

6 Juin 1981

N° 230

Périodique trimestriel

Archives

8

Couverture :

*Dans les arrières de l'Hôtel de Ville se dressait autrefois une
statnette de pierre de Manneken-Pis.*

le
folklore
brabançon

le
folklore
brabançon

le
folklore
brabançon

organe du service de recherches
historiques et folkloriques
de la province de brabant

rue du Marché-aux-Herbes, 61 - 1000 Bruxelles
Tél. 513.07.50

Juin 1981 — N° 230

Prix : 60 F

le folklore
brabançon

Éditions de la Librairie
Généraliste de Bruxelles
1934

Les statues et fontaines
anciennes
de la ville de Bruxelles



Sommaire

<i>Les statues et fontaines anciennes de la ville de Bruxelles,</i> par Jacques MALDAGUE	99
<i>La multiplicité des âmes dans les croyances humaines,</i> par Marcel GOUWELOOS	193

Les statues et fontaines anciennes de la ville de Bruxelles

par JACQUES M. MALDAGUE

*En hommage posthume à notre Maître et ami
Léo van Puyvelde, membre correspondant de
l'Institut de France.*



Il nous a semblé d'actualité, en ces années d'anniversaires de Bruxelles et du pays, de faire revivre auprès des lecteurs quelques bijoux de notre capitale. Il est évident que les pages qui suivent n'ont pas la prétention de retracer l'histoire des statues et fontaines de Bruxelles, malgré les éléments inédits que nous présentons afin d'enrichir le texte. Il existe pas mal de livres, de catalogues et d'articles, anciens et d'aujourd'hui, où l'on peut trouver des renseignements relatifs à telle statue ou à telle fontaine; aussi, les lecteurs voudront-ils excuser les répétitions inévitables qu'ils trouveront par rapport à ce qui a déjà été écrit sur le sujet.

La "promenade archéologique" que nous proposons a pour but de reconstituer l'ensemble des anciennes statues et fontaines de la ville, en mettant l'accent sur leurs significations mythologiques, symboliques, utilitaire et esthétique, ainsi que sur la valeur, souvent très grande, des artistes qui ornèrent notre jolie ville en lui donnant, au fil des siècles, le meilleur d'eux-mêmes.

De nombreux savants, érudits et historiens se sont intéressés aux œuvres sculptées de la ville de Bruxelles. Certains les ont étudiées. Nous citerons en particulier le Comte Joseph de

Le numéro 230 de la revue

« De Brabantse Folklore »

contient les articles suivants :

Het geslacht der «Van Buizingens» (Deel II)

door Jan Van Bellinghen

Brusselse Faience en Porcelein overzicht van recente

Publicaties (1978 - 1979)

door Luc Van Ecckhoudt

Zemst heeft nu ook zijn reuzin : Semeleu !

door André ver Elst

Oude partijperikelen te Tienen

door Fons Maes

Borchgrave d'Altena, Guillaume Des Marez, Joseph Destrec, Marguerite Devigne, Hulin de Loo, Raymond Koechlin, Pergemeni, Roggen et Verleyen, Wauters. Néanmoins, le sujet n'est pas épuisé; les statues anciennes de Bruxelles sont les témoins d'une longue et glorieuse histoire urbaine, et non seulement leur valeur historique, mais aussi certaines précisions relatives à leurs origines et à leurs dates n'ont pas encore, dans tous les cas, été établies, et sans doute ne le seront jamais avec certitude.

Les statues aux sujets bien divers, exécutées en différentes matières, — bronze, pierre, marbre — représentent souvent un sujet mythologique, mais parfois la bonhomie caractéristique aux Flamands brabançons est évoquée dans des œuvres particulièrement réussies. Cité bourgeoise et commerçante, Bruxelles connut une vie de faste rarement atteint, mais également de grand raffinement; cela aussi, la statuaire ancienne de la ville en offre de vivants témoignages.

LES HUIT PROPHETES

Sculptures

*(qui trônaient aux voussures du porche
sous la tour de l'hôtel de ville).*

Sculpteur indéterminé. (1)

Richesse et puissance, enceinte, pilori, sceau, charte écrite, font dès le début du 13^e s., de Bruxelles, une " cité ". Les autorités siègent tantôt au marché, tantôt dans une chambre de la halle. Cette situation est peu représentative; aussi la Ville achète-t-elle, en 1301, un *steen* : " *de Meerte* ", dont elle fait une maison échevinale (2); puis, un autre *steen* : " *den Wilden Ever* " (3) (Le Sanglier), exproprié en 1327 (4) : on le détruit, et sur le terrain devenu libre, on construit le beffroi, sans doute dans la 2^e partie du 14^e siècle.

Au printemps 1402 (5), on pose la 1^{ère} pierre de l'hôtel de ville (aile gauche lorsqu'on fait face à l'édifice, en se trouvant Grand'Place).

Un registre aux recettes du grand Béguinage rappelle qu'en 1405 le " *Wilden Ever* " se trouvait à l'emplacement où s'élevait le beffroi (6). Il est question du beffroi notamment dans un compte de la ville d'octobre 1405. On y parle d'une manière très vivante de l'édification de l'hôtel de ville; c'est-à-dire l'aile gauche, à partir de la tour. C'est contre le beffroi que s'appuie le nouvel édifice, dont les poutres s'engagent dans le flanc même du beffroi.

Dans la première conception de l'hôtel de ville, le beffroi était tour d'angle. Mais les changements apportés, dont la construction de l'aile droite, mettaient en péril les proportions élégantes et la tour était devenue trop élevée, dépassant à peine la toiture.

Aussi, le 23 janvier 1449 (7) un contrat est établi entre la Ville et l'architecte Jean Van Ruysbroeck; celui-ci, pour élever la nouvelle tour, détruit l'ancienne, mais en conserve toutefois le rez-de-chaussée, le porche. Il en renforce les assises (du côté de l'aile occidentale; c'est pourquoi la porte d'entrée ne s'inscrit pas dans l'axe de la tour), et puis élève la flèche de 96 mètres dont les proportions s'harmonisent avec les deux ailes de l'hôtel de ville.

Le portail du beffroi est donc resté; les comptes de la Ville, d'octobre 1405, renseignent sur les dépenses relatives à l'hôtel de ville (8). On y parle d'un certain Heinric Breynart qui a doré et mis en état les *statues* du beffroi (9). Il s'agit donc des statues qui ornaient ce portail avant 1405. Breynart devait être un peintre, payé pour avoir nettoyé des statues de l'hôtel de ville. Mais si le texte n'indique pas l'emplacement des statues, il prouve qu'en 1405 il fallut remettre en état des pièces d'ornement de l'ancien beffroi.

Ces sculptures, abîmées par le temps, seraient déjà anciennes à l'époque, ou bien elles furent endommagées par la construction, dès 1402, de l'aile gauche du nouvel hôtel de ville — contre le beffroi; elles seraient alors de la fin du 14^e siècle.

Lors de la restauration de 1860, on transporta les sculptures du portail à la " Broodhuis " (Maison du Roi), et le statuaire bruxellois Sir Jacques les copia; ce sont ces copies qui furent placées au portail.

Les sculptures comprenaient les huit prophètes et cinq corbeaux sculptés qui portaient les statues du tympan. Quant aux baldaquins, il en reste un.

Les statues des prophètes ont à peu près toutes 0m60 de hauteur et 0m35 de largeur; elles convergeaient systématiquement vers l'axe du portail et formaient une heureuse décoration, reposant chacune sur la partie supérieure unie du baldaquin très orné de la précédente.

Chaque prophète est assis sur un petit banc assez bas au profil relativement bien soigné. Ces personnages ont chacun un rouleau où étaient inscrites leurs vaticinations.

D'après l'ordre d'exposition que l'on trouve à la Maison du Roi : 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8).

- 1) Statuette fort abîmée; la tête disparue, une autre lui fut remise, couverte d'une sorte de châle; le personnage porte un ample vêtement, qui lui couvre tout le corps, ainsi qu'un manteau. La main droite a disparu; elle maintenait vers le haut la banderolle qui se déroule par-dessus le genou gauche et le long de la jambe gauche. L'index indique le texte écrit sur le rouleau.
- 2) Le numéro deux est mieux conservé. La tête, au visage inexpressif, est coiffée d'une espèce de chaperon; la banderolle qui se déroule est tenue dans la main droite; l'avant-bras gauche est perdu.
- 3) Celui-ci est en fort bon état; ce prophète semble lire son texte; beaucoup de cheveux couvrent le dos, il est coiffé d'un chapeau et porte le long vêtement, recouvrant les pieds, tandis que le manteau entrouvert est ici seulement déposé sur les épaules. La main droite levée, bien sculptée,



Prophète n° 1
Copyright A.C.L. Bruxelles



Prophète n° 2
Copyright A.C.L. Bruxelles



Prophète n° 3
Copyright A.C.L. Bruxelles

tient le rouleau qui se déroule sur les genoux et rejoint l'autre main. L'avalanche des plis tombant du genou droit est typiquement du XIV^e siècle.

- 4) Ce prophète est légèrement penché en avant; il porte un chapeau à pans; il est vêtu du long vêtement et d'une cape retenue sur la poitrine par trois boutons. La main droite manque, ainsi que le rouleau dont seule l'extrémité subsiste, au pied gauche.
- 5) Celui-ci a fort souffert. Le rouleau, la main droite et l'avant-bras gauche levé ont disparu. Il reste de la banderolle une extrémité près du pied droit. Ce personnage est un peu courbé. Il porte le long vêtement et un chapeau à pans, dont l'un tombe derrière la tête.
- 6) Toujours recouvert du long manteau, aux plis parallèles dans le bas, ce prophète n'a plus sa tête primitive, qui fut remplacée; l'avant-bras droit a disparu; la banderolle se déroulait de la main gauche.
- 7) C'est un prophète plus jeune cette fois, imberbe. Il est couvert d'un capuchon du genre aumusse, dont l'extrémité pointue retombe sur l'oreille. Il croise les jambes de sorte que le genou gauche lui serve de pupitre. La banderolle retombe lourdement et s'enroule dans le bas. La main droite a disparu, la main gauche tient l'encrier; à l'avant-bras pendent un long étui (à plumes) et un petit sac.
- 8) Celui-ci porte un chapeau en forme de turban. La main droite a disparu; la gauche tient la banderolle.

Sur chaque prophète se distinguent nettement les restes d'une épaisse polychromie rougeâtre et dorée, bien brillante encore. Il y a lieu de penser que le portail du beffroi ayant été conservé lors de la construction de la tour de l'hôtel de ville, les sculptures du beffroi subsistèrent. De ceci il semble qu'on puisse considérer que ces statuettes sont du XIV^e siècle.

Ce problème est demeuré épineux, et les avis furent partagés.



Prophète n° 4
Copyright A.C.I. Bruxelles



Prophète n° 5
Copyright A.C.L. Bruxelles



Prophète n° 6
Copyright A.C.L. Bruxelles



Prophète n° 7
Copyright A.C.L. Bruxelles



Prophète n° 8
Copyright A.C.L. Bruxelles

Joseph DESTREE écrivait : " ces personnages (...) n'évoquent nullement l'époque de la construction de la tour (...) l'architecte aura-t-il admis dans son œuvre des éléments d'un édifice plus ancien... " (10)

Raymond KOEHLIN pensa aux sculptures de Dijon, tout en plaçant les prophètes au milieu du 15^e siècle : " l'exubérance des lourdes draperies (...) est bien dijonnaise... " (11); dans le même texte il écrit que le sculpteur de ces statues n'avait assimilé qu'à moitié le style de Sluter (12). KOEHLIN place l'œuvre au milieu du 15^e siècle puisque " la première pierre de la tour (...) ne fut pas posée avant 1443-44 " !

Selon DES MAREZ (13) ces prophètes ne sont ni du règne d'Antoine de Bourgogne (1406-1415) ni de celui de Philippe le Bon (1430-1467), ces périodes correspondant à la construction des deux ailes de l'hôtel de ville. Les plis souples des vêtements les rattachent à l'école brabançonne de la fin du 14^e siècle, période correspondant au règne de Jeanne et Wenceslas (1356-1406), et ils seraient bien les restes de la décoration de l'entrée de l'ancien beffroi, peut-être les statues nettoyées par Breynart et mentionnées dans le compte de 1405.

Marguerite DEVIGNE date les prophètes du 1^{er} quart du 15^e siècle, se basant sur " leurs coiffures, les plis en cascades de volutes et d'enroulements " des étoffes (14). Quant aux statues nettoyées par Breynart, Marguerite DEVIGNE pense qu'il s'agissait de sculptures en bois ou en métal, et non en pierre (15).

Où intervient Sluter ? Sluter fut inscrit dans le Métier des Steenbickeleren (sculpteurs, tailleurs de pierre, architectes) de Bruxelles. D'après les documents d'archives, il vécut à Bruxelles entre 1379-80 et le 1^{er} mars 1385, date où il est de retour à Dijon. Ce séjour en Brabant, et le contact de Sluter avec des Brabançons à Dijon, sont confirmés également par les graphies de " Cl. Sluter " en Bourgogne, influencées par la prononciation brabançonne. Dès lors, on mit en rapport l'art de Sluter et le style des huit prophètes

Mais n'y a-t-il pas plus de caractère, de force et de progrès dans l'art de Dijon où les personnages sont plus libres, plus solides, les plis plus marqués, où les vêtements épousent mieux les formes, Si les prophètes datent des dernières années du 14^e siècle, alors que Sluter est déjà de retour à Dijon, quel rapport reste-t-il avec le travail de cet artiste ? Peut-être ces prophètes furent-ils tout au plus inspirés par son art.

On sait qu'il y eut à l'époque des échanges artistiques entre Dijon et Bruxelles, Sluter ayant résidé dans cette ville, et des sculpteurs bruxellois travaillant dans son atelier de Dijon. Ces prophètes ne sont guère dignes de lui; parmi eux, certains toutefois sont semblables à des personnages ornant les consoles du portail de la Chartreuse à Champmol, datées des environs de 1390 (16).

Aujourd'hui, les prophètes sont attribués au Maître du Retable de Hakendover et son Atelier — 1404-1405 (17).

Peu de grandeur dans les attitudes; ces personnages sont étriqués, on y chercherait en vain quelque expression; toutefois, ces robustes sculptures témoignent d'un bon métier, et introduisent le 15^e siècle, grand siècle de la sculpture brabançonne.

SAINT-MICHEL TERRASSANT LE DRAGON

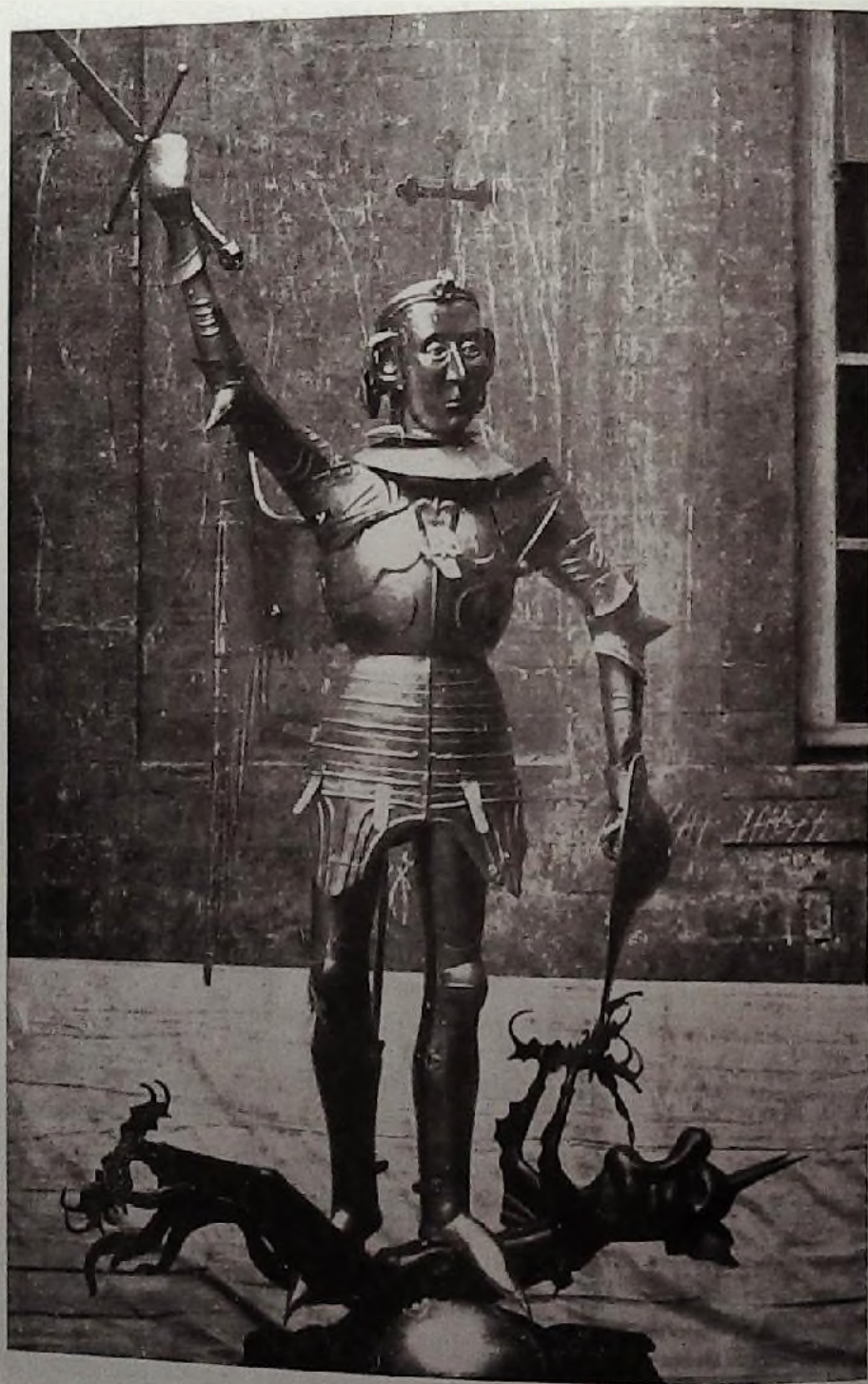
Girouette

Œuvre de Martin Van Rode

La tour de l'hôtel de ville, haute de 96m63 avec sa girouette, se termine par une table de pierre de 3m25 de circonférence, sur quoi est fixé un globe en cuivre doré; sur ce globe pivote un Saint-Michel, en cuivre lui aussi.

Cette statue mobile fut exécutée par le fondeur de cuivre, le dinandier Martin Van Rode. C'est en 1454 que l'on hissa au sommet de la tour la gigantesque girouette (18).

Un extrait de compte de 1455 donne des détails suivants : à Martin Van Rode 14 livres 8 sous pour l'exécution de la statue



Saint-Michel
Copyright A.C.L. Bruxelles

de l'archange; ange fait par Martin Van Rode, environ IX $\frac{1}{2}$ pieds de longueur; à maître Michel 10 livres 16 sous, plus 8,850 feuilles d'or, pour la dorure de la statue et des 55 barres de fer reliant la pyramide ou partie supérieure de la tour; 12 sous pour l'épée de l'ange. En outre 24 livres de cuivre pour la boule sur laquelle repose Saint-Michel et 2,468 livres de fer d'Espagne pour la barre qui le soutient, pour les ailes de la statue et ses dépendances (19). Cette "forme" élégante de loin, n'est en fait que plaques agencées aux proportions peu gracieuses. Sa hauteur totale est de 5m02; sans la croix, l'épée et le diable, elle mesure 2m70.

Cette image métallique et complètement dorée fut plusieurs fois restaurée. La tête fut redorée en 1589 et remplacée par une autre en 1608; ce fut Nicolas Peperman qui s'en chargea. En 1615, un orage fit des dégâts à la tour, ce qui nécessita la restauration de la statue le 26 juin 1617. En 1658, 1770, 1825 et 1841 on redora St-Michel. Enfin, en 1896, il fut doré pour la 7e fois, et on remplaça son armature intérieure, consumée, par du bronze phosphoreux, qui a l'avantage de ne pas s'oxyder; (dès 1897, la girouette retrouva sa place) (20).

LE CRACHEUR, DEN SPAUWER

Fontaine

Œuvre refaite par Claude-Joseph-Antoine Fisco (21)

Au 14e siècle, il y avait à Bruxelles une fontaine que l'on appelait la "Fontaine derrière la Halle" ou la "Fontaine Bleue"; elle fournissait les eaux du Coudenberg par le quartier Isabelle, la Putterie et le Marché aux Herbes. Dans un acte du 13 juin 1410, il est question de sa situation: "dplatbrood", située dans la rue appelée la rue des pierres (22).

Le 6 mars 1421, dans un registre, on mentionne la fontaine (23). Cette fontaine, construite en pierres bleues et composée de grandes cuves, faisait face à une maison appelée 't Platbrood (24). Cet immeuble reçut plus tard le nom de

Boterpot, ainsi que l'indique une description des fontaines de la ville, des 4-8 juillet 1622, disant en substance : ci-après suivent les fontaines de la ville de Bruxelles (...) qui furent visitées la dernière fois en l'an mil quatre cent cinquante et un (...) et maintenant à nouveau visitées (...) les 4 (...) 8 juillet de l'an 1622. La Fontaine bleue se trouvait au coin de la rue du Marché au Charbon face au *platbrood* appelé maintenant *boterpot* (25).

Cette fontaine bleue, c'est le "CRACHEUR", situé au coin de la *Steenstraele* et du *Cole Merckt*, c'est-à-dire au point de rencontre de la rue des Pierres, du Marché au Charbon et de la Tête d'Or. Le "Boterpot" n'échappa point au bombardement de 1695, mais la Ville vendit le terrain de la fontaine à Josse Van Schoonendonck qui s'engagea le 12 novembre 1704 à la reconstruire.



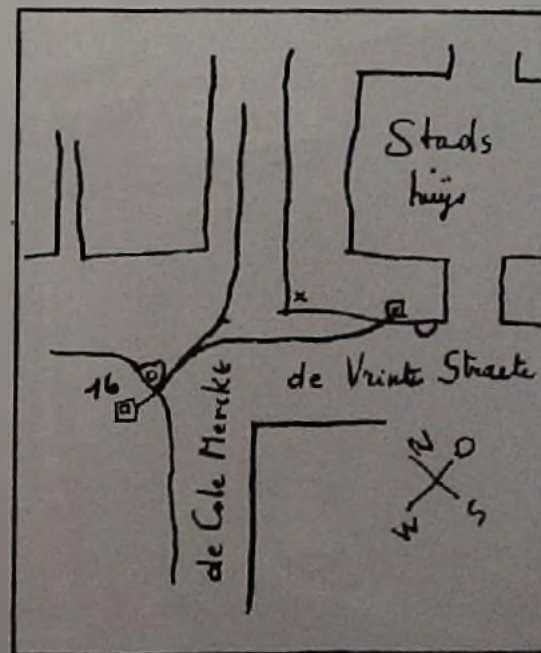
Vue des ruines de la fontaine bleue.
Ang. Coppens del. et fecit
A.V.B. Fonds icon. Giosi

Dans un registre, à la date du 14 janvier 1705, on peut lire :
" fontaine bleue au coin de la rue dite Marché aux Charbons allant vers la maison de ville... " (26).

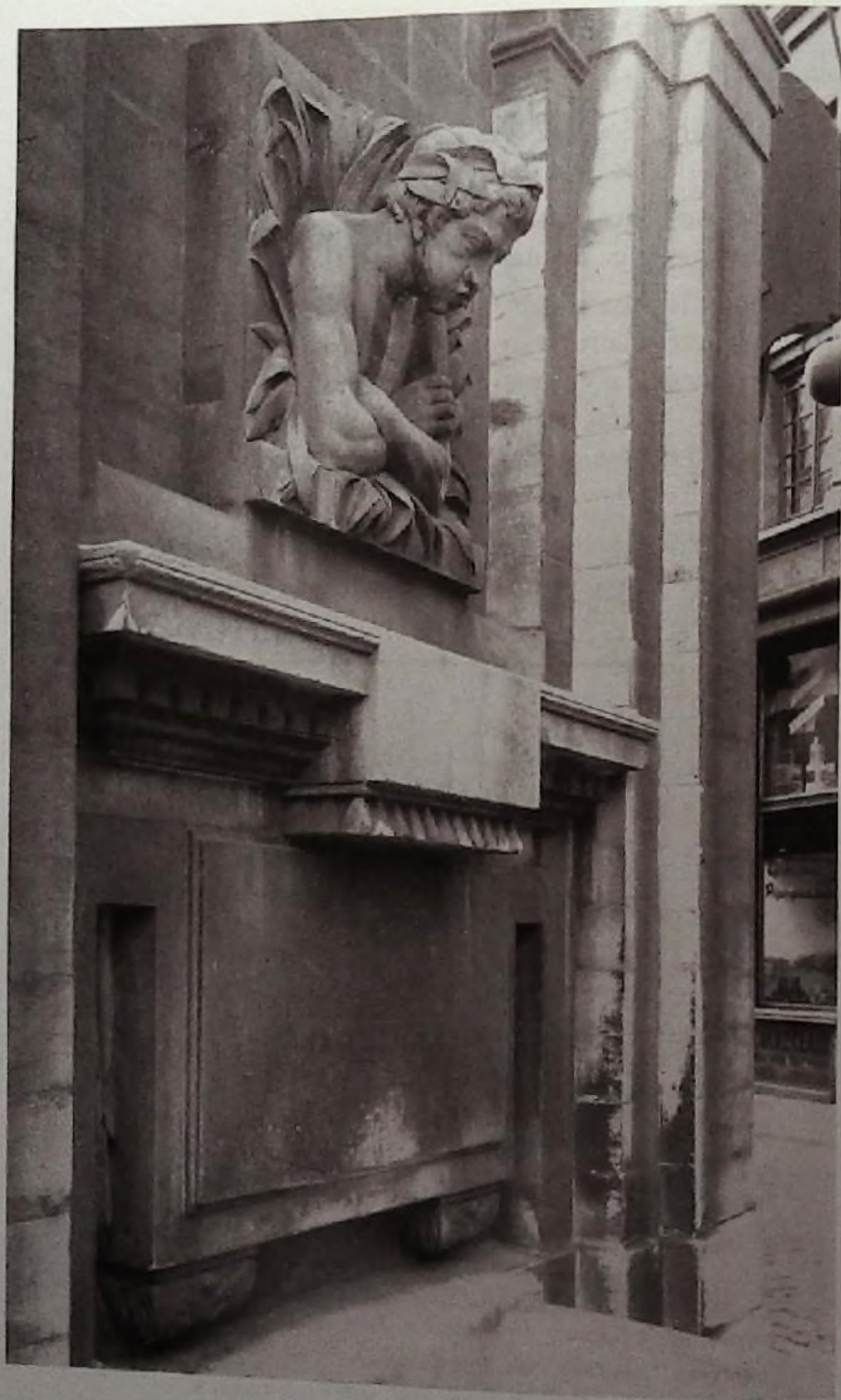
Voici une description de la fontaine d'après un texte du 18^e s., copie avec ajoutés d'un texte du 17^e :

" Sous la cave de la même fontaine bleue est cimenté un trou quadrangulaire couvert d'une pierre carrée, où l'on doit puiser, quand il n'y a pas d'écoulement, mais quand, — comme maintenant —, est transformé en un robinet (...) son eau est conduite au-dessus du mur, et gicle hors d'une tête de Mascaron sur la rue " (27).

En 1769, la fontaine dut être restaurée grâce aux soins du sculpteur François-Joseph Janssens.



Plan extrait de « Caerten figuratref. » (op. cit.) sous le titre : *Caerte der Fonteynen Comende van den Grooten en de leyden Pollapel*.
«16. Craenput achter den Spauner met eenen grondlap.»
La petite croix indique l'ancien emplacement du Boterpot.



La Cracheur
Copyright A.C.L. Bruxelles

Il s'agissait d'une tête de mascarón — figure grotesque — d'où sortait de l'eau. Ce motif vécut jusqu'en 1786. C'est à cette époque que Claude-Joseph-Antoine Fisco (28), Directeur des travaux publics de la ville de Bruxelles et du canal de navigation de Willebroek, remplaça la tête de mascarón par un triton saillant à mi-corps, entouré de joncs. Dès lors, on l'appela "den Spouwer" ou fontaine du Cracheur. Aujourd'hui nous n'en voyons plus qu'une reproduction en pierre bleue, de la main de Laumans.

Du fond d'un fourré de roseaux apparaît un personnage vigoureux, issu des légendes. De sa bouche coule un filet d'eau, fontaine très pittoresque. Ce *spouwer* est un être rustique, étrange, serein et paisible au milieu des joncs évoquant des coins de campagne, des chansons et lais du temps jadis où l'on s'amusait à se mirer dans l'eau.

On peut souligner la symétrie, le carré parfait formé par les épaules et les coudes angulaires, le tout sculpté sur un fond carré; l'ensemble est heureux et très décoratif.

L'eau tombe dans une vasque de pierre, solide, aux formes arrondies.

MANNEKEN-PIS

Fontaine

Œuvre de Jérôme Duquesnoy l'Ancien (29)

L'eau potable qui descendait du Sablon et de la Montagne des Géants était fournie par une fontaine située au coin de la *Stoof Straete* (rue de l'Étuve) et de l'*Eick Straete* (rue du Chêne), si vieille, que son origine ne nous est pas connue.

Dès le 14^e siècle, elle est citée dans un acte du 3 juillet 1377 : c'est la fontaine du *Manneken-Pist*, nom qui désigne en 1452; en même temps, on l'appelait : *Juliaenkensborre* (fontaine de petit Julien).

Vers 1450, on trouve l'orthographe *d' Menneken Pist*, dans la description des fontaines de la ville (30).



Statuette de pierre de Manneken-Pis
A.V.B. Fonds icon.

En 1498, on parle de percer une rue " ...bij de blijckerije aen Juliaenkens-Borre " (31).

Cette fontaine était ornée d'une statue en pierre.

Dans un compte de la ville de 1498-99, on lit : " Item een Ketene aen *dmenneken pist* 2 ½ stivers "; on trouve aussi " ...den fangere van den mannekenpist " (32).

Après plus d'un siècle, la Ville décida de rajeunir la fontaine et de remplacer la statue de pierre par une œuvre en bronze. C'est à Jérôme Duquesnoy l'Ancien (33), installé à Bruxelles, franc-maître de la Corporation des " Quatre Couronnés " comprenant les maçons, ardoisiers, tailleurs de pierre et tailleurs d'images, que la Ville s'adressa pour renouveler la statuette de pierre de la rue de l'Étuve;

" Messieurs Bourgmestre, Trésoriers et Receveurs ont convenu avec Maître Hiérosme du Kuesnoy qu'il aura pour le " modelage " de Manneken Pist 50 florins du Rhin, en une fois (34).

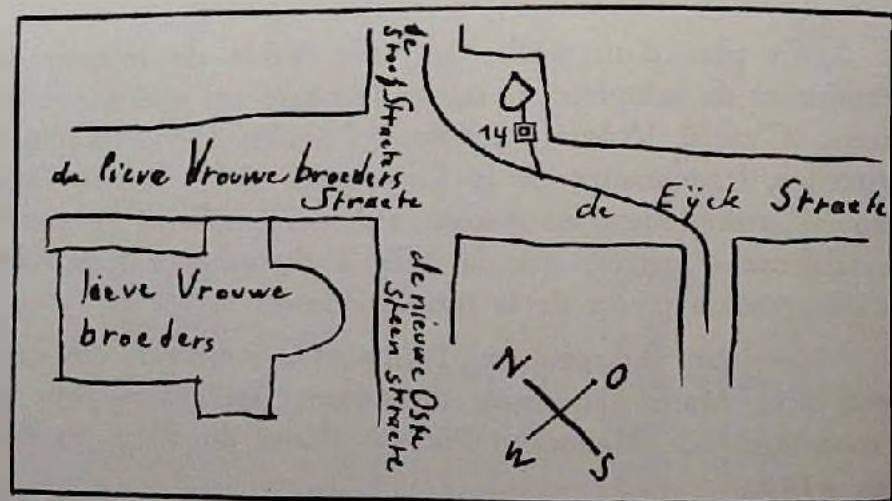
Messieurs les Trésoriers et les Receveurs sont d'accord avec D. Raessens, tailleur de pierre, pour la livraison de la fontaine de Manneken Pist avec son pilier et deux cuves pour la somme de 180 florins du Rhin en une fois, dont le pilier doit être haut de sept pieds, et la grande cuvette longue de six pieds, large de quatre pieds et haute de trois pieds au côté extérieur, et la petite cuve doit être longue de quatre pieds, large de deux pieds et haute d'un demi-pied " (35).

Ainsi donc, la Ville demanda à Jérôme Duquesnoy de faire un Manneken Pis en bronze, et Raessens fournit l'ensemble en pierre de la fontaine : vasques et pilier devant supporter la statue.

Dans le *Memorie der Fonteynen* l'on ne décrit pas la fontaine : " ...tot de fonteyne van het Manneken Pist ".

Il est amusant de voir combien le nom seul de la petite fontaine était entré dans l'usage courant, et il n'était plus nécessaire de spécifier : le 24 juillet 1627 : " genoempt geweest

zijnde thuyt van de Meren. gestaen aen oft omtrent het Mannekenpist, toebehoort hebbende Jeronimus de Meestere ende Jonfr. Johans tSerraets" (près du "Mannekenpist" (36) (même indication dans un acte du 1 octobre 1624).



Plan extrait de Caerten figuratief (supra note 22), avec le titre « Caerte der Fonteynen Comende nyt St-Jooris Gulden Hof ».
14. Fonteyne van het Manneken pis.

On lui a même donné une véritable personnalité "vivante" : le 4 juillet 1622 : "Hier naer volght den Oorspronck van der fonteynen daer d'enneken pist, (...) in de volderstraete van den Gulden fonteyne in den stadthuijse, ender vander fonteynen op sinne Nicolaes merckt genoempt de Melckmerckt, ende de selve buijse is geleijt onder de poorte van Halle ende alsoo lancx neder der straeten voor 't pladtbroot ofte boterpot door de melckstraete..." (ici suit la source de la fontaine où le petit homme...) (37).

En 1632, le fondeur bruxellois Jacques van den Broecke coulait une statuette en bronze de Manneken-Pis signée et datée : 1632 Jacques van den Broecke; elle est identique à celle de

la rue de l'Etuve, c'est pourquoi il ne fait pas de doute qu'elle fut exécutée d'après le modèle de Duquesnoy, mais elle n'a jamais pu servir de fontaine, n'offrant aucun dispositif à cet usage. (Cette statuette est au Musée Communal).

Une orthographe originale se rencontre en 1668 : "G. Put bij D Mannekepisse voer thvijs vā Apteker" (38).

(Pestboeck de 1668 : In de Steenouwers straet, voer aen comende voor het Manneken-Pist).

Cette fontaine présente un amour lançant de l'eau, motif courant en Italie à la Renaissance et dont l'origine est antique (Grèce et Italie).

La statue de Manneken-Pis fut cachée pendant le bombardement de 1695, et remise en place le 19 août de la même année.

La fontaine était entourée d'une grille comme l'indique le 14 septembre 1686 cette phrase : le treillis de fer de Manneken Pis, lequel était partout détruit (39).

Dans les comptes de l'Hospice Ste-Gertrude, on lit : "in' t Ossendael straetken boven vijf huijsen aenden poel van Ste Elisabethberg" het klyn manneken pis... " (40).

En 1745, les Anglais volèrent la statue, mais elle fut récupérée à Grammont. Une tentative de vol de la part des soldats français échoua en 1747.

C'est en 1770, que la Ville décida de substituer au pilier de la fontaine, une niche en pierre bleue; cette niche, destinée à la fontaine du Marché de la Chapelle, fut restaurée depuis.

Toute une individualité est attachée au petit enfant-fontaine, à tel point qu'on peut lire dans un compte de 1792-3 : "payé à J. Lansiers la somme de 6 guldens et 6 stuyvers pour des vêtements et sous-vêtements du Manneken-pist..." (41).

En 1817, dans la nuit du 4 au 5 octobre, la statue fut volée, puis brisée par Antoine Licas, ancien forçat, qui fut condamné aux travaux forcés. Les fragments furent retrouvés et servirent à faire un moule; on y coula la statuette actuelle qui reprit place dans sa niche le 6 décembre de la même année.



Manneken-Pis
Copyright A.C.L. Bruxelles

Une série de légendes se rapportent à Manneken-Pis; il n'est pas question ici d'en parler, mais seulement de renvoyer au livre de M. LANVAL.

La fontaine de Manneken-Pis est un gentil monument qui fait intégralement partie du très vieux Bruxelles; il acquit très tôt une réelle célébrité; dans " Les Délices des Pays-Bas ", on lit : " on compte à Bruxelles plus de 20 Fontaines publiques, la plupart bâties de pierres bleues et ornées de statues. Celle du Mannekenpis, qui représente un petit homme pissant, est une des plus jolies et des plus divertissantes " (42).

Et dans l'*Historie van het Alderheyligste Sacrament van Mirakel* : " ce beau petit homme (qui est connu à travers toute l'Europe, par qui est jamais venu à Bruxelles...), ce petit homme, lequel est coulé en bronze est très beau... " (43).

Il est intéressant de remarquer qu'au XVIII^e siècle la certitude d'une statue faite par Duquesnoy était contestée : " Cette petite Figure de cuivre du Manneken-pis est, selon l'opinion courante, modelée par le célèbre Quesnoy, et coulée en cuivre par lui-même achevée " (44).

C'est un chef-d'œuvre, la statue de la rue de l'Etuve. Si sa réputation internationale est faite, il y a pourtant lieu d'attirer l'attention sur l'art de Jérôme Duquesnoy l'Ancien qu'évoque cette statuette mesurant à peine deux pieds de haut. Le choix de la matière à travailler, à faire obéir à ses désirs profonds, sert docilement l'inspiration de l'artiste.

Laissons alors place à un peu d'imagination : Duquesnoy vit à Bruxelles, il en connaît l'esprit; il se souvient de ses gambades de jadis... il pense et réalise son œuvre; il doit remplacer une statuette de pierre. Il en fera une de bronze, avec raison. La sueur de l'enfant qui a couru et s'arrête un instant, fait reluire l'épiderme. Le poli du bronze rend à la perfection cette humidité tiède et la souplesse de la jeune chair.

Quiconque l'a vu de près a été séduit, ce bon petit gamin de ville, connaissant chaque ruelle à fond, peut-être né impasse de la Perle d'Amour, impasse de l'Amitié ou rue de la Plume,

et qui s'amuse au cœur même de la cité, tout près de la Grand'Place.

On a dit qu'il était italien, un putto : pourquoi toujours vouloir chercher de l'italien, là où tout, cette fois au moins, est bien flamand, de Brabant, de Bruxelles !

Il s'est installé — halte au milieu du jeu — sans dissimulation; au contraire, il expose délibérément son geste en portant la main à la hanche; tout en Manneken-Pis nous révèle son origine.

S'il est dodu, il n'est pas gonflé. Ses petites mains ont déjà tant joué, démonté, brisé; ces mains... Duquesnoy y révèle beaucoup de son âme. Qui peut mieux définir les raisons d'une main, leur fonction, leur valeur, sinon l'artiste. Ce tout jeune enfant, comme tous les hommes, apprend à connaître le monde par ses petites mains. Les formes se sont révélées à lui, par elles, les matières rugueuses ou lisses, coupantes, molles, sèches, humides, souples, rigides, lui apprirent à connaître l'univers, dès son plus jeune âge. L'artiste nous rappelle par ces menottes potelées que l'enfant apprit tant par ses yeux que par ses mains; Duquesnoy les sculpa avec un soin particulier et aussi avec amour.

La poitrine de Manneken-Pis est presque musclée et répond à la force des bras et des jambes. La tête est le couronnement du petit corps et les boucles non peignées participent à la vie de gamin de Manneken-Pis.

L'expression est parfaitement digne de la position générale. L'enfant a fléchi les jambes, de manière à favoriser son action; les pieds sont légèrement écartés, pour établir une bonne stabilité physique et morale, car il est malin et sait qu'on le regarde, mais puisqu'il n'est pas timide...

Les joues sont remplies, le nez est aussi espiègle que les yeux et les lèvres... il sourit doucement, il s'est mis au calme, un instant, sûr de lui, se disant cette fois : je m'affirme à ma manière si attrayante.

C'est une statuette à laquelle on s'attache si on la poét'

MARIE-MADELEINE (45)

Statue

Œuvre de Jérôme Duquesnoy Le Jeune

Marie-Madeleine couchée en marbre, fut placée au 18^e S. dans un des bas-fonds du parc, dans une grotte; près de là, se trouvait la petite *Laitière* de Marc de Vos. Cette fois, c'est l'œuvre d'un fils de Duquesnoy l'Ancien : Jérôme Duquesnoy le Jeune, sculpteur-statuaire, architecte et graveur de médailles (46).



Marie-Madeleine
Copyright A.C.L. Bruxelles

Pécheresse, elle habitait Magdala; un jour elle vit Jésus, pleura sur ses pieds et ayant répandu du parfum, les essuya de ses cheveux. L'on dit qu'elle mourut non loin d'Aix-en-Provence, après s'y être retirée dans une grotte.

Ainsi Duquesnoy le représente-t-il dans la grotte (47). Bien qu'il y ait un livre ouvert. Marie-Madeleine ne lit pas; son regard fuit vers l'infini et confère au visage la physionomie forte de l'être qui s'est élevé au-dessus des contingences matérielles pour ne plus vivre que dans le rêve extatique, la pensée et la solitude.

LES TROIS PUCELLES. " DE DRIE GODINNEN " (48)

Fontaine

Sculpteur inconnu

Depuis les débuts de la cité, disait-on, il existait une fontaine dont l'origine nous reste cachée, et qui évoquait un reste de paganisme; c'est la fontaine des trois Pucelles, mentionnée en 1382 déjà.

Au Moyen Age, les fripiers et marchands de pelleteries usagées étaient installés près de l'église Saint-Nicolas; c'est ainsi que les Bruxellois appelaient cet endroit *oude marct*. Mais leurs baraques — 34 au total — prenaient peu à peu trop de place et ils durent se déplacer; plusieurs d'entr'eux allèrent en 1563 dans la *Korte Ridderstraet* (petite rue des Chevaliers), qui s'appela dès lors rue des Fripiers; mais le 2 octobre 1592 (49), ils furent forcés d'abandonner définitivement cet endroit.

Au milieu de cet ancien marché, carrefour où se joignent le Marché aux Herbes, la rue des Fripiers, la rue au Beurre et le Marché aux Poulets, s'élevait la fontaine *De Drij Godinnen* (Les Trois Déeses). Ce carrefour était, au 12^e siècle, un endroit stratégique de grande importance.

Le 4 mai 1370, il ne s'agit encore que d'un puits, près de Saint-Nicolas: "...gelegen neven den putte bij sinter Claes" (50) (se trouve à côté du puits près de St-Nicolas).

C'est sans doute l'origine de la fontaine des Trois Pucelles. Trois ans plus tard, on lit dans un acte: "...près de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles, près de la fontaine entre la maison du St-Esprit (51), et en 1382, dans un autre acte: "...à St-Nicolas à Bruxelles, près du puits (52).



Vue et perspective des Trois Pucelles et de l'Église St-Nicolas. 17 déc. 1778
A.V.B. Fonds icon. C. 1916

Cette fontaine se composait d'une partie centrale se terminant en pointe, entourée de 3 niches; dans chacune d'elles, se trouvait une statue de femme, nue; l'eau jaillissait des seins, et remplissait des cuves.

En 1676, on appliqua de la peinture à l'huile sur les trois figures de la fontaine à l'église Saint-Nicolas: "... à Peter van de Winckel 4 gulden pour avoir peint le 6 septembre, avec de la peinture à l'huile, 3 figures de la fontaine à l'église St-Nicolas" (53).

On peut conclure de là qu'il s'agissait de 3 statues de femmes qui furent recouvertes de peinture. Dix-huit ans plus tard, en 1694, le même Peter van de Winckel dut prodiguer à nouveau ses soins aux déesses: "à Peter van de Winckel: 6 g. pour le nettoyage et la peinture des 3 déesses pour avoir peint les niches en bleu de la fontaine de St-Nicolas" (54).

La fontaine eut à subir des réparations en 1699, par Jean Michiels (55); en 1701, on paya van Belen pour réparation (56), et en 1702, réparation par M. Sterckx (57).



« Profanation des vêtements sacrés de l'église de St Nicolas par les hérétiques à Bruxelles en 1579. Heylig Schendereye der Beld-Stormers geschiet binnen Brussel 1579 ».

A.V.B. Fonds icon. A 712

Un registre nous apprend que la fontaine fut réparée successivement par J. de Kinder, le 1er août 1738 et par J.B. vander Haeghen, le 18-9-1741 (58).

En 1745, la fontaine était entourée d'une grille de fer et d'un garde-corps à hauteur d'appui.

Hélas, en 1776, le pauvre monument nécessitait encore beaucoup de travaux de restauration, il avait trop souffert et on songea à le renouveler. La ville de Bruxelles institua alors un concours pour choisir un artiste pour produire une nouvelle fontaine.

Nous donnons ici quelques extraits relatifs au concours (59).

L'orthographe originale a été respectée.

Concours de 1776, 14 septembre :

deux exemplaires, imprimés en flamand en grands caractères d'imprimerie, et en-dessous, en italique, le même texte traduit en français :

" Het Magistraet der Stadt Brussele willende restaureren de Staenbelden bekent onder de naem der dry Goddinnen, hebben vermijnt...

Actum in Collegio hâc 14. Septembris 1776 Le Magistrat de la Ville de Bruxelles voulant rétablir les statues connues sous le nom de TROIS PUCELLES, a cru devoir exciter l'Emulation des Artistes(...) en proposant un concours dans lequel seraient admis tous Sculpteurs des Pays-Bas Autrichiens, lesquels devront à cet effet se faire connoître au Magistrat avant le 5 octobre prochain, jour lequel sera déterminé la statue que chaque Artiste devra modeler en Plâtre de grandeur de 7 pieds, dont les modèles seront ensuite produit à ma Maison de Ville, (...) les 3 qui auront été approuvés seront exécutés en pierre de Benthem par les Maîtres qui les auront modelés, lesquels auront pour Récompense la somme de six cens Florins de change; que si un Maître fût jugé avoir surpassé (...) il sera préféré (...) et sera seul chargé de l'exécution de trois Statues en triplant la Récompense susdite... Actum ut Supra " (60).

Parmi les noms des concurrents, on lit Fr. Jansens, établi à Bruxelles :

Nom des concurrents	
Op 15. Ober 1776.	Op 1e Mey 1777 moet het model gemaect sijn op 7 voeten.
1	
fran: janssens ingesetenen deser stadt...	Venus
2	
Hiernaux	Juno
3	
Hellemans	Minerva
4	

Venus Juno Minerva.

Op den 23 October 1776 heeft sijn ghepresenteert den Beldhouwer Frans Joscphus Janssens.

Dans une lettre choisissant 5 personnes comme arbitres, signée des " Bourguemaitre échevins trésoriers receveurs et conseils de la ville de Bruxelles ", " Laurent Delvaux sculpteur à Nivelles " était choisi. En réponse, Laurent Delvaux, le 30 mai 1777, demanda d'excuser la maladie qui l'empêchait de se rendre à Bruxelles à la date prévue. Il fut remplacé, et le 9 juin suivant, le prix était accordé à François-Joseph Janssens (61).

Hélas, le projet ne fut pas exécuté, car l'état des finances ne pouvait le permettre.

On lit 9 ans plus tard, dans une lettre de Janssens adressée aux Bourguemestre et Echevins — leur rappelant qu'à la suite du Concours de 1777 il dut exécuter une des statues — qu'en 1781 il leur réclama une indemnité pour sa statue et que, ayant encore attendu, il leur demandait de lui régler son dû, " après plus de 9 ans d'attente " (62). Il y a longtemps qu'on ne parlait plus de la fontaine et cette lettre de Janssens reste un pénible souvenir d'un projet qui, bien avant cette lettre, fut abandonné.

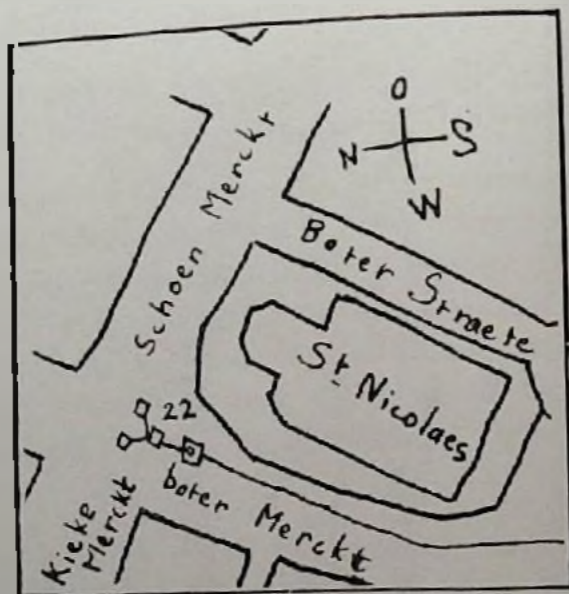
On remplaça tout simplement le monument trop fatigué par un obélisque en 1784; la fontaine avait été détruite quelques mois plus tôt; en effet, une chronique nous indique :

" Dans la précédente semaine, les trois Déesses se trouvant près de l'église St-Nicolas en face de la courte rue des Chevaliers fut emmenée par ordre du Magistrat, leurs niches détruites et à leur place fut installé un pilier en bois, au lieu de trois une seule fontaine jaillit maintenant pour servir les voisins " (63).

Vers 1826, ce fut une borne-fontaine à piston qui orna carrefour !



A.V.B. Fonds icon. G 4080



Plan extrait de «Caerten figuratief...» (op. cit.) sous le titre «Caerte der Fonteynen Comende nyt St Jooris Gulden Hof».

22. Craen put een de drij Goddinnen. W'ae in twee craenen liggen.

D'autre part, il existe au Musée Communal une fontaine du 16^e siècle en marbre blanc; c'est un pilier rond, à base triangulaire; autour du pilier sont groupées trois Grâces.

Il ne s'agit pas de la fontaine des Trois Pucelles, que la Ville décida de remplacer en 1776; celle-ci était beaucoup plus ancienne, et se composait d'autres éléments, dont les niches dont il a été plusieurs fois question.

Dans le "Memorie der Fonteynen", on lit: "la fontaine au Marché St-Nicolas ayant comme ornement trois statues représentant les déesses installées dans 3 niches, entre trois colonnes d'architecture formant ensemble un triangle..." (64).

Il est clair que la fontaine du Musée Communal n'est pas celle qui est décrite ici, bien qu'on l'ait dit.

En outre, sur la base de la fontaine du Musée était inscrite la date 1545, et notre description date de 1622 et ne peut se rapporter à cette fontaine. Il y en avait donc deux (et peut-être plus), l'une près de l'église St-Nicolas, disparue aujourd'hui.



Les Trois Pucelles
Copyright A.C.L. Bruxelles

et dont parlent les documents mentionnés ainsi que le Concours; l'autre, échouée au Musée Communal, qui devait probablement avoir été exécutée pour un des Métiers de la Ville, ou pour orner la propriété d'une bonne famille de Bruxelles.

Quant au sujet ou à son inspiration, il n'y eut qu'à suivre la mode à l'époque; en effet, dès la 2^e moitié du 16^e siècle, les artistes exploitèrent ce motif de femme-fontaine, en Europe.

Toutefois, si la sculpture antique suggère l'enfant-fontaine, comme il a été dit pour Manneken-Pis, il n'en va pas de même pour la fontaine en forme de femme, dont l'Antiquité ne semble pas avoir laissé de témoin plastique.

Sur un haut socle en tronc de pyramide, dont les 3 faces sont décorées de bas-reliefs reproduisant des épisodes mythologiques, se trouve une colonne autour de laquelle sont groupées trois jeunes filles qui se tiennent par la main ou la taille, et, charmant détail, deux d'entre-elles tiennent un petit bouquet de fleurs. Ce n'est pas sans raison que l'on peut supposer la coopération de deux artistes différents à ce monument, dont l'un s'est spécialement inspiré de la sculpture grecque archaïque; si l'on qualifie délibérément de "grecques" par rapport à la troisième, les deux Pucelles qui nous font face de tout leur corps, c'est parce que presque tout les différencie d'elle; elle est tournée vers la colonne; sa tête est toute différente de celle des deux autres jeunes filles; le visage est large, lourd, et le nez retroussé. Ses compagnes, qui tournent le dos au pilier central, sont d'inspiration grecque, nez droit, yeux en amande, longs cheveux peignés en deux tresses qui retombent jusqu'aux seins d'où jadis l'eau jaillissait. (65)

Les deux "grecques", qui seules sont fontaines, ont une position nonchalante qu'accentue leur déhanchement.

Ce gracieux ensemble aux vierges nues (plus petites que grandeur nature) forme une pyramide de marbre jauni par le temps, devenu par endroits ocre d'or.



La Laitière
A.V.B. Fonds icon.

LA LAITIÈRE

Statue

Œuvre de Marc De Vos (66)

Dans l'Album de l'Entrée de l'Archiduc Ernest d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, (2^e moitié du 16^e S.) se trouve figuré un puits situé non loin de la fontaine des *Trois Pucelles*, à côté de l'église St-Nicolas, à l'angle de la petite rue au Beurre et de la rue au Beurre.

Le 30 avril 1687 (67) le trésorier Madoets posa à cet endroit, la première pierre d'une pompe en pierre bleue; sur cette pompe, on plaça la même année, une jolie statue toute simple, représentant une laitière que le sculpteur d'école flamande Marc De Vos exécuta à l'âge de 37 ans et offrit à sa ville natale, Bruxelles (68). La *Laitière* fut transportée et installée plus tard dans un des bas-fonds du Parc.

Le 2 avril 1787, un ordre émanant du Conseil des Finances était adressé à Mr. Baudour, Inspecteur des Bâtiments; il concernait la restauration des statues du parc, et la petite *Laitière* de Marc De Vos, qui appartenait à la Trésorerie de la Ville, devait être mise sur un piédestal adossé à une pompe publique.

La *Laitière* est représentée sur une vignette dans les *Masques arrachés ou Vies Privées* de Van der Noot et Van Eupen (69).

Hélas, les journées de septembre 1830, lors du siège du Parc, lui furent fatales, si bien que mutilée elle dut être refaite; c'est cette nouvelle statue qui fut placée près de l'Église Saint-Nicolas.

L'humble femme penche doucement la tête aux yeux baissés, timidement; pour verser facilement, elle a mis un pied sur un tonnelet renversé, et sur le genou transformé en table de

fortune, la gentille laitière a posé la panse de sa lourde cruche, geste familier mais élevé à la poésie par De Vos.

Œuvre sans prétention, mais sans défaut. Simplicité des formes, proportions justes, rendu exact de la matière, volumes solides.

NEPTUNE ET TETHYS (70)

Fontaine

Œuvre de Gabriel de Grupello

Après la Trêve de douze ans, se manifeste une opulence notoire — Gildes et Corporations rivalisent : qui aura la plus somptueuse demeure !

Dans cet esprit, vers le milieu du 17^e S., le Métier des Poissonniers décida de se faire construire un immeuble qui remplacerait son ancienne Chambre: ceci se place, d'après les dessins d'Antoine Van Schelle, contrôleur et architecte de la ville de Bruxelles, vers 1639, date de la construction de la Maison des Poissonniers.

L'ancienne Chambre d'assemblée fut dès lors vendue, ce qui rapporta une partie des 20.000 florins que coûtait la bâtisse de la nouvelle maison, construite en face du " Visschers-Senne ", terrain asséché dont les eaux eurent jadis à défendre le Castrum. (Le Quai des Poissonniers est devenu de nos jours la rue des Poissonniers). La Maison des Poissonniers était ornée à l'extérieur, au fronton, d'un groupe sculpté; on y voyait Neptune, des fleurs et des tritons. A l'intérieur, dans la salle de réunion, se trouvait une splendide fontaine en marbre blanc : Neptune et Téthys.

Cette fontaine, installée dans une grotte, sous la *Pêche Miraculeuse*, tableau de Gaspar de Crayer, servait sans doute à rafraîchir les vins au cours des banquets.

Le Méier des Poissonniers commanda la fontaine à Gabriel de Grupello, dit le Chevalier Grupello, sculpteur et statuaire qui naquit à Grammont le 22 ou 23 mai 1644 (71).



Neptune et Téthys (Détail)

Copyright A.C.L. Bruxelles



Neptune et Téthys
Copyright A.C.L. Bruxelles

Le style du XVII^e siècle, dans le sujet antique pensé par Grupello, se révèle complètement en une prodigieusement vivante sculpture.

Cet ensemble domine une vasque profonde portée par trois dauphins. Dans la vasque, côte à côte, se trouvent Téthys et Neptune; il regarde le ciel, en extase.

Rien n'a été négligé dans cette œuvre, si l'on se souvient que Téthys signifie "nourrice" en grec; c'est elle qui entre dans la formation de tout corps; Grupello le rappelle avec délicatesse par le geste gracieux qu'il prête à la déesse — c'est de là que l'eau jaillissait jadis.

D'une fontaine au sujet antique, à désignation pratique, Grupello fit une œuvre d'opulence baroque: le mouvement rapide du char et du cheval est devenu course tumultueuse, et Téthys aux longs cheveux parés de perles, enrichit la sculpture des colliers que sa main tient négligemment. Une base solide assied avec élégance la fontaine; ce sont les trois dauphins qui bondissent joyeux, dans la légende, autour de Téthys, et l'accompagnent toujours dans ses voyages.

DIANE CHASSERESSE (72)

Statue (marbre)

Œuvre de Gabriel de Grupello

Diane est debout, altière; à ses côtés, un lévrier la regarde. Elle reçut de son père, Jupiter, la grâce de rester vierge; il l'arma d'un arc et de flèches et la fit reine des bois; elle est grave, sévère et cruelle.

Cette Diane de Grupello, vêtue d'une tunique, chaussée à l'antique, portant carquois et flèches, par le pouvoir de l'artiste, n'est pas antique; transposition d'un sujet antique dans le monde du Baroque, uniquement par l'apparence, le style, le genre, les volumes; les détails sont tous respectés; mais rien ne trompe dans une telle statue; si le Baroque y est pour le goût du sujet et du détail antiques, rien dans l'ensemble ne nous rapproche



Diane Chasseresse
Copyright A.C.L. Bruxelles

de l'Artémis grecque. Les volumes sont traités avec vigueur et envolée, les plis de la tunique sont amples et se balancent largement autour d'un corps féminin mais puissant et musclé.

L'attitude lasse de Diane contraste avec l'air vif et nerveux du chien qui, tout près, attend le signal de l'attaque. Cet animal montre combien Grupello tire un parti éminemment décoratif d'une tête canine, qui est en soi une jolie forme; chaque coup de ciseau y est heureux, chaque détail concourt à sa beauté formelle — l'art est un jeu ordonné de formes... (73)

NARCISSE (74)

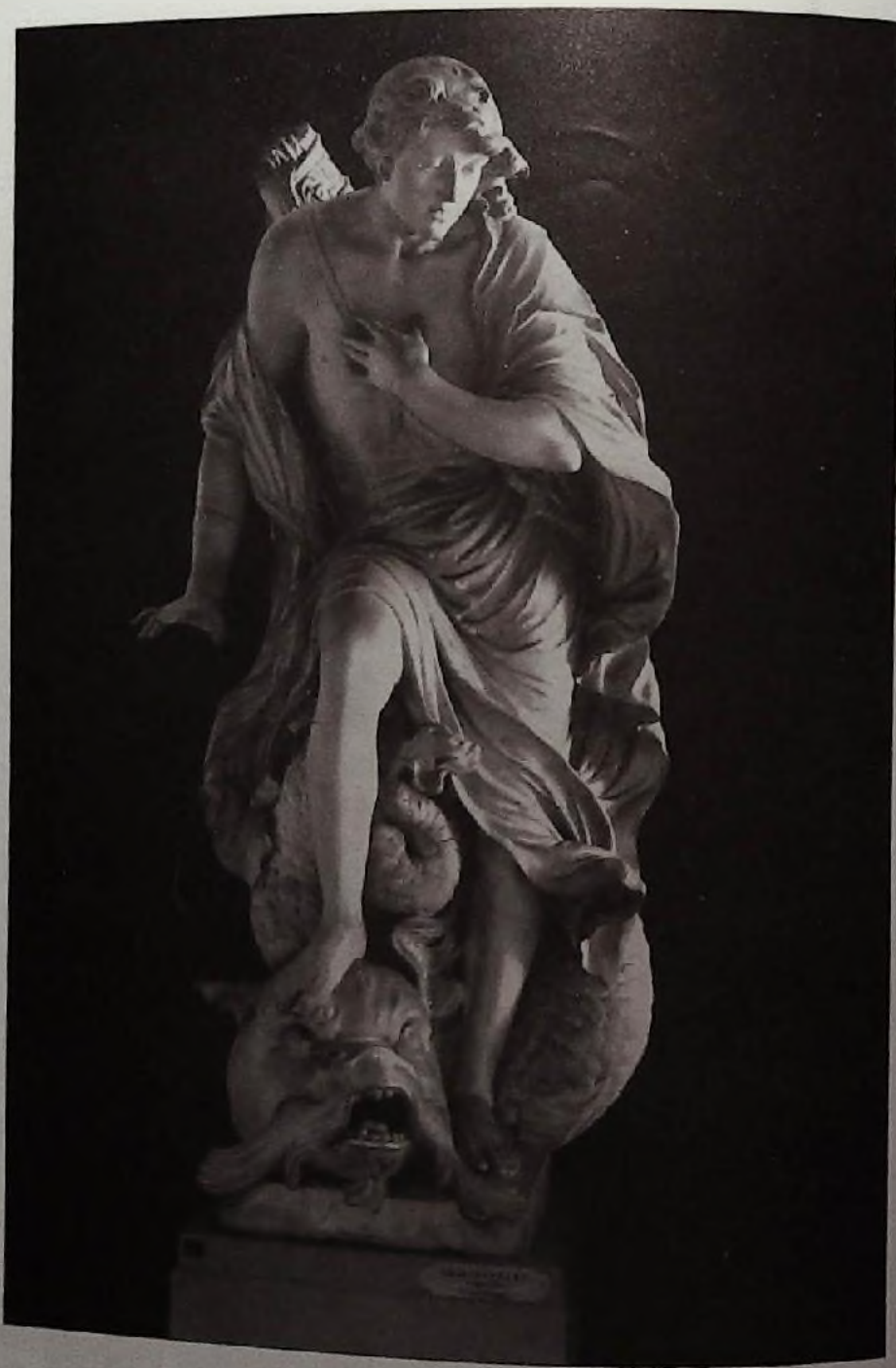
Statue (marbre)

Œuvre de Gabriel de Grupello

Narcisse est jeune; son corps souple vient de s'arrêter: le visage est sidéré et la main droite s'est largement ouverte, instinctivement, avec grâce, délicatesse et rapidité; il voit pour la première fois une chose extraordinaire: sa belle jeunesse. Le visage raffiné et délicat, aux lèvres à peine souriantes, aux yeux entr'ouverts, définit l'instant psychologique: extase, plaisir, envie, rêve. Tirésias avait prédit que Narcisse vivrait, tant qu'il ne se vît. Cette fois, au bord d'une fontaine, il contemple son visage et se consume d'amour pour l'image dans l'eau limpide; puis, il deviendra fleur.

On retrouve les mêmes qualités dans cette statue que dans *Neptune* et *Téthys*. Grupello joue avec les masses et les lignes; les formes sont tourmentées là où une brise légère peut agiter cheveux et voiles.

L'instant tragique de la vie de Narcisse eût été figé sans l'heureux rythme des lignes. Le corps ferme devait être enveloppé d'un léger pallium. Aussi se rend-on bien compte des nécessaires équilibres. L'art de la sculpture a cela de particulier qu'il offre d'une manière particulièrement tangible et par là, familière, la mise en trois dimensions d'un mythe, d'une idée, d'un être entré dans la légende ou dans le rêve; Narcisse serait



Narcisse
Copyright A.C.L. Bruxelles

faible s'il ne reposait pas tout entier sur une jambe bien droite, et le déhanchement nuirait à l'équilibre si la main droite n'était pas là pour élargir dans l'espace l'ensemble sculptural, mais cette main arrête aussi le temps, moment suprême... tout proche de la métamorphose.

Grupello a fait reposer le pied de Narcisse sur la tête sauvage d'un monstrueux dauphin menaçant. Le visage éthéré du héros s'oppose à la brutalité de celui qui bientôt l'aura vaincu, car le monstre marin est l'eau qui sera fatale. De grosses dents et la langue visible intensifient la vie surprenante de cet animal terrifiant dont le corps à écailles s'enroule et monte vers le jeune homme.

VENUS A LA COQUILLE (75)

Statue (marbre)

Œuvre d'artiste inconnu

Cette statue n'a pas la valeur technique ni l'ampleur magique d'un chef-d'œuvre de Grupello.

Ce corps est lourd, les reliefs en sont mous et pesants. Les formes n'ont guère cette nervosité, cette finesse subtile ni la race du coup de ciseau d'un Grupello. La chevelure est formée de bouclettes et de trous faits au trépan, la mèche est sommairement traitée, les creux sont des ouvertures symétriques où l'ombre est noire. Le visage est totalement inexpressif. Les grosses perles, la coiffure, le visage et les volumes du corps datent l'œuvre de l'époque de Grupello. L'allure est imposante et solide, le rythme est lent mais décidé. L'œuvre est de qualité, les détails sont négligés.



Vénus à la Coquille
Copyright A.C.L. Bruxelles

LA CHARITE (76)

Statue (marbre)

Œuvre de Michiel Van der Voort

Quelques vers de Jacob Van de Sanden exaltent l'art de Van der Voort qui naissait à Anvers le 3 janvier 1667 :

" Wat groot beeldhouwer zag Antwerpen nu oprijzen ?

" Van der Voort die van jongs zag de beeldwerken prijzen,

" Die door sijn vader zijn verzilverd en verguld,

" Wird tot de beldekonst verrukt met ongeduld. " (77)

A l'époque de Van der Voort, le baroque avait fait place à l'exagération, mais on évolua; aussi sent-on chez lui une tendance : le retour à l'art antique : tendance légère, mais réelle.

La charité... le mot seul évoque chez l'artiste des formes assouplies, des lignes courbes, accueillantes, sans aspérités ni angles; car la forme suit nécessairement l'esprit. Il fallait aussi une femme solide, capable de nourrir les petits êtres qui viendraient chez elle chercher refuge et nourriture, mais il s'agissait de faire une œuvre d'art, et cette Charité devait être belle. Aussi Van der Voort qui vivait au 17^e s. finissant, sculpta-t-il une femme élégante, aux formes généreuses et belles; le visage est grec, ainsi que la coiffure traitée comme jadis, à Athènes. Trois bébés sont près d'elle : l'un dort, infiniment confiant, les autres implorent. Merveilleux ensemble de formes se mouvant sans heurt, sans éclat, sans excès. Tout est ralenti.

LEDA

Statue (78)

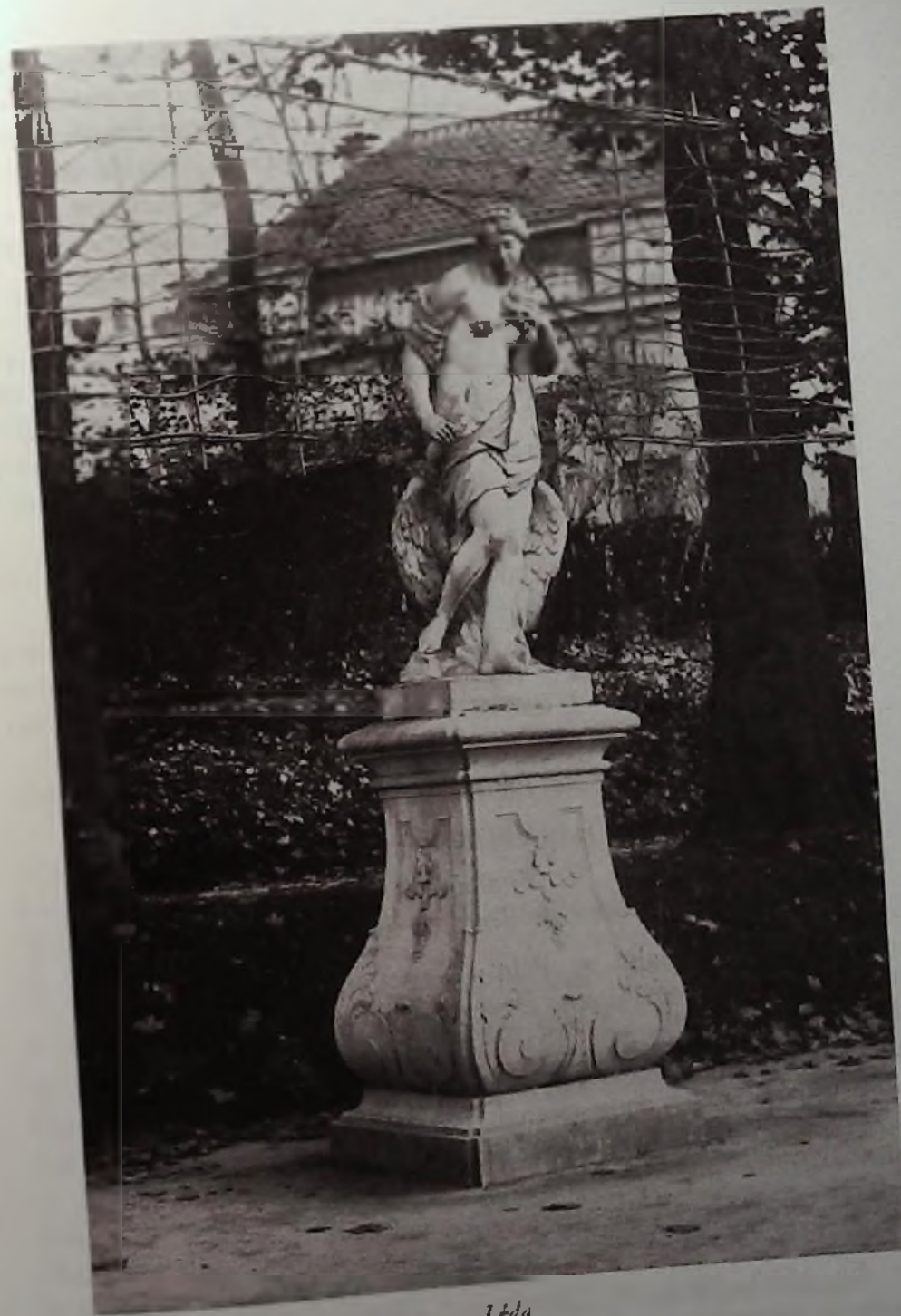
Œuvre de J.-B. Vander Haeghen

Léda est signée J.-B. Vander Haeghen et datée 1734. Vander Haeghen est un sculpteur bruxellois né en 1688; il fut reçu Maître en 1715 dans la Corporation des Quatre Couronnés (79).

Tyndare, fils du roi de Sparte Oebalus, avait épousé Léda, fille de Thessius, roi d'Étolie, mais Jupiter l'aimait et, pour séduire sa bien-aimée, prit la forme d'un cygne.



La Charité
Copyright A.C.L. Bruxelles



Léda
Copyright A.C.L. Bruxelles

Nous la voyons ici avec son divin amoureux. Les ailes du cygne s'ouvrent en éventail derrière Léda; l'oiseau lui entoure la hanche et la regarde. Léda s'est penchée; leurs regards se croisent. Lui, lascif, elle, amoureuse et réticente, semble d'un mouvement d'épaule vouloir s'éloigner, mais elle s'attarde au regard du cygne — Jupiter — ses lèvres se sont figées et ses yeux maintenant, mi-clos, sont tout consacrés à son amant — tendre mouvement d'amour...

Jean-Baptiste Vander Haeghen a parfaitement ressenti ce qui unissait, malgré elle, Jupiter et Léda, en ce subtil instant. En outre, la technique est bonne, sûre, les volumes sont équilibrés, les courbes et contre-courbes au rythme ralenti confèrent à l'ensemble une appréciable élégance.

Cette statue n'a plus l'opulence baroque, ni le caractère d'un Grupello; Léda n'a pas encore la grâce de la *Minerve* de Jacques Bergé.

L'ESCAUT (80)

Fontaine

Œuvre de Pierre-Denis Plumier

LA MEUSE (81)

Fontaine

Œuvre de Jean De Kinder

Derrière la Halle au Pain (Maison du Roi) se trouvait une petite halle aux draps. Devenue trop petite au 14^e siècle, la ville de Bruxelles, en 1353 (82) expropria de "Sporwaer", de Wilde Gans, de Meersman et Sonien, maisons qui se trouvaient derrière les deux steenen primitifs (acquis en 1301 et 1327) pour construire la Maison échevinale et construisit sans plus attendre une grande Halle aux draps. C'est à côté de celle-ci que s'élevait le "Boterpot" au coin de la rue de la Tête d'Or et de la rue de l'Amigo.

En 1695, Halle et "Boterpot" (Pot au Beurre) furent rasés et incendiés par le bombardement. L'industrie drapière

étant tombée en décadence, on ne songea plus à rebâtir la Halle et, pour le compte des Etats de Brabant, Corneille Van Nerven éleva un édifice Louis XIV qui servirait cette fois, à l'administration de ces Etats.

La première pierre fut posée le 19 mars 1706 (83), et tout était terminé en 1717.

Ce bâtiment, construit là où s'édifiait la Halle aux draps, et dont la façade, longue de 65 m, donne rue de l'Amigo, rejoint des deux côtés l'Hôtel de ville. L'ensemble détermine dès lors, une cour intérieure limitée par la façade arrière de l'Hôtel de ville côté Grand'Place, partie gothique, et les trois côtés de l'édifice Louis XIV dont l'aile qui longe la rue de l'Amigo est ornée, côté cour, de deux fontaines.

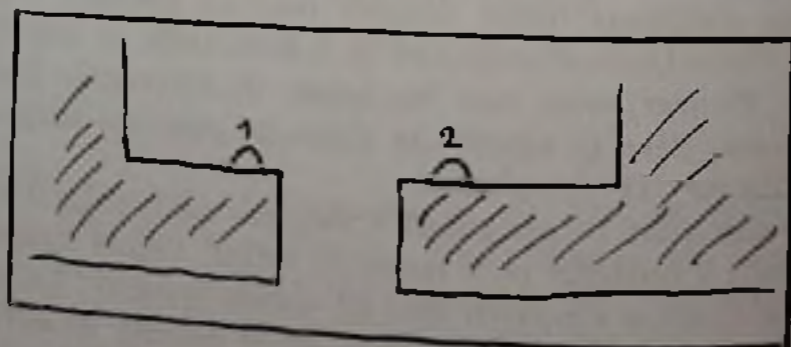
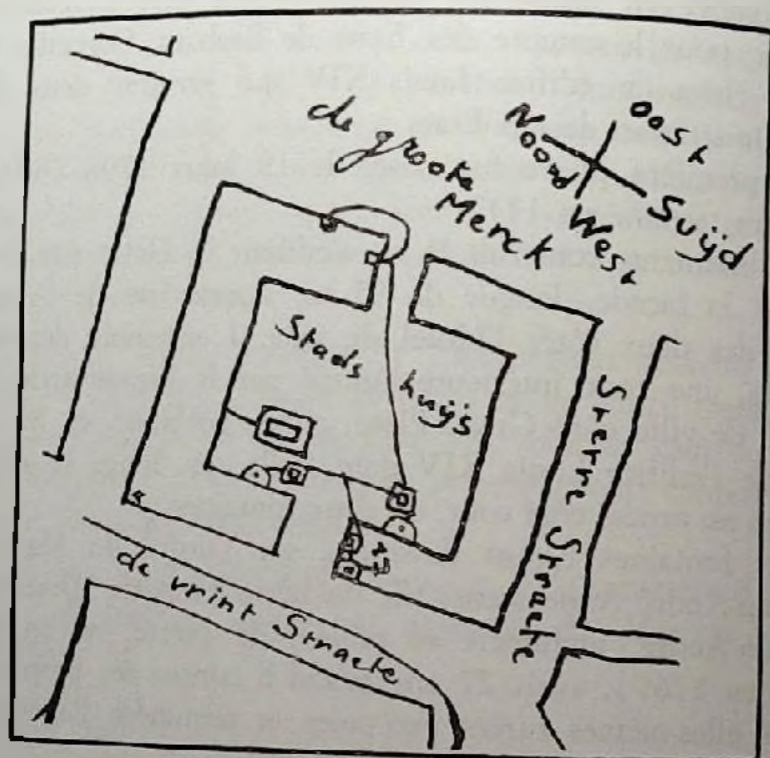
Ces fontaines furent dessinées, sur l'ordre du Magistrat, par Jean-André Anneessens, fils du héros François Anneessens.

Jean-André, architecte et tailleur de pierre, né en 1687 (mort en 1769), avait 27 ans quand il conçut ces projets; les statues elles-mêmes furent exécutées et terminées l'année suivante, en 1715, et placées en 1717.

Ces fontaines sont ornées chacune d'une représentation allégorique, un fleuve: à gauche, la *Meuse*, et à droite, l'*Escaut*.

Deux sculpteurs furent désignés pour les exécuter: l'Anversois Pierre-Denis Plumier, né le 4 mars 1688, et Jean De Kinder. Plumier avait reçu les leçons de l'Anversois Louis Willemsens, élève de Quellin le Vieux, et plus tard sculpteur de Guillaume III d'Angleterre.

Plumier avait 14 ans quand Willemsens mourut. En 1713, il s'installa à Bruxelles où il ouvrit un atelier; l'année suivante, un jeune Gantois s'inscrivit chez lui comme apprenti: Laurent Delvaux. Le moment venu, Plumier désira exécuter les statues des fontaines de l'Hôtel de ville, mais il n'était pas inscrit dans la Métier des Quatre-Couronnés, et un autre sculpteur, De Kinder, songea à l'évincer. De Kinder était moins bon que Plumier. Alors le Magistrat accorda gratuitement à ce dernier le droit de bourgeoisie, et il fut admis le 30 avril 1714 dans le Métier des Quatre-Couronnés. Le travail fut alors partagé entre lui et De Kinder.



Plan extrait de « Caerten figuratief... » (op. cit.), sous le titre « Caerte der Fonteynen Comende uyt Si Jooris Gulden Hof ».
 17. Twee crante in den kelder van het Stadsbuys d'Eene voor de fonteyne in het Stadsbuys en d'ander voor de drij Goddinnen. La croix indique l'ancien emplacement du Boterpot.

De Kinder eut à sculpter la *Meuse*; Plumier fit le reste : l'*Escaut* — dont il lit d'abord une maquette très soignée. déposée aujourd'hui à la Maison du Roi —, les quatre Génies et autres ornements des fontaines d'après les dessins du peintre Robert.

Si ces statues ne sont pas remarquables, l'œuvre de Plumier, achevée en 1715, est supérieure à la *Meuse* de De Kinder.

Dans le *Memorie der Fonteynen...* (84) on lit : ...la place de l'Hôtel de ville, là où conduit une buse avec un robinet par quoi l'eau arrive aux deux fontaines (...) ayant comme ornements deux figures en marbre représentant deux fleuves accompagnés de Dauphins de bronze et de petits enfants. (85)

- 1) Fontaine alimentée par les eaux venant du quartier Isabelle.
- 2) Fontaine alimentée par les eaux de la Montagne des Géants.

Enfants de l'Océan et de Téthys, les fleuves sont toujours ou presque, représentés sous la forme de vieillards à large barbe, — car ils sont vieux comme l'Antiquité — longue chevelure, couchés au milieu de roseaux, s'appuyant sur une urne répandant de l'eau; cette eau devient le cours même auquel ils président. Voilà ce que fournit la mythologie; De Kinder et Plumier n'avaient plus qu'à exécuter les formes.

La Meuse.

Un homme d'âge mûr, à la barbe décorative, est étendu sommeillant appuyé contre une urne d'où l'eau s'écoule.

Cette figure de la Meuse est équilibrée grâce au jeu d'un voile qui apparaît, disparaît, pour réapparaître à nouveau, mais la musculature est molle, sans vigueur, et les formes sont floues.

De chaque côté se trouve un génie joufflu (86); l'un joue de la corne, l'autre regarde. Chacun est assis sur un dauphin-fontaine, en bronze. Le génie de droite, au regard malicieux, est couronné de roseaux; il sonne de la conque; serait-ce une évocation de Triton, qui précédait le dieu de la mer en annonçant son arrivée au son de sa conque recourbée? L'eau qui



La Meuse
Copyright A.C.L. Bruxelles



L'Escaut
Copyright A.C.L. Bruxelles

jaillit des narines des dauphins de bronze tombe dans une vasque soutenue par les queues de deux dauphins de marbre; ceux-ci sont aussi fontaines, l'eau sort de leur bouche pour se répandre dans une seconde vasque.

L'Escaut :

Un homme est étendu et regarde au loin. De part et d'autre un petit génie gesticule sur un dauphin-fontaine.

Ici encore, deux dauphins de marbre soutiennent de leurs queues emmêlées la vasque arrosée par les dauphins de bronze. Ce "fleuve" sculpté par Plumier n'est guère plus attachant que l'autre.

MOISE

Statue

Œuvre de Augustin Ollivier de Marseille

DAVID

Statue

Œuvre de François Joseph Janssens

En 1774, on songeait à Bruxelles à créer une place Royale.

D'après les plans, une église nouvelle devait être construite dans l'axe de la rue Montagne de la Cour.

Deux ans plus tard, Charles de Lorraine en posait la 1^{ère} pierre, le 12 février; et en 1780, la façade de l'église St-Jacques sur Coudenberg était achevée dans le style néo-classique.

Cette façade voulait rappeler le prostyle d'un temple antique : perron, six colonnes à fûts cannelés et rudentés, chapiteaux corinthiens, entablement, fronton triangulaire (en 1785 on construisit le corps de l'édifice, et au 19^e s. on surmonta le fronton d'un attique, balustrade et tour octogonale recouverte d'une coupole en cuivre. Cet ensemble n'est pas heureux).

En cette fin du 18 s., beaucoup de sculpteurs étaient établis à Bruxelles, dont le Français Augustin Ollivier (87).



Fontaine de Minerve Place du Grand Sablon
 (Voir notre étude archives et textes anciens, dans le *Folklore Brabançon*
 n° 205 et n° 206 (mars-juin 1975))

Ollivier commence en 1777 la décoration du palais de Charles de Lorraine et l'année suivante, il remplace Delvaux en qualité de sculpteur officiel.

Où en était la construction de l'église St-Jacques en ce moment ? La façade était presque achevée et il fallait l'orner; aussi, le 25 mai 1779, un contrat est établi entre l'abbé de Coudenberg et Ollivier; l'artiste exécuterait des sculptures pour l'église, dont la statue de Moïse, " haute de 10 pieds " qui



« L'Eglise de Coudenberg » en 1777
 A.V.B. Fonds icon. A 113



A.V.B. Fonds icon.



Moïse
Copyright A.C.L. Bruxelles



David
Copyright A.C.L. Bruxelles

serait placée à gauche de l'entrée; à droite se trouverait le roi *David*, sculptée par Janssens; celui-ci en fit d'abord une maquette (Musée des Beaux-Arts de Bruxelles).

François-Joseph Janssens, de Bruxelles, avait alors 35 ans; trois ans plus tôt il participa au concours organisé par la Ville pour la fontaine des *Trois Pucelles* dont il a été question.

Il avait connu Ollivier déjà, vers 1771; tous deux collaborèrent à l'ornementation du portail de l'église de l'Abbaye d'Heijlisse.

Tout fut terminé en 1780, et l'Abbé de Coudenberg payait une dernière somme, la veille de Noël, à Ollivier de Marseille.

Charles de Lorraine mourut cette année-là et bientôt Ollivier cessa d'être le sculpteur attitré à la cour nouvelle de Marie-Christine et son mari le duc de Saxe-Teschen (89).

Moïse :

Moïse conduisit son peuple hébreu vers la Terre promise et reçut de Dieu la Loi sur le Mont Sinaï (90).

Il vécut vieux, avec la volonté de réussir; la grandeur morale le conduisit à l'ascétisme.

Ollivier de Marseille sentit la nécessité de donner à Moïse une puissante musculature. Si le visage est profond, le corps est fort et solide comme un rocher.

David :

Vainqueur de Goliath, gendre de Saül, roi des Hébreux, David est représenté ici, chantant devant le roi, la harpe au côté.

Aucun élément n'unifie les formes pauvres (courbe du manteau) de cette œuvre " légère " et mal composée.

LES STATUES SCULPTÉES A L'EPOQUE DE LA CREATION DU PARC POUR ORNER CELUI-CI

A l'époque où l'on pensait à une place Royale, on conçut un autre projet : une agréable " promenade ", régulière. Or, il y avait les jardins de l'ancien Palais ducal incendié, dont les ruines existèrent jusqu'en 1781.

On était au printemps 1775; le Gouvernement de Bruxelles estima aisé de transformer ces jardins abandonnés.

Marie-Thérèse accepta la proposition par lettres patentes du 20 juillet de l'année suivante.

Ces jardins, c'était l'ancien Parc ou *warande* ducal, qui fut constitué peu à peu dès le 13^e s. par les ducs de Brabant à la suite d'expropriations successives jusqu'à Charles-Quint.

Après l'abandon, ces jardins deviendraient un parc élégant, et quand on eut la permission de Marie-Thérèse en 1776, on fit les plans (90 bis).

Les travaux commencèrent tout de suite et en même temps une idée est née. En 1779 on songea à doter le Parc d'une fontaine monumentale pour célébrer le règne de Marie-Thérèse : un obélisque reposant sur des rochers dans un bassin octogone; quatre bas-reliefs évoquant des heures heureuses de l'histoire des Pays-Bas seraient placés contre le soubassement et les angles seraient agrémentés de Minerve, Mercure, l'Escaut et l'Abondance; enfin, huit sphinx entoureraient le bassin.

Gilles-Lambert Godecharle, le 19 juin, envoie le premier projet pour le monument (91) puis il rentre à Bruxelles et se met au travail avec Houdon, Janssens et le Brugeois Joseph Fernande.

En mai 1780, le bassin d'eau est terminé; seulement, il faut encore huit statues pour achever l'octogone.

Godecharle, Janssens, Le Jeune et Fernande se partageraient le travail en sculptant chacun deux statues.

Hélas, Charles de Lorraine meurt deux mois après, le 4 juillet, au château de Tervueren. Starhemberg le remplaça;

les travaux furent suspendus; pour embellir le parc, on dut faire de l'argent en vendant des statues religieuses de l'ancienne église des Jésuites : c'était trois saintes, en marbre, dont Ste-Anne, sculptée par Duquesnoy le Jeune. Janssens l'évalua à 3.000 f... pour un amateur, mais lui-même n'en eut pas donné le tiers ! On s'adressa en vain aux maisons religieuses, et en désespoir de cause au Seigneur de Gammerages dont on convoitait deux statues en marbre blanc. C'était *Diane* et *Narcisse* de Grupello. Walckiers de Gammerages les avait acquises à bon compte lors de l'inventaire de l'hôtel du prince de Tour et Taxis, où elles ornaient le jardin, à Bruxelles. Elles étaient intactes et " estimées très bonnes ". En outre, le Seigneur de Gammerages construisait une chapelle. C'était tout simple. Il suffisait de faire admettre à Gammerages qu'il devait prendre la Ste-Anne avec sa niche pour l'autel de sa chapelle, et céder, en échange, ses deux Grupello... ce qu'il fit ! Il donna même les piédestaux.

Ainsi, en 1780, on plaçait au Parc, près du bassin, les deux statues de *Diane* et *Narcisse*, sculptées par Grupello (au Musée Royal des Beaux-Arts).

Le 29 novembre 1780 mourait Marie-Thérèse. L'année suivante juillet accueillit Marie-Christine et Albert à Bruxelles.

Cette année-là, Godecharle sculpta le fronton du palais commencé en avril 1779 pour le Conseil souverain de Brabant (Palais de la Nation).

Marie-Christine et Albert devinrent propriétaires du domaine de Schoonenberg, à Laeken, avec l'idée d'y construire une résidence d'été que Godecharle allait orner. Il exécuta ainsi entr'autres " douze mois " animés d'amours, en 1783. C'est grâce à ce sculpteur que furent sauvés en 1793 les portraits en médaillon de la fontaine du Sablon (92).

Non loin du bassin du Parc se trouvent deux Groupes de Godecharle : le *Commerce* et les *Arts*.

LE COMMERCE (pierre) (93)

Groupe

(Œuvre de Godecharle.)

Deux petits amours sont entourés de nombreux objets se rapportant au commerce : une bourse d'où sortent des pièces, d'autres bourses remplies, cordes et ballots de marchandises; l'un des enfants porte un chapeau ailé comme Mercure, messager des dieux, et tout comme lui aussi, il tient dans sa petite main une bourse remplie; de l'autre main, il appuie sur le ballot un caducée : baguette divine, emblème de la paix, entrelacée de deux serpents. Son compagnon retient un médaillon au chiffre, en relief, du prince de Starhemberg, ministre de Marie-Thérèse à Bruxelles à l'époque de la réalisation du parc.

Les corps des petits génies sont pleins de vie. L'ensemble des volumes est aéré, bien que les vides soient peu nombreux. L'heureuse forme pyramidale de l'œuvre assure la stabilité du groupe; sans difficulté, l'on peut y retrouver les lignes qui garantissent ici unité et harmonie, où tant d'éléments divers devaient être rassemblés.

Un tel groupe exigeait une composition savante pour donner un résultat parfait : nécessité de la parfaite distribution des volumes.

LES ARTS (pierre) (94)

Groupe

(Œuvre de Godecharle.)

C'est un véritable amoncellement d'objets sur lesquels sont juchés deux génies : des livres, un masque, une palette et des pinceaux, une couronne de lauriers, un marteau, etc... autant d'attributs de la littérature, du théâtre, de la peinture, de la poésie, de la sculpture...

L'un des deux enfants est assis tant bien que mal sur cette montagne et penche vers le bas un médaillon sur lequel est gravé le plan du parc; il regarde gentiment son compagnon et lui montre du doigt le médaillon et les fleurs qu'il possède.



Le commerce
Copyright A.C.L. Bruxelles



Les Arts
Copyright A.C.L. Bruxelles

Comme dans le groupe précédent, les deux compagnons sont unis par beaucoup de douceur; cette unité spirituelle concourt à coup sûr à l'unité sculpturale parfaite des deux œuvres. Ici aussi, comme dans le Commerce, malgré la multiplicité des éléments à réunir, Godecharle a maîtrisé et vaincu toutes les difficultés.

On a reproché à Godecharle d'avoir copié ou de s'être inspiré des œuvres d'artistes tels que Pajou, Pigalle, Chinard, etc..., mais cela n'empêche pas qu'il peut très bien demeurer lui-même.

Lorsqu'il exécute ses frontons, il est plein de charme; et la grâce ne lui est pas étrangère — on est au 18^e s.

Dans ses portraits, il déploie une grande dextérité. Le néo-classicisme de David ne l'a pas touché; et s'il s'apparente à l'École française du 18^e s., il n'en reste pas moins flamand de caractère et de fond.

Les groupes d'enfants Arts et Sciences, et Commerce et Navigation ont été sculptés avant 1783. Ils furent légués au Gouvernement par l'Abbé de Coudenberg pour la décoration du Parc de Bruxelles.

Godecharle, qui fut élève de Dansaert à Bruxelles, puis de Tassaert à Paris, qui fréquenta l'École académique dans cette ville grâce à l'appui de Pigalle, ce Godecharle fut aussi, et d'abord, l'élève de Delvaux — à 19 ans, il copie un lion sculpté par son maître, le signe et le date 1769. Il restera encore deux ans chez Delvaux. Le Gantois Laurent Delvaux avait alors 76 ans; il était né en 1695; tout jeune, il reçut les premières leçons de dessin de J.-B. van Heldenrenbergh à Gand. À Bruxelles, il vint s'inscrire comme apprenti chez Plumier qui venait d'ouvrir un atelier.

Il suit en même temps les cours de l'académie de dessin.

Puis, il voyage: à 22 ans, il est en Angleterre où il rejoint Pierre Scheemaekers le Jeune, d'Anvers, et avec lui, travaille à des mausolées de l'Abbaye de Westminster. Il s'inspire de l'art antique pour sculpter *Bacchus, Apollon, Diane,*

Cupidon, etc. Après neuf ans, il quitte Londres pour l'Italie; à Rome, où il reste de 1726 à 32, il s'exerce à copier des statues et remporte le 1^{er} prix à l'Académie de St-Luc. Il travaille sur commande, et grâce à son talent et à ses hautes protections, Clément XII le fait recommander à Marie-Elisabeth, Gouvernante des Pays-Bas; ainsi, à son retour à Bruxelles, il est nommé sculpteur de la Cour, le 28 janvier 1734.

Charles de Lorraine ne devait pas tarder à gouverner, car Marie-Elisabeth mourut en 1741. Cette année-là, Delvaux sculpta la chaire de Vérité de St-Bavon à Gand; en 1750, le 30 septembre, il fut nommé sculpteur de Charles de Lorraine. Les commandes ne cessèrent d'affluer, d'Autriche ou de Bruxelles; pour le nouveau palais de Charles, il exécuta entre autres un *Hercule vainqueur* placé au pied de l'escalier d'honneur; alors qu'il était âgé de 75 ans, il sculpta deux statues pour orner le jardin de ce palais: *Flore* et *Pomone*.

Il fit des modèles pour ces statues, dont une terre cuite pour *Flore*; elle se trouve à la Maison du Roi.

Lorsque les statues furent à leur place, vers 1769-70, il en reçut 1400 florins. Huit ans plus tard, en 1778, il mourait à Nivelles, le 24 février.

FLORE

Statue (pierre)

Œuvre de Delvaux

La Nymphe des îles Fortunées, se présente altière, les cheveux coiffés à l'antique et ornés d'un petit bouquet — elle reçut de son époux Zéphir l'empire des fleurs; elle porte chiton et himation.

Delvaux affectionne particulièrement les figures vigoureuses et en mouvement plutôt que les poses gracieuses et statiques. On lui a reproché parfois d'avoir négligé les accessoires de certaines œuvres, mais pour lui ces détails semblent perdre de l'importance devant le souci de composition et de sincérité.



Flore
Copyright A.C.L. Bruxelles

Il fit beaucoup de maquettes et préparait véritablement son travail définitif; il s'exerça à copier de nombreuses statues, à Rome notamment; il recherchait la beauté et étudiait longtemps avant d'y parvenir: pour l'*Hercule* en marbre de Bruxelles il fit cinq études et s'inspira parfois de l'*Hercule Farnèse*.

Delvaux réunit dans son art les tendances antiques et françaises, dont la synthèse, vue par un flamand, aboutit à modération et mesure mêlées de poésie; il dépassa ses contemporains.

POMONE

Statue (pierre)

Œuvre de Delvaux

Cette Nymphé à la beauté remarquable fut recherchée en mariage par tous les dieux champêtres.

Si Flore était fière et racée, celle-ci est rustique et naïve. La coiffure simple et symétrique arrondit le visage aux lèvres sans joie. La robe est pauvre et un ruban passé à la hâte sous les hanches, accuse la largeur de celles-ci. Flore était reine, idéalisée par l'antique élégance de l'admirable envolée de quelques lignes; Pomone est paysanne.

L'unité n'est pas absolument respectée dans cette statue composée en trois parties (la corne de fruits qui fuit vers la gauche, l'axe de Pomone, et les fruits à droite), s'élargissant vers le bas sur de courtes jambes pesantes.

Un an après la mort de Charles de Lorraine, les biens de celui-ci furent vendus; la vente commença à Bruxelles le 21 mai 1781. Le liquidateur avait fixé les prix des œuvres d'art mais ils ne furent pas toujours atteints; le cas se présenta pour quelques statues; ainsi, les nouveaux gouverneurs, estimant les sommes trop inférieures à celles fixées, reprirent ces statues pour les placer dans le Parc. Parmi elles figurent *Flore* et *Pomone*, qui n'atteignirent ensemble que la somme de 1300 florins. C'est en 1783 qu'elles arrivèrent au Parc.



Pomone
Copyright A.C.L. Bruxelles

Le cas de *Flore* et *Pomone* se présenta pour la *Vénus aux Colombes* d'Ollivier de Marseille et un *Apollon* en marbre, de Janssens. Ces deux statues furent vendues ensemble 5000 florins; cependant on estima la somme médiocre et on reprit la *Vénus* et l'*Apollon*.

On les plaça également au Parc.

VENUS AUX COLOMBES (95)

Statue (marbre)

Œuvre d'Ollivier de Marseille

Le mot *Vénus* ou *Aphrodite* évoque la Grèce, la grâce, l'Antiquité, la beauté, la délicatesse, la féminité... La statue représentant *Vénus* doit évoquer les fantômes que ces mots font surgir et, pour être une œuvre d'art du 18 s., nous rappeler également celui-ci. Ollivier de Marseille y est parvenu; il a donné à la déesse un beau corps souple et doux; elle se penche et regarde les colombes qu'elle tient sur son sein. De grosses roses (que l'on voudrait rouges sur ce marbre si blanc?) complètent l'exceptionnelle beauté du mouvement; couleur, grâce, parfum, en faut-il davantage pour faire un chef-d'œuvre d'élégance...

Un des oiseaux a déployé ses ailes qui dessinent dans l'espace des éventails d'ombre et de soleil. Dans un mouvement gracieux, — délicate torsion des épaules — *Vénus* s'est penchée vers ses précieux volatiles pour les aimer des yeux. Elle a légèrement fléchi la jambe droite, mouvement qui établit un subtil équilibre.

Ce corps modelé d'une façon ferme et délicate est caressé par la lumière. Les multiples nuances des ombres transparentes sculptent doucement les surfaces souples et claires, tandis que des ombres opaques et mieux limitées accusent la partie supérieure de la statue.

Cette *Vénus* d'Ollivier de Marseille est un modèle de grâce, sans atteindre toutefois la mièvrerie. La simplicité, la



Vénus aux Colombes
Copyright A.C.L. Bruxelles

nudité du corps éclairé de Vénus aux lignes légères sont équilibrées par les formes franches des colombes et des roses. Quel grand art que ces lignes qui se répondent, ces contrastes subtils et justes, cet harmonieux jeu de formes exquises qui permet d'écrire que l'art comme tel est une question "de justesse". Après l'avoir pensée, Ollivier de Marseille a créé cette Vénus; toutefois, l'artiste ne crée pas absolument; inspiré, il imite, puis ajoute ou modifie; mais l'esprit humain offre une infinité de voies possibles; seule parfois, la société au sein de laquelle évolue le maître, peut influencer les formes sculpturales : la Vénus d'Ollivier est imprégnée du 18^e s.

APOLLON

Statue (marbre)

Œuvre de Janssens

Il n'est pas heureux de "chercher" des influences dans tout, mais lorsqu'on sait que Janssens vécut à Rome et s'y fit la main entouré de sculptures antiques, on peut conjecturer que pour faire la statue du fils de Jupiter et de Latone, il s'inspira de l'Antiquité. Hélas, son souffle ne lui permit guère de produire une œuvre excellente.

L'Apollon de Janssens est jeune, car le soleil dont il conduit le char ne vieillit pas; son corps est celui d'un adolescent, et le déhanchement nettement marqué amollit l'attitude efféminée.

Au total, du tronc d'arbre sur lequel s'appuie le dieu, au coude relevé, on remarque autant de vides que de pleins; cette statue évoque une œuvre de ciseleur, travaillée avec l'amour des détails parfaitement exécutés (le ruban du carquois). La sécheresse de l'ensemble laisse peut-être trop apparaître parallèles et triangles !

C'est l'architecte De Wez qui intercédait auprès de Charles de Lorraine pour que celui-ci commandât à Janssens une statue; l'artiste sculpta cet Apollon à Rome, où il vécut quatre ans.

Non loin d'Apollon, se trouve *Léda*, de J.-B. Vander Haeghen.



Apollon
Copyright A.C.L. Bruxelles

MELEAGRE (96)

Statue

Œuvre de Le Jeune

ADONIS (97)

Statue

Œuvre de Le Jeune

Lorsque l'on entreprit la construction de la fontaine monumentale au Parc, dédiée à Marie-Thérèse, monument qui devait être grandiose, " tiré du Parc du Cardinal borghese à Rome " et dont seul le bassin fut réalisé... Joseph II ayant déclaré le reste inutile, on estima bon, pour que l'œuvre fût achevée, de l'orner de huit statues. On départagea le travail entre Janssens, Godecharle, Fernande et Le Jeune. Deux mois plus tard, en 1780, mourait Charles de Lorraine et tout fut suspendu.

Mais on peut croire que Le Jeune exécuta malgré tout, suite au projet, les deux figures qu'on appelle souvent les deux Méléagre; l'une seulement représente Méléagre, l'autre étant Adonis.

Pierre-François Le Jeune était né à Bruxelles le 10 mars 1721. Fut-il l'élève de Bergé, ou de J.-B. Vander Haeghen ? Ce qu'on sait, c'est que dès l'âge de 16 ans il partit à Rome où furent papes successivement Clément XII (1730-1740) et Benoît XIV (1743-1758) qui organisa une école de nu.

Si Le Jeune fréquenta une école privée chez quelque maître, il fut élève de l'Académie de St-Luc qui accueillait beaucoup d'artistes étrangers.

En 1753 Charles-Eugène, duc de Wurtemberg, visitait la Rome antique, et Le Jeune qui connaissait bien le cardinal Alessandro Albani, fut présenté au duc qui l'engagea pour trois ans, pour des travaux dans ses propriétés.

Il devait rester 25 ans au Wurtemberg, tant on était content de lui; Le Jeune était très actif; être professeur de dessin à l'Académie de Stuttgart dès 1761, ne l'empêchait pas

de faire des décors de théâtre et même des modèles pour la Manufacture de porcelaine de Ludwigsbourg, fondée par Charles-Eugène en 1758.

Mais Le Jeune n'oubliait pas Bruxelles; longtemps avant il avait désiré revenir dans sa ville natale et écrivait au comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas: " Monseigneur... je suis né à Bruxelles, j'ai passé 16 années à Rome... jusqu'au moment où S. A. S. Mgr. le Duc régnant de Wurtemberg m'y a engagé... "

Tous les hommes aiment leur Patrie; j'ai un désir ardent de me retirer dans la mienne... je supplie donc V. E. ... "

Le Jeune espérait recevoir à Bruxelles une charge plus ou moins équivalente à celle qu'il aurait quittée, mais Cobenzl ne lui réserva qu'un accueil très réservé...

Toutefois, en 1778, il s'exécute et revient à Bruxelles; deux ans plus tard, Le Jeune est appelé à faire deux statues pour l'octogone du Parc. Tout fut décommandé, mais Le Jeune exécuta les œuvres; heureusement, on les lui acheta en 1786 pour orner le Parc. C'était cinq ans avant la fin. Il mourut pauvre à 70 ans.

Adonis blessé (98)

Adonis était fils de Myrrha et de Cynire. Myrrha, sa mère, fut changée en l'arbre qui porte la myrrhe en Arabie; cet arbre s'ouvrit pour donner le jour à Adonis.

Vénus l'aima, mais Mars jaloux, se transforma en sanglier et fit au simple mortel une terrible blessure; Adonis en mourut; Vénus venue trop tard le secourir, en fit l'anémone. Le Jeune a choisi dans cette vie, le moment de la blessure. C'est un jeune homme musclé, élégant, qui se détourne du sanglier qu'il tient par l'oreille. Le visage plus beau de profil que de face indique une puissante expression de tension et de douleur; Adonis sait qu'il va mourir et il repousse de tout son être la mort incarnée par le fauve; il se détourne de ce monstre farouche qui le regarde, hissé sur un tronc d'arbre (99).



Adonis
Copyright A.C.L. Bruxelles



Méléagre
Copyright A.C.L. Bruxelles

Cette grande statue évoque immanquablement un des *Esclaves* du Louvre, de Michel-Ange.

L'*Esclave* du Louvre se révolte, bien que résigné et son sort est sans issue. Le héros de *Le Jeune* lutte également de tout son être, sans espoir, contre la fatalité de son destin : chaque muscle du torse travaille, réagit maintenant dans ce sens, et la torsion du buste suit le visage qui veut fuir l'hideuse figure meurtrière.

Le Jeune a rendu dans le marbre la puissance d'un corps juvénile et solide, parfait, beau et sain; une blessure va plonger dans une mort inutile toute cette puissance vitale.

On a une série de parallèles, par exemple, la ligne qui joint le creux de l'articulation du bras tendu au genou de la jambe fléchie, est parallèle à la ligne joignant l'oreille du sanglier au pied droit d'Adonis. Il est inutile d'énumérer les autres parallèles, mais il est certain que c'est leur jeu qui donne à l'œuvre toute sa puissance. Le grand art de la sculpture réside en l'harmonie subtile des rapports et des volumes, et en la meilleure disposition des parties.

Le Jeune est demeuré baroque. Les Flamands restent à l'écart du rococo et du néo-classicisme à la mode au dernier quart du 18^e s. Le Jeune laissa beaucoup d'œuvres en Allemagne et en Italie. A Montelupe, entr'autres, il sculpta pour l'église St-François, la *Foi*, la *Charité*, l'*Espérance* et l'*Eglise* : quatre statues de femmes.

Il laissa la plus grande partie de ses œuvres à Stuttgart, dont les copies d'œuvres antiques.

Adonis blessé et *Méléagre* sont des variantes d'œuvres semblables qu'il avait sculptées, dont deux *Nymphes chasseresses* pour une résidence du duc de Wurtemberg.

Méléagre (100)

Oenée, roi de Calydon, en Etolie, avait oublié Diane dans un sacrifice qu'il fit aux dieux; elle se fâcha et envoya un effrayant sanglier ravager les campagnes de Calydon. Le roi rassembla les jeunes princes, les chasseurs et les chiens, et à leur tête mit son fils Méléagre qui tua le sanglier.

Le héros tient la fure du sanglier qu'il a décapité; il voudra l'offrir par amour à Atalante qui, la première, attaqua l'animal furieux. Dans la main droite, Méléagre tient son long glaive meurtrier. (101)

Le Jeune prête au héros une pose nonchalante, celle de celui qui a triomphé et veut montrer de l'élégance dans la victoire après l'effort.

L'artiste a moins vécu le sujet de cette statue que celui du drame profond d'Adonis près de l'agonie.

Après la tension, la crainte du danger, l'enthousiasme du désir de vaincre, guidé par l'amour, la ruse et la force déployées, Méléagre est là, souple, aux formes solides, aux muscles peu marqués. La vigueur du combat a fait place au repos (102).

NOTES

- (1) Les originaux sont exposés à la Maison du Roi. Ils furent copiés par Sir Jacques, et ces copies les remplacent à l'hôtel de ville.
- (2) DES MAREZ, *Guide Illustré de Bruxelles*, 1958, p. 1.
- (3) DES MAREZ, (op. cit.) p. 1.
- (4) D. ROGGEN et L. VERLEYEN, *De Portaalsculpturen van het Brusselsche Stadhuis*, p. 123 dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, T. I, 1934: pp. 123-148.
DES MAREZ (op. cit.) p. 1.
Charles PERGAMENI, *L'Hôtel de Ville de Bruxelles (Notice historique et descriptive)* p. 9.
- (5) DES MAREZ, op. cit., p. 1.
Charles PERGAMENI, op. cit., p. 9.
- (6) Ibid.
- (7) ROGGEN, D. et VERLEYEN, L., op. cit., p. 124.
- (8) Ibid.
- (9) « Van alderande coste ane der stadhuis. Item Jan haermans van 4 draden berderen ghelevert tdat achter dbeeldfroet mede te deckene (...) Item Heintic Breynart van der vanen ende appele, die steet opt torreken jeghen sterre, te verguldenen ende van vijf werven de beelden voere dbeeldfroet scone te macene; ».
- (10) Joseph DESTREE, *Etude sur la Sculpture brabançonne au Moyen-Age*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1894, p. 104; voir ROGGEN et VERLEYEN (op. cit.), p. 140.

- (11) R. KOECHLIN, *La Sculpture belge et les influences françaises aux 13 et 14e S.* dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1903, pp. 404-405 (ROGGEN et VERLEYEN, op. cit., p. 142-3).
- (12) « ...et l'acuité d'observation (...) décèle un imagier élevé à la même école que les auteurs des pleurants de Dijon ou de Bourges; (...) certaines têtes toutes traditionnelles, semblent remonter jusqu'à Beauneveu; le tailleur brabançon (...) ne s'était qu'à moitié accommodé au style de Sluter... ».
- (13) DES MAREZ, (op. cit.), p. 17.
- (14) Marguerite DEVIGNE, *Quelques sculptures conservées au Musée communal de Bruxelles*, édité par la Société des amis du Musée communal, 1937, p. 1.
- (15) Ibid.
- (16) Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Sculptures gothiques en pierres conservées au musée communal de Bruxelles*, Bruxelles, 1934.
- (17) Voir notamment: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400; Europäische Kunst unter den Luxemburgern; ein Handbuch zur Ausstellung des Schnüngen — Museums in der Kunsthalle Köln. Herausgegeben von Anton Legner*, Köln, Kunsthalle, 1978 (3 vol.), t. I, p. 88-90 (Notice de Robert DIDIER et John STEYAERT).
- (18) DES MAREZ, op. cit., p. 18.
- (19) « ... Ingele gemaect by Merten Van Rode omtrent IX 1/2 voeten lanck. 14 L. 8 st. Meestere Michiel van 't vergulden, 10 L. 16 st. Den selven 8.850 bladeren gouts tot die 55 cristen mede te vergulden. Ommegaens die achte vensteren te vergulden... Van den Sweerde ten Ingele 12 st. Appel boven den knoop daer den Ingel opstaet. 24 L. copers. Staendaert daer den Ingel opdrayt van de vlogelen der Ingele en toebehoorten, van Spaenschen yser gesmeden, weegdt 2468L. yser ».
(Alexandre HENNE et Alphonse WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. III, p. 39 et 40. On ne manquera pas de consulter la nouvelle édition du texte de 1845 augmentée de nombreuses reproductions de documents choisis par Mina MARTENS. Bruxelles, Ed. « Culture et Civilisation », 1975 (4 vol.)
- (20) DES MAREZ, op. cit., p. 18.
- (21) La fontaine a été renouvelée par Laumans.
- (22) « eene hoffstadt metten huise daer opstaenden geheten gemeynlijke de Akeleye met huere toebehoorten, gelegen in de Straete geheten de Steenstraete, tusschen de goeden wijlen geheeten d'plathrood, die nu ter nieuwe fonteyne der Stadt van Bruessel aldaer bekeert sijn... ».
- (23) « cum domo supstante... de Akeleye... situm in vico dicto de Steenstraete, alias appellata d'plathrood, quae jam conserva sunt ad usum novi fontis, exporte opidi Bruxellensis, ibidem constructi exclusa porta ». Arch. de la Chapelle, Registre intitulé: D. Constitutieboek, fol. 85.
- (24) La fontaine n'était évidemment « pas adossée » à la maison 't'plathrood, comme on peut le lire dans le Guide Illustré de DES MAREZ (op. cit.) p. 170, et dans HENNE et WAUTERS, op. cit., p. 93.

(25) « Hier naer volghen de fonteyn Borren der stadt van Brussel met haeren Buijsen wintgaten ende Condwijten die men tot allen de fonteynen van deser stadt die lest ondersocht waeren in den jaere duisent vier hondert ende eenen vijftigh, ende nu van nieuws ondersocht ende gevisiteert bij Heeren Fredericq van Marselaer Ridder Heere van Loxel ter Vegq Ma. Joncker François van Dongelberge Heere van Zillebeke Ma. Tresorier, Jan Mr. Jans, Jan Cuijermans ende Nicolaes Stroobant Rentmren der voorschreve stadt respectie op den vierden, vijften, sesden, sevensten, ende achtsten julij van de jaere 1622

Eerst den Oerspronck van de fonteynen op de Gersemerckt voertijds geheeten de spiegelbeke daer de Oude Vischmerckt placht te wesen, de fonteynen op de Merckt voor t Broodthuijs, de blauwe fonteyne staende op den hoek van de Coelmerckt straete tegen over het plat broot nu genoemt den boterpot, De fonteyne in de vrunte achter Stadthuijs, mitsgaders de fonteyne op de nieuwe vischmerckt, Item op de voors. plaetse van de wooninge van den Coster leijt eenen gronttap in de voorschuijs die d' water recht op is lijdende tot in den back die staet in den ganck gaende naer den boterpot, en den overloop van den voors. back oft fonteyne bij den boterpot nempt haeren loop wederomme op de voorsplaetse door eene loete buijse... » Archives de la Ville de Bruxelles. Fontaines. Egouts et aqueducs. 1406-1769. Liasse 494; Description des fontaines de la ville, 4-8 juillet 1622 (Copie libre, en triple expédition).

(26) Arch. de Bruxelles, registre n° 1315, p. 298 et suiv.

(27) « Memorie der fonteynen, Borren, der stadt Brussel onderzocht... op... Julij 1622... De blauwe fonteyne, staende op den hoek van de Cole merckt straete tegens over het plat Brood nu genoemt den Boterpot... tot de fonteyne genaemt het plat Brood ofte Boterpot nu genaemt de Blauwe fonteyne... Item onder de Back van de selve Blauwe fonteyne is gemets eenen Viercantigen steen die men nytputen moet, als geen afloop hebbende, maar als nu veranderd in eenen Craen put... haer Water is Leijende naar den muer op, ende springt uijt Eenem Mascarone kop naer de Straete. » Extrait de « Caertou figuratief der Fonteynen... toebehoorende aan dese Stad Brussel ».

(28) Fisco est issu des Fiesque, Comtes de Lavagne, grande famille de Gènes. Cet homme, né à Louvain le 22 janvier 1736, eut une existence active; en 1756, il était ingénieur cadet admis dans le corps du génie militaire. Après la guerre de Sept ans, il reçut le titre de conducteur-ingénieur. En 1772, il fit construire une voûte sur la Senne, au quai des Poissonniers. Il fit les plans de la place des Martyrs; il mourut à Erps-Querps le 4 février 1825.

(29) La statue de la rue de l'Étuve date de 1817. Une seconde statue, semblable, datée de 1632, se trouve au Musée Communal.

(30) A. V. B. Perquementboec, fol. 22. Ms. N° 38.

(31) HENNE et WAUTERS, op. cit.

(32) Arch. du Royaume, Compte de la Ville de 1498-99, fol. 30-31.

(33) Dès la fin du 16^e siècle, ce sculpteur-architecte était en renom; en 1600-1601, il avait entrepris un travail pour le chœur de l'Église St-Martin, à Alost: une tourelle en bois, formant le tabernacle du St-Sacrement, ornée de sculptures. En 1605, il exécutait à Bruxelles deux statues de chêne, St. Urbain et Noé, pour l'autel de la Corporation des marchands de vin dans l'église St-Nicolas. En 1617, Jérôme Duquesnoy dessina une fontaine pour le Marché au Poisson, à Bruxelles. On exécuta le projet, et on put admirer l'élégant ouvrage: un pilier orné de deux petits dauphins et de quatre têtes de satyres. L'eau jaillissait des dauphins et se répandait dans deux cuves. Cette fontaine qui fut appelée Fontaine des Satyres, était surmontée d'un St-Michel doré; une grille entourait l'ensemble. Duquesnoy mourut en 1641 ou 42.

(34) « Mijne Heren Borgemeestere, Tresoriers ende Rentmeesters zijn overgekomen met Meester Hierosme du Kuesnoy dat hij voor het boecheerten van Menneken Pist zal hebben 50 Rinsguldens eens. » Texte annexé dans le « RESOLVTIEBOECK van de Tresorie der Stadt Brussel. Begost van den jaere MDCII », daté du mardi 13-8-1619.

(35) Mijneheeren die Tresoriers ende rentmeesteren sijn veraccordeert met Daniel Raessens, steenhoudere, nopende het leveren van de fonteyne van Manneken Pist met sijnen pilaer ende twee barken voor de somme van 180 rinsguldens eens, daer van den pilaer moet hooghe sijn seven voeten, ende den grooten back lanck sesse voeten, breed vier voeten ende ooghe drye voeten al ten buyten cante, ende den cleynen back moet lanck sijn vier voeten breed twee voeten ende hooghe onderhalven voet, te weghen vast aen den grooten back, alles naer die modelle daarvan sijne (signé) Daniel Raessens. Extrait du Registre de la Trésorerie n° 1252. (Supra note 34) fol. 165, date du 16 décembre 1619.

(36) A. V. B. Ch. XVII^e siècle.

(37) Description des fontaines de la Ville, op. cit. Il est indiqué à l'envers du livret: « Raeckende de fonteynen deser stede ».

(38) « Boeck van Borre Putten deser Stadt 1^o 1668 ».

Door ordere van Heeren mijne Heere die Tresoriers en Rentmren deser stadt Brussel. Hebbe ik Bernaert Raessens controleur op gesogt alle die gemeyn Borre putten deser Stadt so groot als cleyn. Die G. heteekent groote

C « cleyn ».

(39) « ...de gebrocken ijsere traillic van het manneken pis, dewelcke alomme was gebrocken... » Reg. 549, 14 septemb. 1586.

(40) H. 1312 hospice Ste Gertrude Ctes 1724-26. A. 1329: même hospice: Ctes 1760-62. « Vijf huysen aender poel van Sinte Elisabethenbergh int genoemt Ossendaelstraetien. Over het cleyn mannekenpis genoemt het achtergat ». (en tête: « achter ofte ossendaelstraetien, aende achterpoort van Sinte Elisabeth. H. 1332. Cpte 1766-68. aende achterpoort van de Capucinerssens ».

- (41) « Betaelt aen J. Lansiers de somme van 6 guldens 6 stuyvers voor een paar kleeden en ontkleeden van het Menneken pist... »
Compte de 1792-93, fol. 184, manuscrit n° 691.
- (42) *Délices des Pays-Bas*, Tome 1. A brussele, chez F. Foppens, MDCCXI, (addit. p. 72-3).
- (43) « ...dit aerdigh Mantje (d'welck door gansch Europa, bij alle die oyt BRUSSEL geweest zijn, bekend is)... dit kleyn Manneken (t welck van koper seer aerdigh en konstigh gegoten is)... », dans « Hooghweirdighe HISTORIE van het « ALDER-HEYLIIGSTE SACRAMENT VAN MIRAKEL »; sous la rubrique « *Afbeeldinge en Vercleringe van het vermaert ALANNEKE PIS* » (Bruxelles) 1720.
- (44) « Dit kopete Figuerken van het Manneken-pis is, volgens de gemyne opinie, door den Vermaerden Quesnoy geboetzeert, ende in koper gegoten zijnde, door hem selfs vernet en gesuyvert. » dans « Hooghweirdighe HISTORIE... » (op. cit.).
- (45) Original aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- (46) Il était né à Bruxelles en 1602; son père l'initia à la sculpture. Vers 1621, Jérôme rejoignit à Rome son frère François; celui-ci le guidera, en lui faisant copier des œuvres antiques. Mais les caractères étaient trop différents: François aimait une vie régulière, tandis que Jérôme préférait une vie agitée et dissolue. Ils se séparèrent. Jérôme Duquesnoy fut appelé en Espagne par Philippe IV. Il y travailla jusqu'à son retour en Italie, vers 1641. Il était installé chez l'orfèvre bruxellois André Ghijsels, à Florence; 9 mois plus tard, il dut se rendre auprès de son frère à Rome; François, malade, était sur le point de partir en France. Aussi en juin 1642, les deux frères partirent ensemble. A Livourne, ils s'arrêtèrent; trois semaines après, François mourut le 12 juillet 1642; de retour à Bruxelles, Jérôme s'y fixa. Le 5 juin 1651, il devint architecte-statuaire et sculpteur de la Cour. Une de ses œuvres les plus notoires est le mausolée de l'Evêque de Gand, Antoine Triest, dans le chœur de la Cathédrale St-Bavon. Il s'installa à Gand pour cet important travail; hélas, le 28 septembre 1654, on exécutait, à Gand, Jérôme Duquesnoy le Jeune, pour inconduite. La Cathédrale St-Michel-et-Gudule à Bruxelles, s'orne d'une Ste-Anne tenant la Vierge par la main, de Duquesnoy le Jeune. Dans l'Eglise Notre-Dame de la Chapelle se trouve de lui un St-Mathias et encore, dans l'Eglise Notre-Dame du Sablon, une statue de Ste-Ursule en marbre blanc.
- (47) L'arrière de la statue est plat et montre bien la destination de l'œuvre.
- (48) Ce monument est exposé à la Maison du Roi.
- (49) HENNE et WAUTERS (op. cit., t. III, p. 119).
- (50) Arch. Hosp., C. Ter. fol. 260.
- (51) « domistadium cum domo supstante juxta ecclesiam beati Nicholai in Bruxella prope fontem ibidem inter domum Sancti Spiritus ibidem existancem et bona godefridi de Moersele aurifabri. »
(Chartes de Ste-Gudule, 16 février 1373).

- (52) « ...ter Sinter Claes in Brucele, bi den puttenborre ». Extrait d'un acte de 1382, Archives de Ste-Gudule.
- (53) « Item aen Peter van de Winckel 4 gulden voor op de 6 september geschildert te hebben met olie verff 3 figuren van de fonteyn aen St-Nicolaeskerke. » A. V. B. Wekeboeck, 1676, fol. 289.
- (54) « aen Peter Van de Winckel 6 g. over het schoonmaecken ende schilderen in de oliegeveven de 3 goddinnen ende nissen blauw geschildert van de fonteyn van St-Nicolaes » A. V. B. Wekeboeck, fol. 231.
- (55) A. V. B., Wekeboeck, 1699, fol. 201.
- (56) A. V. B., Wekeboeck, 1699, fol. 140.
- (57) A. V. B., Wekeboeck, 1699, fol. 137.
- (58) A. V. B., Reg. Resol. trésorerie 1273 et 1274.
- (59) A. V. B., Fontaines - Egouts et aqueducs. 1770-1795. Liasse 495. Concours organisé par la ville pour exécuter le groupe des Trois Déesses destinées à orner la fontaine dite des Trois Pucelles ((1776) noms des concurrents; décision du Jury en faveur de François Janssens; contestation entre celui-ci et la ville quant à l'exécution des statues (1776-1787)).
- (60) Tot Brussel, by Franciscus T' SERSTEVENS, Stadts-Drukker in de Berg-Straat.
- (61) François-Joseph Janssens, sculpteur bruxellois, avait 32 ans lorsqu'il se présenta au concours; il avait étudié et perfectionné son art en Italie et à Bruxelles où il naquit en 1744 et mourut en 1816, le 22 décembre. Il sera question de ce sculpteur à propos du *David* de l'église St-Jacques à Bruxelles, et d'un *Apollon*, du Parc.
- (62) Lettre du 20 mars 1787.
« Bij den Kijser ende Koninck,
Lieve ende wel Beminde,
Wij senden U de requeste gepresenteert in onsen Raede geordoneert in Brabant, wegens F. J. Janssens Beldensneyer, wonende binnen dese Stadt Brussel, om daer op te dienen van U. Schriftelijck advies binnen acht daegen naer de receptie deser, t' Selve Overscendende beneffens...
Hier mede Lieve ende wel Beminde Onsen Heere Godt zij met U.
Geschreven BINNEN Brussel den 20 Meert 1787. (signe) J. G. Delvaux »
Lettre de Janssens: « Aen mijn Heeren die Burgemeester, Schepenen, Tresoriers, Rentmeesters ende Raed deser Stadt Brussel. Vertoont reverentelijck F. Janssens Beeld-houwer binnen dese Stad, dat hij ingevolge het Concours bij UEE aangekondigt in het jaer 1777 tot het erstellen van de drij Goddinnen, Soude moeten maeken Eene van die drij beelden.
Dat de vertoonder aan UEE: den 1 Ober. 1781 requeste gepresenteert heeft ten eijnde van indemnificatie over het model door hen daer van gemaect... »

T is nu soo dat den vertoonder naer meer als negen jaeren verduldighk gewagt te hebben, geirre volgens equityt ende Justitie soude geindemiseert worde, redenen van zijn recours tot U EE.: Oudmoedelijk biddende gelieve gedient te wesen, ist Saecken UEE: het voorsijd Werck niet en laeten erstellen, van den den Suppliant te verleenen soo daenige indemnisatione als U EE: volgens Equitijt sullen oordelen hem toe komen.

(signé) F. J. Janssens.

- (63) « In de voorgaende week (précédant le 7 octobre 1783) werden de dry goddinnen staernde omtrent S. Nicolaes kerk regt over de korte ridderstract door order van het Lagistraet weggevoert, hunne nichen afgebroken en in hunne plaets gestelt een houten pael in plaetse van dry nu maer een fonteyn is springende tot gerief der gebueren ».

Archives de la ville, Chronique n° 3106, p. 26.

- (64) « ...de fonteyne op St-Nicolaes Merckt hebbende voor ornament drij statues in figuren representeerde de Goddinnen gestelt in drij Nichen besloten tusschen drij colommen van Architecture mackende te saemen in haere uytwerkinge Eenen trianghel... » Extrait de *Memorie der fonteynen...* op cit.

(65) On voit encore les petits tubes réservés à cette fin

(66) Statue renouvelée.

(67) HENNE et WAUTERS, op. cit., t. III, p. 119.

- (68) C'est à Bruxelles en effet, que naquit Marcus De Vos en 1650. Dès 1675, il fit partie de la Société des Sculpteurs.

A cet artiste l'on doit la plupart des sculptures de la Grand'Place, entr'autres celles de la maison de *Wolf* (la Louve); il prit part à la construction de la maison de *Vos* (le Renard), et fit les sculptures du *Gulden Boom* (Arbre d'or) qui est la maison des Brasseurs. Il sculpta aussi, en 1697, pour l'ancienne église des Augustins, d'une manière vigoureuse, la chaire de Vérité qui se trouve actuellement dans l'église Notre-Dame du Sablon: une décoration de médaillons et de statues; l'ensemble est soutenu par les figures symboliques des Evangélistes: l'ange, l'aigle, le lion et le bœuf. Marc De Vos mourut le 5 mai 1717 à Bruxelles.

- (69) Publié à Londres en 1790 par Jacques Le Sueur, espion honoraire de la police de Paris.

(70) Fontaine conservée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

- (71) A l'époque vivait à Anvers A. Quellin; ce sculpteur-architecte anversoise était né en 1609. Il voyagea en Italie (et y connut François Duquesnoy à Rome). De retour dans sa ville natale, il entra à l'Académie de peinture en 1640. Grupello fréquenta l'atelier de cet artiste à Anvers. Ensuite, il vécut à Paris. Vers 1673 (ou 1674) on rencontre son nom dans le registre des Quatre Couronnés à Bruxelles. C'est à cette époque qu'il aura sculpté la fontaine de la Maison des Poissonniers, *Narcisse*, en marbre, et *Diane chasserresse* en marbre également; il sera question de *Narcisse* et de *Diane* à propos du

parc. Toujours à Bruxelles, il fut statuaire de Charles II d'Espagne; Jean-Guillaume, électeur palatin, véritable mécène, invite Grupello à sa cour, avec la permission de Charles II. Grupello accepta et Jean-Guillaume le nomma son 1er sculpteur par lettres patentes du 5 mai 1695. Il y avait 27 ans que A. Quellin le Vieux était mort à Anvers, un 24 août.

A Dusseldorf, Grupello exécuta parmi d'autres travaux, de nombreux portraits de grands personnages: l'Electeur Palatin, Charles Philippe et Jean Guillaume de Palatinat et l'Empereur Friedrich.

Mais le prince Jean-Guillaume rendit l'âme en 1716; alors en 1718, Grupello adressa une requête à l'Empereur Charles VI, où il exprima le désir de revenir à Bruxelles, et dans ce but sollicite entr'autres, le titre de statuaire de l'Empereur.

Il est intéressant de voir combien Grupello était considéré: le Conseil suprême de Flandre à Vienne prit connaissance de la requête et écrivit le 23 août 1718, en parlant de l'artiste, qu'il était inutile de s'étendre sur sa rare habileté, « particulièrement en ce qui touchait l'art de bien saisir la ressemblance... ». Le Conseil propose à l'Empereur d'établir Grupello à Bruxelles avec le titre de Statuaire Royal et une pension de 200 florins, car de tels artistes avantagèrent les endroits où ils étaient...

Charles VI fut d'accord, et Grupello reçut les lettres patentes datées de Vienne, le 15 mars 1719. On y parle avec emphase de la dextérité, grande expérience et habileté parfaite en Statuaire du Chevalier Gabriel de Grupello, de l'estime qu'on a de sa profession; Charles lui accorde enfin le titre de Chef-Statuaire des Pays-Bas. Grupello était alors âgé de 75 ans.

Vers la fin de sa vie, il se retira au Château d'Ernststein, près d'Aix-la-Chapelle, il y mourut le 20 juin 1730. Il repose sous le chœur de l'église de Kerckraede (Limbourg)

- (72) Jadis au Parc (voir plus loin, p. 98) exposée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(73) Le front de Diane est orné d'une perle et d'un croissant, symbole de la lune, car si elle est Diane ou Artémis sur la terre, elle est la lune Phébé au ciel.

- (74) Jadis au Parc (voir plus loin, p. 98) exposée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

(75) Exposé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(76) Au Parc. Original exposé aux Mus. R. des Beaux-Arts de Belgique

(77) Quel grand sculpteur vit Anvers maintenant s'élever?

Vander Voort qui des sa jeunesse vit les sculptures prises, qui par son père sont argentées et dorées

Fut vers la sculpture avec impatience attiré.

Après avoir été élève d'Henri Cosens, Van der Voort entra à l'Académie de peinture et de sculpture en 1690; il voyagea en Italie, et après 14 années passées à Rome, il revint aux Pays-Bas. Il mourut à Anvers le 6 décembre 1737.

- (78) Cette sculpture est une statue du Parc, située près du bassin.
- (79) Il travailla à Bruxelles pour la Collégiale de St-Michel-et-Gudule, pour l'église des Minimes et l'église St-Nicolas; il sculpa pour l'église Notre-Dame de Bon Secours, St-Jacques et St-Joseph, dont le Musée de Bruxelles conserve deux études. Pour l'église de Ninove, il fit un banc de communion, des autels et des statues de Saints; il fit deux statues de pierre pour le parc de Tervuren, etc. et mourut vers 1740. Son fils Charles-Gérard, né en 1735 à Bruxelles, devint aussi sculpteur.
- (80) Œuvre renouvelée.
- (81) Œuvre renouvelée.
- (82) DES MAREZ, op. cit., p. 21.
- (83) Id., p. 22.
- (84) *Memorie der fonteynen...*, op. cit.
- (85) « de pleine van het Stadhuijsn daer inne Leyt eene buyse met een craene daer mede het Water geeft aen de twee fonteynen... hebbende voor ornament twee marbere figuren representerende twee fluyen geaccompagneert met bronse Doffyne ende Kindekens. »
- (86) Génie en bronze, de Plumier.
- (88) « Ollivier » est un nom du Midi de la France, pays des oliviers. Augustin Ollivier naquit sans doute à Marseille comme l'indique son nom qu'il sculpa en entier entr'autres sur sa *Vénus aux Colombes*: « par Ollivier de Marseille 1774 ». A l'époque déjà il y était presque inconnu; tout jeune il quitta sans doute cette ville pour apprendre son art à Paris.
- Vers 1768 il est à Bruxelles, dans le milieu de Laurent Delvaux âgé de 73 ans et son élève Gilles-Lambert Godecharle, âgé de 18 ans. Il ne tarde pas à travailler pour la Cour des Pays-Bas, car le 2 décembre 1769, Charles de Lorraine mentionne dans son journal un paiement « au sculpteur nommé Olivier » pour un travail important. Le 20 avril 1771, la Cour paya à Ollivier une somme provisoire pour une statue (ajoute le compte) qu'il était occupé à exécuter pour les jardins du palais. Serait-ce la *Vénus aux Colombes* datée 1774? Sans doute; à ce moment, l'artiste avait beaucoup à faire; il venait d'entreprendre l'ornementation de l'Abbaye d'Heijlisseem et ne pouvait se consacrer uniquement à cette statue. D'autre part, très achevée, soignée, cette *Vénus* n'est pas un travail exécuté à la hâte. En outre, Charles de Lorraine indique dans son journal que le 1er janvier 1776 il reçut une statue de marbre du sculpteur Ollivier; enfin, le catalogue de vente des affaires de Charles mentionne deux *Vénus* en marbre, d'Ollivier. Il y avait donc deux *Vénus*; nous possédons celle de 1774 qui est datée (l'on en reparlera à propos du parc). L'autre, est celle qui fut livrée à Charles en 1776.
- (Voir Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, dans *Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre 1920).
- Les tables de la Loi sont placées à côté de Moïse.

- (89) En 1784 Ollivier est mentionné comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles ainsi que Janssens et Gilles-Lambert Godecharle qui rentra de Rome. Puis, il se serait fixé à Vienne jusqu'en 1787-8, pour venir mourir à Bruxelles peu de temps après.
- (90) Lorsque Moïse descendit du mont Sinâ, il portait deux rayons de lumière, qui sont ici plantés dans sa chevelure. La baguette que le législateur tient dans la main droite, est celle qui fit jaillir l'eau pour désaltérer les Israélites.
- (90 bis) Voir DES MAREZ, op. cit., p. 285.
- (91) Godecharle était né à Bruxelles le 2 décembre 1750 dans une famille de musiciens: son père Jacques-Antoine était maître de chapelle et chantait à la chapelle de Charles de Lorraine; ses trois frères étaient aussi musiciens.
- Un ami de la famille, Dansaert, initia Gilles-Lambert au dessin, mais Delvaux fut son premier maître, jusqu'en 1771; c'est alors qu'il obtint de Charles de Lorraine, à qui Delvaux devait l'avoir recommandé, une pension de 300 florins.
- Mais Godecharle quitta Bruxelles pour Paris et le 22 septembre 1772, il est chez l'Anversois Jean-Pierre Tassaert, sculpteur du roi, agréé par l'Académie de peinture et sculpture, âgé alors de 45 ans. La même année, protégé par Pigalle et recommandé par le prince de Starhemberg, Ministre plénipotentiaire de l'Impératrice Marie-Thérèse à Bruxelles, il entre à l'école académique. Tassaert, devenu sculpteur de la Cour prussienne en janvier 1775, emmène avec lui quelques collaborateurs dont Godecharle qui, trois ans plus tard, est à Londres, puis à Rome...
- A Bruxelles, on s'occupait du Parc et du futur monument à Marie-Thérèse; et c'est ainsi que, averti par son frère Eugène, Godecharle envoya ce projet et revint lui-même dans sa ville natale. Fort aimé, il reçut un atelier provisoire installé dans la serre de l'Orangerie, pour y entretenir, — en attendant de pouvoir d'adonner à la fontaine — toute la flamme de son imagination.
- (Voir Marguerite DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles-Paris, 1928).
- (92) Godecharle fit son auto-portrait à 71 ans, et mourut 14 ans plus tard, un 24 février, à Bruxelles.
- (93) Remplacé par copie en 1891.
- (94) Remplacé par copie en 1891.
- (95) Original aux Musées des Beaux-Arts de Belgique.
- (96) Original à la Maison du Roi.
- (97) Original à la Maison du Roi.
- (98) La statue est en deux parties; jointure visible au niveau des hanches. L'œuvre est mutilée: la main droite et le pied gauche ont disparu.
- (99) Sur le tronc on lit: « P. Le Jeune. (Bruxelles) 1786 »

- (100) La statue est en deux parties : jointure visible sous le genou droit et dans le long voile qui retombe derrière le jeune homme, sur le corps du fauve.
La statue est mutilée, le visage fut brisé par la chute d'un arbre.
- (101) La pointe du glaive est brisée.
- (102) L'œuvre est signée sur le voile qui retombe de la hanche droite :
« P. Le Jeune Bruxelles » (la date est devenue illisible).

ANNEXE

Nous devons à la bienveillante érudition de M. Jean Alexandre la note suivante relative à la sépulture de Marie-Madeleine (pp. 63-64) :

Selon la tradition provençale, celle que les Ecritures appellent Maria de Magdala fait partie des trois "Saintes" qui débarquèrent, venant d'Egypte, sur les rives de la Camargue quelque dix années après le Golgotha. Avec Marthe, ou Salomé, selon les traditions, qui avait appris sur les bords du Nil l'art de dompter le crocodile, la "Tarasque" (du grec "tarratô", perturber) qui répandait à l'époque la terreur sur les bords du Rhône, et qui donna son nom à Tarascon (cependant qu'une "Tarasque" de pierre fut retrouvée ensuite dans le lit de la Durance à hauteur de la Chartreuse de Bompas), avec Sarah la Noire, leur servante, dont la statue, enclose aux "Saintes-Maries", n'est pas sans évoquer la "Vierge Noire" ou Isis elle-même, et à laquelle les Gitans vouent un culte célèbre, Marie-Madeleine, celle qui avait eu l'honneur accepté par le Christ de répandre un précieux flacon de nard sur ses pieds, fit que ce petit accostage camarguais prit désormais ce nom de haute tradition.

Tandis qu'on retrouve la trace de Marthe, dite par les Provençaux Marie de Salomé, domptant le crocodile qu'elle tient par une laisse attachée dans sa gueule, en les armes de Nîmes où elle figure les yeux couverts d'un bandeau et séparée

de l'animal par un palmier tutélaire, l'on sait, ou l'on rapporte, que Marie-Madeleine se serait retirée dans une grotte (baume-halma) du massif provençal de la Ste-Baume, à 40 km à l'est d'Aix-en-Provence.

Beaucoup de peintres représentent ainsi l'ancienne pécheresse, se nourrissant des quelques baies et pousses que lui offrait ce massif grandiose de terre rouge, très arboré — à l'opposé de Ste Victoire, calcaire et dénudé, aussi grandiose et plus proche d'Aix —, et priant... Elle y mourut, dit-on, et, vers le IX^e siècle, sa dépouille fut transportée et enserrée dans un sarcophage sur lequel se fonda la Basilique provençale de St-Maximin-la-Ste-Baume. On rapporte que l'un des fils de Louis XIV, de passage dans la région, fit, pour la première fois après des siècles, ouvrir la tombe, et qu'on trouva une touffe de fenouil qui poussait sur la seule partie de la sainte qui eût survécu au temps, sa langue.



ERRATUM

« La teinturerie Momm à Forest »

Un oubli a fait en sorte que certains clichés concernant cet article n'ont pu être publiés dans le numéro 229. Nous en reproduisons trois ci-contre.

Nous prions nos lecteurs de nous en excuser.



1) Le personnel et les familles de l'entreprise Momm groupés autour du réservoir et des bâtiments.

2) Le point d'eau implanté en 1870.

3) La Villa et les ateliers Momm, à la fin du siècle dernier.

La multiplicité des âmes dans les croyances humaines



par M. GOUWELOOS

La plupart des groupements humains appartenant aux civilisations de base ont cru à l'existence d'un seul principe vital ou encore d'une seule âme chez l'homme. (Pygmées africains, Semang, Sakai, Plec Temian, Kurnai australiens, certains groupes d'Algonkin tels les Montagnais). Dans les rares cas où il est question d'une seconde âme, on peut, selon l'ethnologue viennois Schmidt, l'attribuer à l'influence d'une petite culture matriarcale.

A l'encontre de nos conceptions, l'âme de l'homme vivant est souvent considérée dans les cultures primaires, secondaires et parfois tertiaires comme un agrégat de principes. Souvent, au nombre de deux, de trois ou de quatre, ces principes pouvaient, cependant, atteindre selon certains peuples, un chiffre plus élevé. Ils ne coexistent pas dans une indépendance totale et nous voyons régner une certaine imprécision sur leur nature respective. A la mort de l'individu, ils suivent généralement leur destin propre. Parfois, ils ne sont que des aspects différents d'une même force vitale, d'autres fois, ils sont mieux déterminés. Ils sont alors de sexe opposé ou changent de sexe lors d'une nouvelle réincarnation, s'entrecroisent quelquefois et se recourent de la manière la plus étrange. Il est souvent extrêmement difficile d'avoir une vue lucide sur leurs fonctions exactes, et dans la vie et dans la mort.



Chez de nombreux " primitifs ", le nom des essences de vie ou de l'âme est différent du nom du principe survivant au-delà de la mort. L'usage de termes distincts est fréquent dans l'aire du Pacifique et, particulièrement en Indonésie. Ainsi, chez les Batak de Sumatra, le *tondi* se mue, après le décès d'un homme, en *begu* (*tondi djadi begu*) et, plus tard, après son accession dans le domaine des ancêtres, en *sumangot*. A Java, le *sumangat* se change en *njawa* tandis qu'à l'île Nias, le *nosododo* devient, après la mort de l'individu, le *moko-moko*. Le *tanoana* des Toradja des Célèbes se métamorphose en un *angga* et l'*hambaruan* des Dayaks en un *gana*. (1) Dans l'Est de Florès (Ili Mandiri) l'âme-*tuber* devient, après le décès, un *kewoko*. (2)

Nous retrouvons des conceptions semblables dans le Sud-Est de l'Asie.

En Afrique, chez les Douala, l'âme-ombre, en principe, s'appelle chez les vivants *mudimó*, mais, entrée, après la disparition de l'homme, dans le domaine de la surnature, elle se dénomme *edimo*. (3)

Nous retrouvons ces conceptions archaïques dans nombre de civilisations supérieures. Ainsi, à Rome, l'*anima* est l'âme de l'homme vivant mais, après le décès, seuls subsistent les *Manes*.

C'est une chose également curieuse à constater que le principe spirituel possédant la faculté de quitter momentanément le corps est parfois identifié à la force vitale périssable plutôt qu'à l'âme. Ces constatations ont été faites par Ittmann chez les tribus du Cameroun occidental. (4)

Signalons, aussi, que l'âme-ombre est, chez certains peuples, différente de l'ombre même.

Ceci établi, passons à l'examen des croyances relatives à l'âme chez quelques groupements africains qui ont été particulièrement bien étudiés.



AFRIQUE

Remarquons d'abord que, par delà les divergences locales, les peuples de l'Afrique, ont, en général admis l'existence, d'une part, d'un principal vital de caractère numineux et, d'autre part, d'une âme. H. Labouret l'affirme expressément, pour les peuples de l'Ouest du Soudan : " Un corps matériel périssable, une sorte de double, un principe vital ou efficient. " (5)

" Ce principe vital analogue au *mana* était invisible et existait en quantité différente chez chaque être. C'est le *nyama* des Dogons, des Touras, des Mandingues, l'*adoubey* des Kouroumbas, le *kele* des Lobis, le *sili* des Mossis, le *moyo* des Loubas et Luluas. A rapprocher du *siloumba* des populations du Haut Zambèze, de l'*evur* des Fans, du *joké* de certains peuples de l'Oubangui et de l'*abiguem* éthiopien. " (6) On pourrait ajouter le *ner* des Senoufo.

Le plus souvent ce principe vital est une partie de la force universelle et provient, partiellement, du père et partiellement, d'un ancêtre incarné. Quelquefois même, chez les Dogon par exemple, une certaine quantité en est déferée par un puissant génie. (Nommo) Ce principe vital est susceptible de fluctuations diverses, il peut augmenter ou diminuer chez un même individu et a besoin, en des moments graves, de réfection. Cette réfection, s'opérait d'ailleurs souvent de manière permanente par l'adjonction de la force contenue dans les aliments consommés au cours de la vie.

Après la mort de l'individu, ce principe vital libéré de son support peut, quelquefois, devenir dangereux pour les autres personnes. Certains peuples ont d'ailleurs mis l'accent sur le caractère nocif de ce fluide, lorsqu'au cours de la vie, on le contractait soit auprès d'animaux tués, soit auprès de certaines rivières ou de certains arbres. On essayait alors de s'en débarrasser au cours de rites longs et compliqués.

Nous examinerons ci-après la conception de l'âme chez quelques peuples nigritiens et bantous.

Les Dogon.

Les Dogon (Habbé) des falaises de Bandiagara (Niger) sont un des groupes noirs les plus intéressants. Ils possèdent une mythologie extrêmement développée et un rituel des plus complexes.

Selon eux, il existe chez chaque individu deux âmes de sexe opposé : le *kikinu say* (âme intelligente) et le *kikinu bumone* (âme sotte) qui prend souvent les apparences de l'ombre. Le *kikinu say* peut vagabonder durant la nuit et être quelquefois la cause des rêves. Ceux-ci ne sont considérés comme véridiques que si le rêveur dort couché sur le côté gauche. Un certain temps avant la mort — variant de quelques jours à trois ans — le *kikinu say* quitte le corps même aux heures de veille pour errer en brousse. Seuls certains individus, les *kumogu*, doués de la double vue, sont capables de le voir. Quant au *nyama*, il est une sorte de fluide vital invisible, qui coule dans les veines sans se mélanger au sang mais qui pourtant s'écoule avec lui. Il est constitué d'une somme de parcelles distinctes provenant des géniteurs, d'un mort particulier, souvent le grand-père qui a laissé une part importante de son *nyama* à son petit-fils, de celui du totem clanique (*binu*) et de celui du *Nommo* (entité de la mythologie dogon). Au cours de la vie, le *nyama* peut s'accroître à l'occasion des sacrifices, des cérémonies religieuses, etc., par un apport de *nyama* de la puissance invoquée. Par contre, il peut y avoir déperdition de *nyama* par le départ de telle ou telle graine contenue dans les clavicules. Le départ du *nyama* provoque l'abandon du corps par l'âme. Après le dernier souffle il reste encore un certain temps sur les cheveux du mort puis cherche un nouveau support matériel où se poser d'où le danger qui en résulte pour l'entourage du défunt. (7).

M. Griaule, dans " Dieu d'Eau " (24^{me} journée) décrit le rapport de ces croyances avec l'ensemble du complexe système religieux forgé par les Dogon. Nous en extrayons certains passages :

" Donc l'enfant arrive au monde nanti de deux principes de sexes différents et théoriquement il appartient autant à l'un qu'à l'autre; le sexe de sa personne est indifférencié. Pratiquement, la société, par anticipation, lui reconnaît dès l'abord le sexe qu'il porte en apparence. Toutefois, par des détails du symbolisme, l'androgynie spirituelle reste présente... "

" Muni de ses deux âmes, l'enfant poursuit sa destinée. Mais ses premières années sont marquées par l'instabilité de sa personne. Tant qu'il conserve son prépuce ou son clitoris, supports de principe de sexe contraire au sexe apparent, masculinité et féminité sont de même force. Il n'est donc pas juste de comparer l'incircocis à une femme; il est, comme la fille non excisée, à la fois mâle et femelle. Si cette indécision où il est quant à son sexe devait durer, l'être n'aurait jamais aucun penchant pour la procréation.

En effet, le clitoris qu'a reçu la fille est un jumeau symbolique, un pis-aller mâle avec lequel elle ne saurait se reproduire et qui, au contraire, l'empêcherait de s'unir à un homme. De même que Dieu a vu se dresser devant lui l'organe de la terre, de même l'homme qui s'unirait à une femme non excisée, serait " piqué " et l'opportunité de sa présence discutée par l'organe qui se prétendrait son égal.

L'individu, d'autre part, ne peut se conduire normalement sous une double direction. Il est nécessaire que l'un des principes prenne définitivement le pas sur l'autre.

L'enfant ne peut rien faire de sérieux, et on ne peut rien lui faire de sérieux tant qu'il n'est pas circoncis.

C'est ainsi qu'il ne peut ni recevoir sa devise, ni assurer un culte, ni supporter de remèdes donnés par les guérisseurs contre les maladies, ni utiliser d'amulettes. Ces pratiques, en effet, supposent des va-et-vient de force vitale trop violents pour un être dont l'âme n'est pas encore " fixée. "...

" La veille de la circoncision, on demande encore devant l'autel la fixation de l'âme. Et au moment où le prépuce est

coupé, l'âme mâle se rend dans cet autel. Elle y séjourne pendant tout le temps de la retraite. Après guérison, lorsque l'enfant revient, on égorge une autre victime pour lui et il en mange le foie. A ce moment, cette âme retourne en lui.

Aussi la circoncision a-t-elle pour effet premier un éclatement du spirituel : d'une part le prépuce sectionné, support de l'âme femelle, se transforme invisiblement en lézard dit "soleil". L'enfant est ainsi libéré de la féminité. D'autre part son âme mâle, agissant comme celle d'une victime, s'éloigne de son corps et va séjourner dans l'autel de famille. Durant toute la retraite que subit le circoncis, il est privé de ses principes spirituels, et celui qu'il doit reprendre attend avec les morts. Le circoncis est comme mort lui-même.

Lorsque le circoncis retrouve son âme dans l'autel de famille, est-il complètement délivré de l'âme femelle partie avec le lézard ?

Non !... il garde encore son ombre qui est une âme féminine réduite et qu'il a en commun avec le lézard. Cette ombre est sotte, tandis que l'autre âme est l'intelligence..."

Le lézard "soleil",... est le symbole du prépuce femelle qui entoure le pénis mâle. Mais sa queue courte ressemble au pénis. Elle est rouge et c'est pourquoi il se cache de la lumière, car il ne veut pas lui être comparé.

De fait, ce lézard vit en terre et il se montre rarement.

Le lézard est femelle,... mais il ressemble à un pénis par l'arrière de son corps. Il est prépuce, mais il est aussi comme un pénis découvert. Entouré de cette femelle qui est "soleil", rouge et sphérique comme l'astre qui est lui-même féminin, le pénis finit par être gagné à la féminité." (8)

Les Bambara.

Les Bambara (Banmana) forment un puissant peuple noir du groupe Mandé résidant au Sud-Ouest du Mali. Ils ont offert une tenace résistance à l'Islam et furent dénommés pour cette raison par leurs voisins musulmans, Bambara, c'est-à-dire, infidèles. Diverses études leur ont été consacrées et ils sont particulièrement bien connus des ethnologues. (Monteil, Pâques, Zahan, Tauxier). G. Dieterlen a publié une remarquable étude sur leur religion.

La pensée religieuse des Bambara est une explication du monde dans laquelle la vie, les gestes, les actes de l'individu s'imbriquent de la manière la plus étroite avec les mythes justifiant l'organisation de l'univers et la direction du cosmos. Il est très difficile d'isoler de l'ensemble mythologique, les éléments constitutifs de la personne, de déterminer leur origine ou leur nature et d'indiquer avec précision leur devenir sans recourir à la totalité du fait religieux.

Selon les Bambara, quatre éléments composent ou déterminent la personne : le *ni*, le *dya*, le *tere* qui après la mort, devient le *nyama* et le *wanzo*.

L'âme ou *ni* est un principe qui anime le corps auquel il n'est pas indissolublement lié et qu'il peut quitter durant le sommeil. "Le *dya*, double ou jumeau de l'être humain et de sexe opposé, a un corps, l'ombre sur le sol ou l'image dans l'eau. Il peut se déplacer seul ou peut être contraint de quitter l'être qu'il accompagne sous l'action de Faro." (9) Le *ni* et le *dya* sont donnés par Faro, le génie créateur. Lorsque l'homme est mourant, le *dya* se rend dans l'eau pour se mettre sous la garde de Faro avant de devenir le *ni* du nouveau-né de la famille du défunt. Après le décès, le *ni* est capté par le chef de famille et transporté sur l'autel des ancêtres d'où il reviendra pour se mêler aux eaux de l'accouchement et pour constituer le *dya* de l'enfant. "S'il s'agit d'un garçon le *dya* sera femelle, s'il s'agit d'une fille, il sera mâle. Ces mouvements sont indépendants du sexe du défunt, le génie inversant les sexes le cas

échéant. Chaque être humain est ainsi à la fois mâle et femelle par son âme et par son double. " (10) Les animaux sauvages et domestiques ont un *ni* et un *dya*; les végétaux n'ont qu'un *ni*. La prise du *ni* d'un végétal peut constituer un remède pour l'homme mais déterminer la mort de la plante.

Le *tere*, caractère de l'homme, sa force et sa conscience, a son siège dans le sang ou dans la tête, il se développe dans le fœtus au cours de la gestation et est composé d'une part du *tere* des parents auquel vient s'ajouter celui du défunt dont l'enfant a hérité âme et double. Au moment de la mort, le *tere* se transforme en *nyama* qui devient une force très puissante, capable de s'attaquer aux meurtriers de l'homme. Le *tere* est donné par le génie Pemba. Les animaux domestiques possèdent un *tere* mais moins puissant que celui des humains. Les animaux sauvages en sont privés. Cependant, ajoute G. Dieterlen, " d'après certains informateurs les animaux sauvages seraient également pourvus de plusieurs *tere* des différentes parties du corps. Il semble que, dans ce cas, le terme désigne surtout des particularités physiques de l'animal et non sa conscience, comme c'est le cas pour l'homme et l'animal domestique. "

Le *wanzo*, force néfaste, héritée de l'impureté de Moussô Koroni, (11) représente dans l'individu, le désordre et l'insocialibilité. Il a son siège, plus particulièrement, dans le prépuce de l'homme ou dans le clitoris de la femme. On s'en débarrasse au cours de la circoncision et de l'excision. Il est capté par les masques de la société du *Ndomo* à laquelle appartiennent les incirconcis.

Les Kissi.

Les Kissi de la Guinée ex-française connaissent deux principes spirituels dont l'un est contenu dans le cœur, considéré comme siège des actions, pensées et sentiments, et l'autre dans l'ombre qui quitte le corps durant le rêve et qui, très faible à la naissance, prend peu à peu des forces (12).

Les Senoufo.

Ils se dénomment *Sienu*. Ce sont de bons agriculteurs de la savane mais de médiocres guerriers. " Chez les *Senoufo* l'homme a un corps, *tyer* et deux principes immatériels : l'âme *pil*, qui ne meurt pas et se réincarne après la mort, puis la force vitale *ner*, fluide vindicatif aussi, libéré par la mort et qui peut poursuivre les vivants et notamment les meurtriers. Le *pil* est proche du *ni* des Bambara, c'est aussi l'intelligence, la conscience; les animaux possèdent un *pil* mais il est moins puissant que celui des hommes; le *ner*, de son côté, est comparable au " *nyama* ". (13)

Les Lobi.

" Les Lobi croient aussi à un double et à un souffle vital siégeant dans le foie. A la mort, le double reste avec le corps en s'altérant quelque peu. La cérémonie des deuxièmes funérailles lui permet de quitter ce monde pour l'autre, où il cesse peu à peu de s'intéresser aux vivants. (14)

Les Kouroumba.

Chez les Kouroumba de la Haute Volta, " l'homme possède une âme et un principe vital; l'âme invisible peut être vue par les voyants, elle voyage pendant le sommeil. Quant au principe vital, c'est une partie de la force universelle; celui qui apparaît dans chaque enfant provient en partie du père géniteur et en partie d'un ancêtre. L'enfant est donc le support (*ahute*) d'un ancêtre réincarné; il doit offrir des sacrifices périodiques à son ascendant, dans la case-sanctuaire des ancêtres ". (15)

Les Akan.

" Chez les peuples Akan, notamment les Nzima du Ghana, l'homme a trois âmes : *nyga*, âme de consanguinité transmise par la mère, ou âme clanique, personnification de la parenté matrilineaire; l'âme *ntoro*, transmise par le père, et enfin l'*okra* ou *kra*, âme spirituelle, divine, provenant d'une des sept divinités planétaires qui régissent les jours de la semaine. (16)

Les Kabrè.

“ Les Kabrè du Togo pensent que l'homme a deux âmes : *kalisab*, l'esprit qui peut se réincarner dans plusieurs enfants, tout en restant dans le séjour des morts, sorte de paradis aquatique nommé “ *heziyé* ” et l'âme vitale, *ciyam*, qui quitte le corps au moment de la mort et retourne à Dieu. En outre, chaque homme a près de lui un protecteur invisible, une sorte d'ange gardien, le *Way-du* ”. (17)

Les Kotokoli.

“ Les Korokoli se représentent la nature humaine comme ayant une structure complexe; à côté du corps, *tonu*, mortel et corruptible, il y a le nom, support du caractère, qui survit jusqu'à la réincarnation du mort dans un de ses descendants : il y a l'esprit *adedo*, qui ne meurt pas, et *kezena*, la volonté, la personnalité qui ne survit que peu de temps après la mort. Par exemple, si un homme est mort sans avoir pu dévoiler un secret utile ou préciser ses dernières volontés, son *kezena* peut s'incarner dans une vieille femme, la *kezena-ndo*, qui “ devient ” le défunt pendant quelque temps et fait la communication : le défunt parle par sa bouche. L'ensemble de ces âmes est maintenu par la force vitale, *doni*, qui en assure la cohésion. Si la force vient à manquer, apparaissent la maladie, la folie, la mort, le malheur. ” (18)

Les Konkomba.

“ Les Konkomba pensent que les êtres humains et, dans une certaine mesure, tous les êtres vivants, sont composés d'un corps périssable et de plusieurs principes immatériels. Le plus perceptible de ces principes est *uwini* ou *nwi* qui, libéré par la mort, agit sur le meurtrier et sur les chasseurs. Le *nwi* des animaux carnivores, particulièrement celui des animaux qui mangent l'homme, ainsi que celui des hommes eux-mêmes, est spécialement puissant; c'est la raison pour laquelle le meurtrier doit se purifier afin d'éloigner la force hostile libérée qui s'est attachée à lui. Cette force se traduit par des cauchemars

ou des maladies de peau; elle est neutralisée par quatre objets magiques : *iyin*, la corne d'hippotrague qui permet de savoir si la victime est morte, *karakà* (que les Komba appellent *karle*) *amodji* et *jambuna*, le meurtrier absorbe, dans de l'eau, un peu de poudre contenue dans *karakà*.

C'est *nwi* qui pénètre dans le sein des femmes enceintes et anime le fœtus; *nwi* est la vie, la chance, la santé, c'est lui qui fait qu'un homme est courageux ou lâche, intelligent ou bête, fort ou faible; c'est aussi le “ moi ”, la force vitale, la personnalité, l'intelligence et la volonté. A la naissance de son enfant — certains disent à la puberté — le père consacre unealebasse sur laquelle il offre des sacrifices pour aider l'enfant à grandir; c'est le support de sa vie, le réceptacle de *nwi* sur lequel, en cas de maladie ou de fatigue, l'intéressé fait des sacrifices pour renforcer son *nwi*. C'est sur cettealebasse que l'âme vient manger et boire les offrandes; au moment des funérailles, laalebasse de vie du défunt est brisée sur sa tombe.

Le *kinà*, autre principe immatériel, peut quitter le corps pendant le sommeil, et, au réveil, le dormeur se souvient des actions et des visites faites par son double; quand un homme rêve d'un autre homme, c'est le *kinà* de celui-ci qui vient parler avec son *kinà*. Le *kinà* serait aussi le véhicule de ce que nous appelons la télépathie, ce que le professeur Labouret appelait le “ double ” dans son étude sur les Lobi. On croit que le *kinà* est surtout fixé dans le foie et le sang, d'où le danger de répandre le sang d'un homme. La pensée se nomme *iládar*; c'est, comme le disent les Konkomba, “ le petit homme qui parle dans la tête ”; les mêmes conceptions se retrouvent chez les Moba et les Dyé. (19)

Les Fôn.

Chez les Fôn, fondateurs du royaume du Dahomey, “ chaque être vivant (homme, animal, plante) possède quatre âmes : l'ombre claire, l'ombre opaque, l'âme invisible dont le retour auprès de Dieu cause la mort, l'esprit tutélaire qui est, après la mort, affecté à un autre être. Il existe de plus un principe

de ressemblance qui se réincarne dans un descendant. L'ombre claire des femmes ne s'éveille qu'après le mariage. Les magiciens peuvent capturer cette ombre pour tuer son propriétaire. " (20)

Les Agni.

Les Agni, voisins orientaux et parents des Baoulé de la Côte d'Ivoire dont ils parlent la langue, " admettent que l'homme est composé d'un corps mortel, d'une âme immortelle appelée *ekala* et d'un double invisible, le *woa-woe*. C'est ce double qui est mangé par les sorciers; on ne sait trop ce qu'il devient dans le cas, rare d'ailleurs, de mort naturelle. Tous les corps animés, ou non (homme, bête ou pierre), sont pourvus d'un double *woa-woe*. (21)

Les Sara.

" Les conceptions des Sara relatives à la substance des âmes leur sont tout à fait particulières. L'homme aurait deux âmes dès la naissance; le *koi*, une espèce de mauvais esprit, et l'âme proprement dite, le *djedokie* ou *dildege* qui se dégage du corps à la mort. Celle-ci peut renaître dans un petit-fils et on la reconnaît à la ressemblance familiale : on redoute cela, car si un père et un fils dans lequel revit le grand-père habitent sous le toit de la même case, ils mourront. On cherche donc à élever l'enfant dans un autre village. D'autres âmes se rendent en des arbres où on leur offre des sacrifices. Les hommes cherchent à s'affranchir du *koi* lors de leur initiation dans l'*byondo* par des flagellations quotidiennes. Les femmes gardent leur *koi* toute leur vie; elles portent un pagne entre les jambes avec une pointe en forme de phallus pour se protéger contre les *koi* qui rôdent en liberté cherchant à porter malheur aux humains et à faire du mal; ces *koi* cherchent volontiers à pénétrer dans les corps par l'anus ou par le vagin " (22).

Les Haoussa.

Si nous poursuivons notre marche vers l'Est, nous arrivons chez les Haoussa. Ils sont généralement considérés comme musulmans et figurent comme tels sur les statistiques. Ils appellent

l'âme *kurua*; c'est aussi le double. " Les Azna pensent que l'âme a la même forme que le corps, mais qu'elle est fluide et inconsistante, comme un rêve, et que ses dimensions peuvent varier; ceux qui sont encore animistes considèrent l'ombre solaire comme une émanation du *kurua* et évitent de laisser quelqu'un la traverser. Le *kurua* est soumis aux actions extérieures, il peut être capté par les magiciens, enfermé dans une petite gourde, tué et mangé par les sorciers.

A la mort, le *kurua* s'échappe du corps avec un faible bruit, il demeure quelque temps aux environs de la maison du mort et peut se manifester aux vivants; il lui faut encore boire et manger, c'est pourquoi les héritiers égorgent des poulets et répandent de la bière sur la tombe, offrande qui est renouvelée chaque année; un *kurua* délaissé peut être dangereux et punir ses descendants ingrats.

Normalement, le *kurua* se réincarne dans l'enfant que porte sa veuve enceinte, par exemple, et, ce faisant, il change de sexe : le *kurua* d'un homme s'incarne dans le corps d'une petite fille et réciproquement. Il peut aussi pénétrer dans le corps d'un homme adulte en profitant de son sommeil et en lui causant une vive douleur, mais il ne s'agit là que d'un passage, car le but du *kurua* est de s'incarner dans l'enfant qui sera procréé par cet homme.

Pendant la vie, le *kurua* peut quitter le corps humain lorsque celui-ci est endormi; très vulnérable, à ce moment-là, il peut être saisi par les sorciers ou devenir victime des machinations des magiciens. Pendant ces fugues nocturnes, le *kurua* peut prendre la forme d'un animal et effrayer les passants; ces aventures sont vécues en rêve et permettent parfois de voir l'avenir.

Tous les êtres vivants, animaux et végétaux possèdent un *kurua* que l'on peut capter à son profit, mais il faut craindre aussi la colère d'un *kurua* libéré de son enveloppe; ainsi avant d'abattre un gros arbre, utilise-t-on un rituel qui a pour but de faire sortir l'âme de l'arbre avant de l'abattre, sous peine

d'être blessé par sa chute. Certains phénomènes naturels (puits, rochers étranges, tornades, cours d'eau) ont un *kurua*; si un puits est à sec, c'est parce qu'il a perdu son *kurua*; si un magicien s'empare de l'âme de la tornade, il ne pleut plus.

Ces conceptions illustrent particulièrement bien, à notre sens, l'essentiel des croyances concernant les âmes et démontrent, une fois de plus, la survivance des croyances animistes sous le vernis de l'Islam. " (23)

Les Nouer.

Les Nouer de l'Est africain connaissent le *ring* (corps), le *yiagh* (souffle ou vie) et le *tie* (intelligence ou âme). (24).

Les Kikouyou.

Les Kikouyou du Kenya ont une âme individuelle qui s'en va rejoindre les ancêtres après la mort de l'homme et un fragment d'âme collective qui se réincarne dans un nouveau-né du groupe. (25)

Les Asou.

* Les Asous distinguent un grand *kiwouri*, qui reste auprès du corps jusqu'à totale putréfaction, et un petit *kiwouri*. Celui-ci est la frange étroite et un peu plus claire qui fait le tour de l'ombre proprement dite. Dans la mort, il se sépare du corps, prend le nom de *nkoma* et descend dans le monde inférieur, vers la tribu à laquelle l'homme vivant appartenait, et continue à vivre, puis, après avoir subi six métamorphoses, disparaît. " (26)

Les Mbala et les Nyongo.

Il est question chez eux d'une subdivision de l'homme en quatre : corps, double, âme vitale et ombre. (27)

Les Sotho.

Enfin, chez les Sothos du Sud de l'Afrique, " il y a *mele* (corps) ou *nama* (chair), *moea* (quelque chose qui n'a pas de corps, vent), lequel a son siège dans le cœur ou dans la tête, et *seriti* (ombre). " (28)

ASIE

Nous examinerons la croyance à la multiplicité des âmes tour à tour chez les Mongols-Bouriates, les anciens Chinois, les Vietnamiens, les Laotiens, les Müông et les Thai et enfin chez les populations semi-primitives de la chaîne annamitique.

Les Mongols-Bouriates.

Ils distinguent :

- 1°) l'Ame-squelette, image invisible de l'appareil osseux peut-être en relation avec la croyance à l'état intact des os comme facteur de résurrection.
- 2°) l'âme mortelle
 - a) elle quitte l'homme durant le sommeil,
 - b) elle peut revêtir la forme de certains animaux et d'insectes en particulier.
 - c) des mauvais esprits la dévorent habituellement après la mort de l'individu.
- 3°) l'âme réellement semblable à l'homme : elle reflète absolument son caractère et devient ou méchant démon ou puissant esprit. (29)

Les Anciens Chinois.

Les anciens Chinois croyaient que l'homme avait deux *lots de principes de vie* : l'un humide, le *po*, résidant dans le sang et dans les humeurs du corps, qui relève de la mère, l'autre sec, le *houen*, séjournant dans le souffle et dans toutes les exhalaisons de l'organisme, qui provient du père.

Durant la vie de l'homme, ni le *po*, ni le *houen* ne peuvent être individualisés. Ils sont opposés suivant en cela toute la philosophie du *yin* et du *yang* et sont la source même où puise la vie. Le *po* de l'homme devient, après le décès, le *kouei* qui descend vers les *Sources jaunes*. Quand il réapparaît, c'est sous une forme matérielle, quelquefois, celle d'un revenant. Pour le faire rentrer sous la terre, il faut humecter cette dernière d'une

libation de sang frais. Tout au contraire, le *houen* qui est aussi le *k'i* (souffle) rejoint le Ciel et devient un *chen*. Les seigneurs, seuls, ont un *houen* assez puissant pour devenir un *chen* car ils sont nourris de viandes et de nourritures substantielles (30) ainsi que de boissons réconfortantes qui leur permettent un surcroît de vitalité.

Les Annamites.

“ Tout individu vivant possède deux groupes d'âmes ” : 3 *hôn* et 7 *via* (ou *phach*) pour les hommes; 3 *hôn* et 9 *via* pour les femmes. Ces âmes viennent habiter le corps au moment de la conception ou de la naissance. On évite de parler des *hôn* d'une personne vivante, mais on tient toujours compte de ses *via*; chez les uns elles sont bonnes, elles portent bonheur, et on recherche la fréquentation de telles personnes; chez d'autres au contraire elles sont mauvaises et on s'écarte de leurs propriétaires. Cependant, étant donné leur nombre elles peuvent être très différentes, les unes bonnes, les autres mauvaises, chez le même individu; on peut même arriver à les éduquer chez l'enfant.

Le départ de toutes ces âmes provoque la mort : les *hôn* quittent le corps, emmenés par les dieux, les *via* restent auprès du corps dans la chambre mortuaire. Au moment où l'homme rend le dernier souffle on noue un coupon de soie blanche en une forme vaguement humaine et on la dépose sur la poitrine du mort. Un homme de la famille grimpe sur le toit au-dessus de la chambre mortuaire et appelle 3 fois le mort : ses *hôn* viennent alors résider dans le petit mannequin de soie appelé *hôn bach* (“ soie de l'âme ”); il s'agit par ce rite d'empêcher les *hôn* de s'égarer, et de les conduire dans la terre et sur l'autel des ancêtres. En effet au moment de la mise en terre du cercueil, un lettré achève d'un coup de pinceau le caractère tracé sur la tablette du défunt : cette tablette sera désormais le défunt. On la rapporte à la maison sur le “ char de l'âme ” qui ne portait jusqu'ici que la “ soie de l'âme ”; elle sera déposée avec celle-ci derrière elle sur un autel dressé à côté

de l'autel des ancêtres, puis on va enterrer “ la soie de l'âme ” au pied de la tombe ou dans un autre endroit. La tablette restera ainsi sur l'autel des ancêtres recevant un culte nominal pendant de nombreuses années : à la 5^{me} génération elle sera retirée de l'autel et ne recevra plus qu'un culte collectif avec les autres ancêtres. ” (31)

Les La-qua.

Dans l'extrême pointe septentrionale du Vietnam demeure le groupe résiduel des *La-qua*. Selon eux “ l'homme posséderait 9 âmes. A la mort, l'une d'elles vient résider dans la maison du défunt; les autres, selon les mérites de celui-ci s'incarnent soit dans des buffles, des bœufs... soit dans des animaux plus élevés, tels chiens, chats, pour s'incarner ensuite dans des êtres humains. Le prêtre après l'enterrement cherche une place particulière dans la maison pour l'âme qui reste au foyer. Puis à la fin du deuil il l'invite à prendre place dans l'une des urnes qui reposent sur l'autel des ancêtres constitué par une étagère à bords élevés suspendue très haut auprès d'un mur; un autel ne porte pas plus de quatre ou cinq urnes : car chacune d'elles contient toutes les âmes d'une génération d'ancêtres, et quant on en place une nouvelle sur l'étagère, on brise une urne ancienne. ” (32)

Les Muong.

Les Mùông du Nord Vietnam (Est et Sud d'Hanoi) connaissent un principe survivant après la mort qu'ils dénomment comme les Annamites, le *ma*, c'est-à-dire le revenant.

“ Les esprits vitaux du vivant dénommés *bia* sont au nombre de sept pour les hommes et de neuf pour les femmes. Il existe également d'autres entités, les *wai*, dont il est souvent très difficile de déterminer les fonctions réelles et qui paraissent faire double emploi. “ Ce sont les *wai* et les *bia* qui se sépareront

pour qu'une partie survive et qu'une partie disparaisse progressivement, se dissolve, tandis que le cadavre se décompose. Laquelle des parties deviendra le *ma*, le revenant ? Laquelle sera malfaisante ? Ils hésitent sur les réponses à ces questions, paraissent ne jamais se les être posées. Ils savent que, durant la vie, les quatre-vingt-dix *wai* sont inégalement répartis dans le corps, qu'il y en a quarante du côté droit et cinquante du côté gauche; ils savent aussi qu'une partie des *wai* et une partie des *bia* peuvent quitter provisoirement le corps vivant. Quelques uns de nos informateurs nous ont même cité des cas où tous les *wai* d'un individu avaient été emmenés par un mauvais esprit et obligés de travailler pour lui jusqu'au moment où, par l'intermédiaire d'un esprit bienfaisant, on avait pu les libérer; mais nos informateurs reconnaissent que ces cas étaient très rares et qu'en général, lorsqu'un corps est privé de tous ses *wai*, la mort s'ensuit bientôt.

Certains Müöng identifient *wai* et *bia* et quand on objecte qu'il y a sept *bia* et quatre-vingt-dix *wai*, répondent que les deux principes sont si étroitement associés qu'on peut les considérer comme la même chose. Si ce n'est ce que pensent tous les autres, au moins presque tous s'accordent à reconnaître que *wai* et *bia* dépendent les uns des autres. " (33)

Les Thai.

" Ils croient aussi que l'être humain est animé par sept ou neuf esprits vitaux, mais au lieu des quatre-vingt-dix *wai* des Müöng, il lui attribuent cent-vingt *khuan*. Les *Khuan* sont répartis également dans la tête et dans le reste du corps. Les 60 *khuan* du corps resteront près du cadavre, dans la tombe ou à proximité de la tombe, et les 60 *khuan* de la tête monteront immédiatement au ciel. Il n'y a pas de jugement du mort; les bêtes qu'il a tuées ne viennent pas l'accuser, et le génie-patron de l'officiant funéraire n'est pas obligé de plaider pour que sa place au ciel lui soit accordée; tout cela, nous l'avons vu, est accepté par les Müöng; pour les Thai, la place au ciel est acquise à la mort *ipso facto*. Quant aux *khuan* du corps, ils

continueront sous terre sous une vie identique à celle des vivants, ils y auront des rizières qu'ils laboureront; les sacrifices leur sont nécessaires précisément parce qu'ils utilisent le principe qui survit des buffles sacrifiés à leur intention pour le travail des champs.

Survie. Pourtant bien que la double survie leur apparaisse divisée avec plus de précision qu'aux Müöng, les Thai croient qu'un mort — au moins une partie de lui — peut se réincarner aussitôt après le décès, malgré l'assurance de la vie souterraine et de la vie céleste qui lui est donnée. Le Père Bourlet signale en effet la coutume d'étendre devant la maison du mort une couche de sable soigneusement ratissée, le soir, avant le coucher de la famille, et de l'examiner le lendemain à l'aube; si la couche de sable porte les traces de pattes d'un oiseau, d'un chat, d'un autre animal ou d'un insecte, ou celles du passage d'un serpent, on en conclut que le mort s'est réincarné dans cet animal — et l'on cesse de redouter sa réincarnation prématurée dans un corps humain. Comme c'est seulement une partie du principe survivant qui s'est réincarnée, la famille du mort reste tenue à tous les rites qui assureront aux *khuan* de la tête leur vie céleste, à ceux du corps leur vie souterraine. L'absence du culte les condamnerait en effet à l'état douloureux d'âmes errantes dans la pensée des Thai, comme dans celle des Müöng, des Vietnamiens et des Chinois. " (34)

Les populations montagnards du Sud-Indochinois.

(Les Mois).

Les Mois ou Pémsiens (selon le plus affreux néologisme qui soit) sont les plus anciens habitants vivants de l'Annam. Leur montée sur les hauts plateaux de la chaîne annamitique est postérieure à l'arrivée des Cham (8^{me} siècle de notre ère) qui les soumièrent.

L'âme, selon la plupart de ces tribus, serait *une* et ses divers aspects — corps, ombre, animal — ne seraient que des manifestations de ses possibilités multiples.

Dam Bo, qui consacra un des meilleurs livres rédigés en langue française à l'étude de ces populations Moï, écrit :

“ Tous les Pémsiens croient à l'existence d'une âme, quand ce n'est pas à trois ou quatre. La question de la nature de l'âme est extrêmement délicate, car il est difficile d'obtenir des précisions sur un sujet aussi abstrait. Les forces de l'âme, par contre, nous sont mieux connues...”

“ Ce qui semble fondamental, c'est que l'âme est un principe spirituel, une réalité au-delà du domaine concret (parfaitement réelle, quoique non tangible, plus réelle même que ses apparences matérielles périssables), un élément d'un monde qui dépasse le monde sensible. Cette entité spirituelle peut revêtir des formes diverses, et ce n'est que par celles-ci qu'elle nous est connue. (35) Il arrive que l'on prenne l'image pour son substrat : on entend alors parler de plusieurs âmes, et cela d'autant plus qu'une forme nouvelle détermine une fonction nouvelle. Chez les Srê, la croyance est assez nette : chaque individu a une seule âme, *soan*, aux manifestations multiples; elle réside dans le souffle (*nhôm*), dans l'ombre (*huing*); notre corps en est une image, *rup*; elle vagabonde pendant les rêves; mais c'est toujours la même *soan*. Elle est créée à la naissance; si le nouveau-né est une réincarnation d'un parent défunt, l'âme de celui-ci viendra se fondre avec l'âme de celui-là pour n'en faire qu'une. Après la mort, elle sort du corps humain, traverse divers domaines où elle reste la même sous différentes formes, végétales ou animales. Nous retrouverons là une manifestation de plus de cette conception du monde où tous les êtres sont en relation de dépendance étroite, sans séparations catégoriques, en quelque sorte en continuité. Chez les Bahnar et Södang, l'âme sera, tour à tour, rocher dans un fleuve, singe ou goutte de rosée.”

Toutefois, ajoute l'auteur, “ chez les Rhadé, il semble qu'il y ait trois âmes distinctes pour un même individu : *m'ngat* qui donne les rêves et qui est invoquée après la mort; *m'ngab*, le souffle vital, qui erre après la mort avant de trouver à se réincarner; *Uang bea*, qui pourrait n'être qu'une des formes de

l'âme, en l'occurrence un oiseau. Il est difficile de se prononcer sur l'hétérogénéité de nature de ces “ âmes ” ou aspects d'âme.” (36)

Dans l'appendice de son beau livre, Dam Bo donne encore l'explication de *Soan* telle que la lui ont fournie les Moï.

“ Le foyer se compose d'un cadre de bois posé sur le sol de la case, bourré de terre sur laquelle des tisons brûlent; au fond du foyer, debout, une plaque de bois ou de tôle. Un objet placé entre le feu et cette plaque projette son image sur celle-ci. Et voilà l'explication qui vient : un objet, supposé non perçu par la vue (vue uniquement sensible à ce qui se passe sur le fond) projette son ombre sur le fond du foyer; seule cette image est connue. La réalité — l'objet non vu — c'est *soan* (âme, esprit qui nous anime, le plus intime de nous-même); la projection perçue *rup* (forme, image, dessin). *Sa*, notre corps, est ainsi la *rup* de *soan*.

Le corps humain est une des images de *soan*. Ce que nous connaissons de l'âme est une image d'homme. *Sa*, c'est l'individu connaissable; c'est “ lui ” identifiable (par nos sens, qui ne perçoivent qu'une image inférieure de la réalité spirituelle). *Sa* n'étant qu'une image — une projection de *soan* sur le plan des sens — *rup* et *sa* s'identifient presque, quand il s'agit de l'homme. Voir *rup* et *sa* de quelqu'un revient au même, puisque *soan*, dans les conditions normales, n'a pas d'autre forme que ce corps. Ce qui explique l'émotion de cette femme qui voyait au cinéma la *rup* de son fils, mort depuis la prise du film; elle suppliait qu'on le lui rende puisqu'il était là, vivant.

Rup, c'est ce que nous voyons de l'autre, et ce que l'autre voit de nous. C'est le corps, c'est une image de corps, c'est encore une image de notre âme intime et insaisissable. J'ai entendu dire : “ Mes yeux me mentent, oublient, ne savent pas voir le vrai.” Impuissance pour nos sens à saisir autre chose que cette image de la réalité projetée. D'aucuns pourront définir *rup* par des accidents qui composent une forme; le Pémsien, lui, dit : “ C'est ce que nous voyons, ce que nos

sens peuvent savoir d'une *soan* profonde, conditionnée par une forme quelconque, mais qui est un être à part, plus réel, moins variable, vrai et non apparent. " D'où son indifférence pour la mort de ce corps d'homme, première forme de *soan*, puisque celle-ci, après, continue — sous d'autres formes — et connaît des péripéties passionnantes.

L'absence de ce corps équivaut à une absence d'image sensible; c'est le cas de *soan lom* — un pur esprit.

Sa, le corps (la figure humaine de l'être) ne nous fait voir que l'image de *soan* et encore, une image pour nous, réalité invisible. — Les *Caà* — mauvais Esprits — le voient sous une *rup* de buffle, d'où leur désir constant, de dévorer les humains.

Toute la vie (pensée, souvenir, cœur...) est en *soan*; elle ne s'extériorise que par la *rup* de *sa* et continue ses pérégrinations, après la mort de ce dernier, en d'autres vies sous une forme ou une autre, accidentelle, important peu.

En somme, en toute existence, il y a permanence de deux éléments :

- *soan*, profonde, invisible, la vraie personnalité
- *rup*, ce que nous en voyons, image de *soan*, à la portée de nos sens, projection, ombre disparaissant ou se modifiant. " (37)

INDONESIE, MADAGASCAR ET TERRES DU PACIFIQUE

Sumatra (Batak).

" Le *tondi* des Batak, ou plutôt les *tondi* — chaque être en a sept — paraissent beaucoup plus individualisés que les *sumangat* des Malais, d'après l'analyse détaillée qu'en a donnée Warneck. Il nous dit que le premier est bienveillant et paisible; on lui offre des œufs et de l'huile de coco. Le deuxième est exigeant et capricieux, aussi les offrandes dont il a besoin sont elles variables, et toujours choisies par le sorcier. Le troisième, résolument hostile, agit contre l'homme intérieurement ou extérieurement, car il peut quitter le corps qu'il habite; le quatrième, au contraire, ne quitte jamais l'homme avant la mort.

Le cinquième, comme le troisième, est un *tondi* dangereux qui poursuit l'homme, cherchant à le tuer, et auquel on offre, pour l'apaiser, des fleurs et des poissons; le sixième, protecteur de l'homme, le réjouit et surtout combat les *tondi* hostiles partageant sa demeure, ce corps humain qu'ensemble ils animent, harcèlent, impulsent et détruisent. Le septième *tondi*, enfin, est celui qui visite les femmes en couches et qu'elles invoquent quand l'arrière-faix est difficilement expulsé; elles lui disent alors : " Viens chercher ton jeune frère. "

Nous ne nous arrêterions pas si longuement à l'explication des *tondi* si l'alternance à peu près régulière d'éléments paisibles ou bienfaisants et d'éléments hostiles ou dangereux ne révélait une intuition psychologique extrêmement subtile. Oh, certes, le Batak n'assimile pas ses *tondi* aux tendances profondes de son moi; et ce n'est ni son raisonnement ni même sa raison qui a découvert dans l'être les penchants contradictoires et complémentaires d'affectivité altruiste et d'agressivité allant jusqu'à l'auto-destruction. C'est du plus sûr de l'inconscient que sont nées ces représentations, comme la traduction presque mythologique de l'accouchement. En effet, le *tondi* que les femmes en couches appellent au secours, ne leur est pas naturellement secourable; il contrarierait plutôt leur délivrance, et l'on peut voir dans le renversement de son action le double courant d'attraction et d'opposition des sexes. L'arrière-faix, que le *tondi* est prié de venir chercher, est un des matériaux de l'âme, comme le sang, comme le sperme (comme beaucoup d'autres éléments physiologiques), et nous avons là une image de l'incessant passage des divers états de la matière. Aussi l'arrière-faix n'est-il jamais jeté; il est soigneusement enterré ou noyé, mais dans une eau claire, à un endroit déterminé de la rivière, bref toujours traité avec égards. Ceci n'est pas seulement vrai dans tout le monde indonésien, mais également chez les populations des autres groupes ethniques de toute l'Asie du Sud-Est. Pour en finir avec le *tondi* qui visite les femmes en couches, pour augmenter leurs peines ou pour les alléger, nous dirions encore qu'on le nomme *saudara* (c'est un mot

d'emprunt : sanskrit *sahadara*, désignant en malais comme en sanskrit les frères, en général, sans distinguer les aînés des cadets), et enfin, qu'on lui fait des offrandes de sang frais, nouvel exemple d'une perpétuelle recréation du principe vital par la transformation des matières qui le constituent. " (38)

" Lorsque le *tondi* a quitté le cadavre, il devient *begu*, après le deuxième enterrement, qui a lieu quand la décarnisation du squelette est achevée parce qu'elle correspond à l'arrivée du *begu* dans le domaine sacré des ancêtres; alors seulement, le *begu* devient *sumangat*; encore la hiérarchie établie dans la société *batak* persistant au delà de la mort, ne sont *sumangat* que les défunts ayant une postérité nombreuse et riche. " (39)

Java (Malais).

J. Cuisinier écrit encore à propos des Malais :

Pour " les Malais, le *sumangat* est une unité multiple plutôt que la réunion de sept — ou de trois *sumangat*. Le *sumangat* est septuple en effet, à ce que m'ont dit la plupart de mes informateurs; pourtant, dans l'une des formules de rappel de l'âme que j'ai recueillies, il est question de *sumangat yang tiga, ruh yang tujuh*; *sumangat* qui est triple, souffle qui est septuple. Il peut y avoir là une déformation voulue comme on en trouve tant dans les formules magiques; l'inversion serait destinée à épaissir le secret du sens réel, mais pourrait être aussi, poétiquement commandée par l'assonance. Pourtant, mon informateur questionné sur ce qui me paraissait une anomalie, m'a répondu que trois ou sept *sumangat* devenaient un, que le souffle ne s'arrêtait pas à sept, puisqu'il ne fallait pas, en prononçant la formule, penser : trois ou sept, mais en disant ces chiffres, penser qu'ils signifiaient : beaucoup. " (40)

Il faut cependant ajouter que le *sumangat* étant composé des mêmes matériaux que le corps en est cependant indépendant puisqu'il peut le quitter durant le sommeil ou durant un évanouissement.

Nias.

Selon les habitants de *Nias*, l'homme possède trois âmes, la plus importante et la plus noble, " celle qui réside dans le cœur, devient une araignée après la mort; sa seconde âme est son ombre qui reste toujours visible pour les sorciers, même quand le soleil est au zénith, même en pleine nuit; enfin, l'âme qui provient du vent, ne survit que chez les chefs; chez les autres elle redevient vent et se dissipe dans l'air. Si elle survit chez les chefs, c'est parce que le fils aîné, penché sur le visage de son père recueille dans son propre souffle le dernier souffle qu'exhale le moribond. " (41)

Florès.

Dans l'Est de Florès (région de l'Ili Mandiri) l'homme possède une force vitale dénommée *tuber* qui devient après le décès le *kewoko*. Cependant, il existe également une sorte de matière d'âme appelée *ukele* qui se trouve logée dans toutes parties constitutives de l'homme : les cheveux, la peau, le sang, la salive, et qui imprègne aussi tous ses objets. (42)

Madagascar.

La grande île de Madagascar en raison d'une partie de son peuplement s'apparente aux civilisations de l'extrême Asie et de l'Indonésie et c'est le motif pour lequel nous l'avons rangée ici.

" Le Malgache distingue et nomme, en son être : le corps (*vata*) = la boîte, contenant, dont le contenu est l'esprit; l'intelligence (*saina*) ne se confond pas avec l'ombre, ou l'âme (*aluka*) qui paraît être le principe vital. L'âme est mobile; elle circule dans le monde des âmes, et ses aventures parmi ses sœurs constituent les rêves; l'*ambirua* est le double dont il est malaisé de distinguer nettement la notion des précédents; l'*avelo* est l'âme passée dans le domaine de la surnature, le monde des esprits : elle s'est alors séparée du corps; le *matuatua* est l'*avelo* qui retourne dans le monde terrestre : le revenant. " (43)

Pour sa part, E. Cailliet écrit : " Le non-civilisé croit parce qu'il voit; nous y insistons. Il a plusieurs âmes — celle du corps, celle du souffle — de la vie — et un principe distinct qui leur survit. C'est ce dont l'observation courante permet de se rendre compte : quand notre corps se déplace, il projette une ombre et une pénombre; ce troisième élément venant en plus des deux autres s'appelle à cause de cela l'*ambiroa* (*ambi + roa = en plus des deux*). Au pays betsiléon (44), un homme peut être " un peu mort " (comme tels enfants mentionnés par Barrès), s'il est *roso aloka* (dont l'ombre est partie); car la multiplicité des âmes entraîne celle des morts. En fait, l'*ambiroa*, comme d'ailleurs l'*avelo* (principe de vie) peut, durant la vie, quitter le corps pour un certain temps, puis y revenir. Parfois, ce retour est difficile; l'homme privé de cette âme souffre toutes sortes de malaises et surtout maigrit; ce sont là choses que chacun peut voir. Alors le sorcier est appelé : après avoir administré des drogues, il frappe à plusieurs reprises la tête avec des amulettes, et s'adressant à l'âme absente : Reviens ! appelle-t-il, reviens avec ton aînée ! car tu as froid !

Reviens, soit qu'on t'ait mise dans un rocher, ou dans un trou, ou dans une vallée, ou dans un tombeau, ou dans un silo à riz ! Reviens ! rapproche-toi de ton aînée, car tu as froid ".

Cet *avelo* peut s'observer comme l'*ambiroa* : il se manifeste par la deuxième ombre que l'on voit si l'on se regarde dans l'eau au crépuscule. De même, le soir, deux ombres se profilent sur la paroi de la case, à la lueur du foyer. La plus petite est l'ombre du corps et meurt en même temps que celui-ci; l'autre, l'*avelo*, s'en va à la montagne d'Ambondrombe, séjour des morts.

Les doubles du mort sont visibles, mais la forme des revenants (*matoatoa*) peut s'évanouir tout d'un coup, laissant sur le sol des traces d'humidité ou de moisissure. Non seulement on voit les *matoatoa*, mais on les entend : une voix nasillarde vous interpelle à proximité des tombeaux, le soir : " Où vas-tu ? " ou bien les revenants s'appellent entre eux. Parfois, la nuit,

des coups retentissent au fond des taillis : ce sont ces êtres qui pilent leur riz. Un bruit lointain d'*amponga* ? Ce sont eux qui font de la musique et dansent. On peut les voir passer rapidement dans l'obscurité, portant une lumière : c'est pourquoi les feux follets sont dits feux de *matoatoa*. Enfin, on sent leur présence quand la nuit on porte un repas dans une case voisine. Les revenants vous suivent alors avec insistance et réclament leur part. De dépit, ils peuvent souiller la nourriture; c'est pourquoi la marmite sera remise au feu, élément particulièrement redouté de ces êtres. Aussi est-il évident, pour les Malgaches, que l'âme, sous une certaine forme, survit à la mort et à la destruction du cadavre. " (45)

Polynésie.

" Les anciens Polynésiens avaient élaboré une sorte de physio-psychologie qui distinguait avec subtilité entre les divers êtres physiques et psychiques dont l'ensemble constitue l'individu. C'est ainsi qu'à l'image de plusieurs sociétés archaïques, ils définissaient et nommaient, comme composantes de l'être humain, une série d'éléments superposés et hiérarchisés : il y avait trois éléments inférieurs : 1°) le corps enveloppe de chair; 2°) la forme spirituelle; 3°) l'ombre et trois éléments supérieurs, 4°) la connaissance; 5°) le fluide vital qui pénètre chair et âme (*hau*); 6°) le principe vital animateur du corps.

Ce schéma se retrouve à peu près identique à lui-même dans tous les archipels, les éléments étant pourvus de dénominations différentes ". (46)

Cette opinion semble spécieuse et peu conforme à la réalité. Les affirmations de H. Nevermann paraissent plus exactes. De toute manière, ce sont des conceptions qui reflètent mieux les idées de l'ensemble d'une population. Le polynésien croit que l'homme vivant se compose de trois parties que l'on peut désigner au mieux sous le nom de corps, force vitale et ombre. (*Schattenbildwesen*). La force vitale a son siège dans les entrailles, dans le foie, dans toutes les manifestations de la vie même et, avant tout dans le souffle. Cette partie de l'âme

s'éteint à la mort et l'âme-ombre subsiste seule. (47)

Aux Marquises et aux Hawaïi, on explique que l'âme-ombre demeure attachée au corps sous l'emprise de la force vitale et ne peut se libérer que lorsque cette dernière faiblit ou s'échappe totalement avec l'exhalaison du dernier souffle. (48)

AMERIQUE

1) Indiens de l'Amérique du Nord.

De manière générale, les peuples de l'Amérique du Nord imaginèrent l'homme sous un aspect tripartite : 1°) le corps, 2°) l'âme, 3°) un fluide magique ou une sorte de force vitale. Selon le P. Charlevoix, certains Indiens croyaient avoir deux âmes dont l'une restait au tombeau.

Iroquois.

Ce fluide est dénommé chez les Iroquois *orenda* mais son nom diffère, chez les diverses tribus indiennes. Il peut être détenu en quantité inégale par différents individus et donner à certains êtres une force que d'autres n'ont pas. L'*orenda* se sépare peu à peu du corps mort, subsiste encore et disparaît à son tour. Quant à l'âme, elle quitte le corps et va rejoindre une région spéciale. (49)

Indiens de la rivière Fraser.

Les Indiens du cours inférieur de la rivière Fraser comptaient quatre âmes. La principale avait la forme d'un petit homme, les trois autres étaient les ombres de la première. (50)

2) Indiens de l'Amérique du Sud.

Caraïbes.

Quant aux Caraïbes, " ils attribuaient à chaque homme plusieurs âmes, le plus souvent trois, celle de la tête, celle du cœur et celle des bras. Parfois ils poussaient encore plus loin cette division de l'être humain et assignaient une âme distincte à chaque endroit du corps où l'on sentait battre une artère. La meilleure des trois âmes, ou plutôt la seule bonne, était celle du cœur.

C'est elle qui, après la mort, devenait un bon esprit, *Poyé*. Elle recevait un nouveau corps, jeune et beau, et elle allait habiter les hautes régions du ciel. Les autres âmes, au contraire, devenaient de mauvais esprits qui vaguaient dans les airs, près de la terre, surtout dans les solitudes ou sur le rivage de la mer, où ils s'efforçaient de provoquer des naufrages. Il y en avait aussi qui demeuraient dans les profondeurs de la mer, et les navigateurs faisaient bien de leur jeter en passant des offrandes de nature à les apaiser. " (51)

H. de Lalung dans son petit ouvrage sur les Caraïbes, affirme l'existence de croyances à peu près analogues chez ce peuple. Il dit qu'ils " croyaient que chaque personne avait trois âmes : l'une au cœur, la deuxième à la tête et l'autre au bras. Celle du cœur allait droit au ciel après la mort pour y être bienheureuse, celles du bras et de la tête (qui se manifestent — disaient-ils — par les battements du pouls et des artères temporales) devenaient " *Maboyas* ". De ces esprits malins les uns erraient dans les bois, les autres vaguaient sur la mer où ils faisaient chavirer les pirogues. Les Caraïbes les appelaient " *Oumekous* ". (52)

Pour sa part, Alfred Métraux écrit : " Les Indiens amazoniens attribuent généralement plusieurs âmes à chaque humain. Selon les Caribes, tout homme est habité par cinq âmes, dont les teintes vont en se dégradant à partir du noir et dont l'une est entièrement invisible. C'est cette dernière qui parle, et qui se manifeste lorsque l'on baille ou que l'on étourdit. Après la mort, " l'âme parlante " se rend dans l'autre monde alors que les autres âmes restent près du cadavre ou se transforment en bêtes de proie. Quelques Indiens croient que toutes les parties du corps où l'on sent battre le pouls sont le siège d'une âme distincte. " (53)

Apapocuva-Guarani.

" Les Apapocuva-Guarani ont de l'âme une notion fort complexe. Selon eux chaque être humain possède deux âmes : l'une qui vient de la demeure de quelque divinité située à

l'un des quatre points cardinaux et qui pénètre dans le corps au moment de la naissance. Elle se révèle dans tous les traits aimables du caractère. C'est cette âme qui nous pousse à manger des végétaux. La seconde, logée dans la nuque, est celle d'un animal. Notre tempérament nous vient d'elle. L'âme d'un jaguar rend son propriétaire cruel et brutal, celle d'un papillon fait de lui une personne douce et aimable. Tout ce qui, chez l'individu, est violent, déplaisant et mauvais doit être attribué à l'âme animale." (54)

C'est Nimuendaju (l'Allemand Unkel) qui a étudié tout particulièrement l' " âme " chez les Apapocuva. Jensen le commente longuement et ce sont des fragments de son texte que nous reproduisons.

L'homme-médecine procède à la célébration d'une cérémonie nocturne, pour savoir " quelle âme est venue parmi nous " ? L'enfant nouveau-né existe en effet depuis longtemps, ou bien dans le royaume de " Notre Mère " à l'Est, ou bien chez " Notre Frère Aîné " au Zénith, ou encore chez Tupan, à l'Ouest. L'enfant descend de l'une de ces demeures célestes sur la terre. L' " âme "... n'est pour les Apapocuva qu'une partie, la plus importante toutefois, de la nature spirituelle de l'homme. A cette âme de plante, selon l'expression de Nimuendaju, s'adjoint, quelque temps après la naissance, une âme d'animal, dont il ne nous explique pas autrement l'origine (p. 305 ss.). Les tendances bonnes et douces de l'homme, son goût pour les aliments végétaux, doux et légers, viennent de cette âme, originaire des régions divines. Les tendances à la méchanceté, à la violence et le goût de la viande doivent être attribués à l'âme animale. Par la suite, l'homme-médecine reconnaît également l'âme animale.

Le tempérament d'un homme est essentiellement conditionné par les qualités de l'animal, dont il possède l'âme. Une femme qui supportait avec beaucoup de patience la paralysie de ses membres avait l'âme d'un papillon. Une autre, très vive et quelque peu malicieuse, avait celle d'un singe-capucin,

ce qui, dès sa prime jeunesse, avait été découvert par une femme-médecine au sifflement de cet animal entendu dans la nuque, où il réside. Les âmes des bêtes de proie sont dangereuses, car elles asservissent les âmes végétales. Une tribu voisine hostile n'a que des âmes de jaguar. Elles ne sont pas comme le tigre (jaguar) ou comparables au tigre, ou symbolisées par le tigre; non, elles sont elles-mêmes, de par leur nature, des tigres, mais qui ont l'apparence humaine.

A la mort, l'âme se divise aussitôt en ses deux éléments. Nimuendaju ne nous dit rien de ce qui advient de l'âme animale, sauf dans un certain cas, que nous verrons. L'âme végétale entreprend le voyage au royaume des morts, c'est-à-dire qu'elle retourne dans sa patrie divine. Dans le cas où quelqu'un tient passionnément à la vie, il peut arriver que son âme pénètre encore une fois dans un enfant. L'homme-médecine est capable de s'en apercevoir et donne alors à l'enfant le nom du défunt. Quant un enfant meurt, on admet toujours que ce n'était qu'un mort revenu pour faire une dernière visite aux siens.

Lorsqu'un homme meurt de mort violente, il reste en général sous forme de fantôme dans la communauté, et l'homme-médecine a pour mission d'éloigner ce fantôme, extrêmement redouté. Mais il est très important, avant de procéder à la cérémonie, de savoir s'il s'agit de l'âme végétale ou animale, du défunt. L'âme végétale passe pour assez inoffensive; il importe donc de s'emparer d'elle avec beaucoup de ménagements, et de l'envoyer au royaume des morts. Ainsi, toutes choses seront dans l'ordre. Nimuendaju fut témoin d'un cas où le fantôme ne se laissa pas éloigner parce que l'homme-médecine avait cru à tort avoir affaire à une âme végétale. Il fallut entreprendre une action bien plus difficile contre l'âme animale. Il n'est pas question ici de ménagement, on ne cherche pas à capturer cette âme mais à la détruire. Nimuendaju parvint lui-même à abattre le fantôme, que, bien entendu, il ne voyait pas, en visant dans la direction indiquée par l'homme-médecine, qui se trouvait dans un grand état d'agitation. Toute la cérémonie, que l'auteur décrit d'une manière très vivante montre que l'on

se représente fort matériellement les " esprits " pour la bonne raison qu'il est impossible d'imaginer un esprit qui ne serait qu'esprit.

Selon Nimuendaju, la conception de ces deux âmes se rattacherait aux dichotomies si répandues en Amérique, et donc à la perception de la polarité du monde, reflétant aussi les deux tempéraments opposés de l'homme : le mélancolique-flegmatique et le sanguin-colérique... Chez les Apapocuva, la dualité apparaît dans chaque individu. L'âme végétale est particulièrement nécessaire à l'homme-médecine; elle est le lien avec l'au-delà. C'est pourquoi l'homme-médecine sera souvent obligé de se priver de nourriture carnée, car les aliments végétaux le rendent léger. " (55)

Cette vue d'ensemble permet de déceler la profonde complexité de ces croyances. Il semble, toutefois, que la netteté et l'ordonnance de ces conceptions dans un système religieux déterminé soient l'œuvre d'hommes du culte. Aux opinions suggestives diverses des origines s'est souvent substitué un système coordonné bien précis. Lorsque plusieurs ethnologues, à des époques diverses, étudièrent un même peuple et dissertèrent sur le sujet qui fait l'objet de ce chapitre, il conviendrait de confronter leurs assertions afin de nous faire une image plus exacte de la nature même des croyances étudiées.

Que nos ethnologues aient toujours bien compris ce que les indigènes tentaient de leur expliquer reste douteux; que les indigènes aient tâché d'entrer dans le cœur du sujet et de livrer à des étrangers tous les détails concernant leurs idées et leur vie religieuses demeure également aléatoire. D'autre part, trop de tribus et de peuples ont été irrémédiablement détruits ou ont participé depuis si longtemps à notre civilisation industrielle qu'ils en ont à jamais oublié leur croyances ancestrales. Celles-ci n'ont pas toujours pu être recueillies à temps et sont à jamais perdues. Nous avons appris à ces hommes, dès l'origine, à mépriser leurs propres valeurs culturelles et, sans comprendre exactement les nôtres, ils ont cherché à nous singer.

NOTES

- (1) Dr. M. Th. Fischer : *Inleiding tot de Volkenkunde van Nederlands Indie*, Haarlem, De Erven F. Bohn V.V., 1948, p. 174/175.
- (2) E. Vatter : *Ata Kiwan*, Bibliographisch Institut Ag. Leipzig, 1932, p. 88.
- (3) E. Dammann : *Les Religions de l'Afrique*, Payot, Paris, 1964, p. 21.
- (4) E. Dammann : *ibid.* p. 21.
- (5) E. Dammann : *ibid.* p. 20 (note 3).
- (6) M. Griaule : *Arts de l'Afrique noire*, Ed. du Chêne, Paris, 1947, p. 46.
- (7) Monserrat Palau Marti : *Les Dogon*, P.U.F., Paris, 1948, p. 185/191.
- (8) M. Griaule : *Dieu d'Eau*, Ed. du Chêne, Paris 1948, p. 185/186, 187/188, 190/192.
- (9) G. Dieterlen : *Essai sur la Religion Bambara*, P.U.F. Paris, 1951, p. 59.
- (10) G. Dieterlen : *ibid.* p. 58/59.
- (11) *La Terre impure : premier être féminin créé par le génie Pemba*.
- (12) D. Paulme : *Les Gens du Riz*, Plon, Paris, 1954, p. 141/143.
- (13) J.C. Froelich : *Animismes*, éd. de l'Orante, Paris 1964, p. 161.
- (14) E. Deschamps : *Les Religions de l'Afrique noire*, P.U.F. 1954, p. 10.
- (15) J.C. Froelich : *Animismes*, éd. de l'Orante, Paris, 1964, p. 162.
- (16) J.C. Froelich : *ibid.* p. 164 citant E. L. R. Meyerowitz : *The Divine Kingship*.
- (17) J.C. Froelich : *Animismes*, Ed. de l'Orante, Paris, 1964, p. 159.
- (18) J.C. Froelich : *ibid.* p. 159.
- (19) J.C. Froelich : *ibid.* p. 160.
- (20) E. Deschamps : *Les Religions de l'Afrique noire*, P.U.F., 1954, p. 10 (d'après Maupoil).
- (21) J.C. Froelich : *ibid.* p. 173/174.
- (22) M. Baumann et D. Westermann : *Les Peuples et les Civilisations de l'Afrique*, Payot, Paris, 1948, p. 298.
- (23) Froelich : *op. cit.* p. 162/164.
- (24) E. Dammann : *Les Religions de l'Afrique*, Payot, Paris, 1964, p. 20 citant Evans-Pritchard.
- (25) M. Deschamps : *Les Religions de l'Afrique noire*, P.U.F. (« Que Sais-je ? », p. 11).
- (26) E. Dammann : *Op. cit.*, p. 21, d'après J.J. Dannholz : *Im Banne des Geisterglaubens*, Leipzig, 1916, p. 21.
- (27) E. Dammann : *ibid.*, p. 20 citant Vansina : *Les Tribus Ba-Kuba, Terwato*, 1954, p. 28.
- (28) E. Dammann : *ibid.* p. 20 citant Ashton : *The Basuto*, 2me édit., Londres, 1955, p. 112.
- (29) R. Bleichsteiner : *l'Eglise jaune*, Payot, 1937, p. 36.
- (30) « Les grains en eux ont de la vie » déclare le Che King.
- (31) A. Leroi-Gourhan, J. Poirier, A.G. Audricourt, G. Condominas : *Ethnologie de l'Union française*, 2, P.U.F., 1953, p. 572.
- (32) L. Leroi-Gourhan : *ibid.* p. 651.
- (33) Jeanne Cuisinier : *Sumangat*, Gallimard, Paris, 1951, p. 127/128.

- (34) Jeanne Cuisinier : *ibid.*, p. 170/171.
- (35) Forme de corps humain, à nos yeux; mais de buffle, par exemple, regardée par les Caa. (mauvais esprits).
- (36) Dam Bo : Les Populations montagnardes du Sud Indochinois (Pémsiens) « France-Asie » N° spécial 49/50, Tome V Printemps 1950, p. 1140.
- (37) Dam Bo : *ibid.*, p. 1190/1191.
- (38) J. Cuisinier : *op.cit.* p. 200/202 citant Warneck : Die Religion der Batak.
- (39) J. Cuisinier : *op. cit.* p. 199.
- (40) J. Cuisinier : *op. cit.* p. 205.
- (41) J. Cuisinier : *op. cit.* p. 203.
- (42) E. Vatter : Ata Kiwan, Bibliog. Inst. Ag. Leipzig, 1932, p. 88.
- (43) A. Leroi-Gourhan, J. Poirier, A.G. Audricourt, G. Condominas : Ethnologie de l'Union française, P.U.F., 1953, p. 705.
- (44) Au sud de l'Imérina; la culture du Betsileo est fortement influencée par celle des Merina.
- (45) E. Cailliet : Symbolisme et Ames primitives, Boivin et Cie, Paris, 1936, p. 46-47.
- (46) A. Leroi-Gourhan, J. Poirier, A.G. Audricourt, G. Condominas : *op. cit.* p. 816.
- (47) H. Nevermann : Götter der Südersee, Spemann, 1947, p. 39 et 40.
- (48) H. Nevermann : *ibid.* p. 41 et 42.
- (49) P. Coze : L'Oiseau-Tonnerre. Ed. « Je sers », Paris 1938, p. 269, voir aussi p. 258 et suiv.
- (50) A. Bros : La religion des Peuples Non Civilisés, P. Lethielleux, Paris 1907, p. 52.
- (51) A. Réville : Les Religions des Peuples Non-Civilisés, Reischbacher, Paris, 1883, Vol. I, p. 341-342.
- (52) H. de Lalung : Les Carnibes, un peuple étrange aujourd'hui disparu, Bourrelier, Paris, 1948, p. 81.
- (53) A. Métraux : Les Peaux-Rouges de l'Amérique du Sud, Bourrelier, Paris, 1950, p. 60-61.
- (54) A. Métraux : *op. cit.* p. 61.
- (55) E. Jensen : Mythes et Cultes chez les Peuples primitifs, Payot, Paris 1954, p. 313 à 316.