annonciations* tournaisiennes approximativement contemporaines de celle de Walcourt qui nous ont été conservées doivent être regardées de près. La première apparaît dans le *Livre d'Heures* de la fin du XIV^e dont les encadrements en trompe-l'œil viennent d'être signalés. L'ange y 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



9. Détail du monument funéraire de la famille Cottrel, vers 1395-1400. Tournai, cathédrale N.-D. (photo inversée).

¹ P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles et Paris, 1932.

² Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.*, t. II, fig. 145 et 146. Un peu plus tard, l'école d'Ypres adopte le motif en chargeant de quatre feuilles les angles de l'encadrement, puis le diffuse en Angleterre et dans l'école gantoise (E. PANOFSKY, *op. cit.*, t. I, p. 109, 112-114 et 118).

l'ange sans nimbe en face de la Vierge nimbée qui confirment le rapprochement établi par le cadre à rosettes. La seconde a été peinte vers 1406-1407 par Robert Campin sur les murs de l'église Saint-Brice¹. Elle est malheureusement en piteux état. On devine que la composition reste proche de celle de la miniature, bien qu'ici elle s'étende en largeur. A vrai dire, on ne retrouve plus de point de contact vraiment précis avec notre *Annonciation*; on peut cependant noter l'ornementation de la zone supérieure du fond par répétition régulière d'un motif — ici une sorte de marguerite stylisée.

En conclusion, il semble bien que l'auteur des panneaux de Walcourt était 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, en particulier 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. En attendant de nouveaux progrès dans l'étude de la miniature pré-eyckienne, il serait hasardeux, je crois, de vouloir préciser davantage.

Rien ne s'oppose à ce que le peintre ainsi approximativement localisé ait travaillé pour la collégiale Saint-Materne de Walcourt. La seigneurie de Walcourt, enclave dans la partie la plus occidentale de la Principauté de Liège, vendue au comte de Namur en 1363, puis dès 1390 réunie aux terres de Hainaut en garantie d'un emprunt², se trouve pratiquement à égale distance de Namur et de Mons. L'église était alors au diocèse de Liège, mais Tournai et Cambrai sont plus proches que Liège. Enfin, le pèlerinage et les foires mettaient Walcourt en contact avec toutes les contrées avoisinantes.

La connaissance que nous avons de la peinture pré-eyckienne sur panneau évoque un paysage entrevu par les déchirures d'un brouillard épais. Et si les panneaux de Walcourt ouvrent une éclaircie de plus, c'est pour nous montrer une fois encore quelque chose de différent. Ils nous aident moins à discerner les grandes lignes du paysage qu'à mesurer sa complexité.

Ce caractère *autre* est en partie une question de date: les peintures immédiatement comparables n'ont vu le jour qu'une ou deux décades plus tard. Mais c'est aussi et peut-être surtout une question de lieu: aucune d'entre elles n'est issue du milieu artistique tournaisien³. Et cela est lourd d'importance, car dans ce milieu apparaissent bientôt après Robert Campin, Jacques Daret et Roger, rival de gloire de Jean van Eyck. Pourtant, il faut admettre que les panneaux de Walcourt ne jettent aucune clarté sur l'*«éénigme des*

¹ P. ROLLAND, *Peintures murales en l'église Saint-Brice à Tournai (L'Annonciation de Robert Campin)*, (*Recueil des travaux du Centre de recherches archéologiques*..., III), Anvers, 1942, p. 5-18; J. PHILIPPE, *op. cit.*, p. 353.

² L. LAHAYE, *op. cit.*, p. XXXVII et XLII.

³ Si l'on a vu depuis longtemps que le drap d'honneur et la disposition des donateurs dans la *Vierge de Yolande Belle* de l'Hospice d'Ypres paraissent sortir de monuments funéraires tournaisiens, c'est pour dénier toute signification à ce rapprochement. (Cf. FIERENS-GEVAERT, *Les Primitifs flamands*, t. I, *Les créateurs de l'art flamand*, Bruxelles, 1909, p. 8-9).

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 panneaux de Walcourt sont d'une réelle beauté. On n'oublie plus l'impression de silence feutré 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 du musée namurois, mais aussi dans la perspective d'ensemble de notre patrimoine artistique qu'ils apparaissent comme une œuvre de haut rang¹.

¹ Au terme de cette étude, ce m'est un agréable devoir d'exprimer ma reconnaissance à la Commission de la Société archéologique de Namur qui a bien voulu autoriser la présente publication.

DE VOOR-EYCKIAANSE PANELEN VAN WALCOURT

Twee geschilderde panelen met voorstelling van de Boodschap en de Bezoeking werden in 1866 in de St.-Maternuskerk te Walcourt aangetroffen, maar geraakten daarna in vergetelheid op een zolder van het Oudheidkundig Museum te Namen waar de huidige conservator ze ten slotte heeft teruggevonden. Onlangs werden zij in het Instituut behandeld. Zodoende kon niet alleen hun behoud verzekerd worden en hun voorkomen verbeterd, er kwamen ook gegevens aan het licht die hun datering en oorspronkelijke bestemming nader vermochten te omschrijven.

De verhouding van de panelen alsook de daarop voorkomende sporen van ijzeren slot en hengsels leiden tot de veronderstelling dat zij de verminkte luiken zijn van een retabel. Zou dit altaarstuk het hoofdaltaar van de collegiale kerk te Walcourt versierd hebben tot omstreeks 1762-1763, datum waarop een nieuw altaar werd geplaatst? De breedte die men aan het retabel door afleiding kan toekennen, evenals de iconografie der luiken en het feit dat zij in de XVIII^e eeuw herbruikt werden als deuren van een kast voor priestergewaden, zijn zovele elementen ten gunste van deze veronderstelling.

De panelen moeten dagtekenen van het einde van de XIV^e eeuw; het technisch onderzoek van het schrijnwerk, de paleografische studie van enkele regels geschreven op een stuk perkament die op het hout was gekleefd, het laboratoriumonderzoek van de verflagen, de stijlontleding van het geschilderde raam, de architecturale overhuiving en de drapering, alsmede iconografische bijzonderheden leiden met min of meer bewijskracht tot deze datering.

Het probleem van de toeschrijving eist veel voorzichtigheid. De schilderijen getuigen van Parijse invloeden, Boheemse elementen en een zin voor de werkelijkheid der dingen die in de toenmalige Nederlanden konden samenvlocen. Ingevolge ook vele vergelijkingen, blijken zij meer in het bijzonder het werk te zijn van een provinciaal kunstenaar in contact met het Doorniks milie.

Nu waardig tentoongesteld in het Gewestelijk Museum voor Kunst en Geschiedenis te Namen, zullen de panelen van Walcourt de aandacht opwekken van de vaders, die er een kostbare getuige van de pre-Eyckiaanse kunst zullen in vinden; tevens zullen zij de bewondering opwekken van al wie gevoelig is voor hun edele en discrete schoonheid.

EXAMEN ET TRAITEMENT D'UNE TÊTE HELLENISTIQUE EN BRONZE DECOUVERTE AU SOUDAN

Denise THOMAS-GOORIECKX

L'histoire des dynasties éthiopiennes a été retracée par Reisner grâce aux données qu'il a recueillies en 1921 lors de ses fouilles à Meroë, à environ 200 kilomètres au nord-est de Khartoum¹. Au cours de cette campagne, il fouilla notamment la pyramide V du cimetière nord qui, d'après lui, était la tombe d'un prince royal décédé aux environs de l'an 20 avant notre ère. La pièce étudiée ici (fig. 1, 2, 3 et 6) y fut découverte dans la chambre funéraire, en même temps qu'une autre tête en bronze de dieu grec, très semblable à la première. L'une d'elles — celle qui nous occupe — resta en possession du Soudan et prit place dans les collections du Musée de Khartoum, tandis que l'autre échut au Museum of Fine Arts de Boston².

Au cours de l'été 1958, le Dr. Jean Vercoutter, Commissioner for Archaeology au Service des Antiquités du Soudan, confia la tête du Musée de Khartoum à l'Institut aux fins d'examen et de traitement³.

EXAMEN

A son arrivée à l'Institut, la tête (diam. 12,5 cm) était recouverte d'une couche épaisse et irrégulière de patine, qui cachait partiellement les détails de l'œuvre (fig. 2). A certains endroits tels les feuillages de la couronne, l'arcade sourcilière et le front, la patine présentait des protubérances alternant avec des cavités parfois profondes. Des dépôts terreux, formant une masse continue sur le haut du front et disséminés sur le reste de la surface, accentuaient encore l'hétérogénéité de la patine.

¹ G.A. REISNER, *The Pyramids of Meroe and the Candaces of Ethiopia*, dans *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, t. XXI, 1923, p. 25.

² D. DUNHAM, *The Royal Cemeteries of Kush*, vol. IV: *Royal Tombs at Meroe and Barkal*, Boston, 1957, p. 127.

³ Une courte note technique exposant les possibilités de traitement et le principe adopté a été récemment publiée: D. GOORIECKX, *Note sur le traitement d'une tête hellénistique en bronze du Musée de Khartoum*, dans *Kush*, t. VII, 1959, p. 214-216.