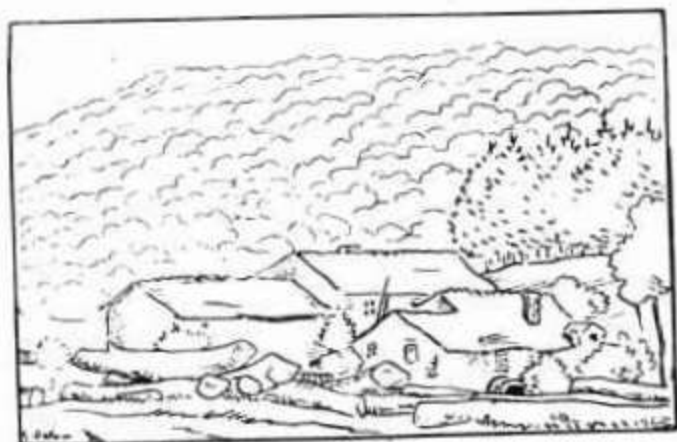


dimension dont la lame revient sur le manche sont appelés parfois « jack a legs knife », couteau jocteg ou Jacques de Liège.

« Enfin, lorsque la fabrication des canons de fusil fut introduite dans le comté de Sussex, en 1543, aux usines d'un maître de forges nommé Ralph Hogge, il employait un ouvrier armurier belge, Pierre van Collet, pour fabriquer les munitions.

« La tradition des relations existant entre les sidérurgies belges et anglaises se perpétue de nos jours encore, puisque M. Greiner, le directeur général de la Société Cockerill, est membre du conseil de l'Institut du fer et de l'acier et que S. M. Léopold II est le plus ancien de ses douze membres d'honneur. »



Constantin Meunier

et son Œuvre

Conférence faite le 25 janvier 1907, à l'Association Progressiste de Liège.



EST vraiment une chose fort simple, fort nue et fort sévère, que la biographie de Constantin Meunier. Elle serait tout à fait morne, si elle n'était infiniment émouvante, et si elle ne contenait les plus précieux et les plus bienfaisants motifs d'exaltation intellectuelle. Elle est, plus que tout autre, dépourvue d'aventures, et partant d'anecdotes. Je n'aurai pas d'anecdotes à vous conter, et si je me trouvais en présence d'un public frivole, j'aurais à m'excuser, plein de confusion, de ce manquement aux usages établis.

Mais les fidèles auditeurs de ces séances ont prouvé qu'ils s'intéressent aux sujets les plus graves. Ils connaissent le grand artiste dont je veux parler, et leur respect envers la noblesse de son génie m'en voudrait de recourir, en l'occurrence, à l'horticulture oratoire des panégyriques mondains.

Fils d'un receveur des contributions, Constantin Meunier est né dans le faubourg bruxellois d'Etterbeek, le 12 avril 1831. L'emplacement où s'élevait sa maison natale est maintenant englobé dans un cimetière, nous dit un de ses biographes allemands (1). Tandis que l'enfant grandissait, les siens végétaient dans une condition médiocre.

(1) Ce biographe est M. Walther GENSEL, qui a consacré à Constantin Meunier, dans l'excellente collection des *Künstler-Monographien* (publiée par la maison d'édition Velhagen et Klasing, établie à Bielefeld et Leipzig), sous la forme d'un volume élégant, illustré abondamment et avec grand soin, une des études les plus consciencieuses et les plus intelligemment pénétrantes qui aient été écrites concernant la vie et l'œuvre du grand statuaire belge. A ceux qui connaissent les nombreuses appréciations françaises que l'art de Meunier a inspirées, ce livre probe et

La mort prématurée du père contraignit la mère et les sœurs du petit Constantin, qui était le cadet de six enfants, à demander à l'exploitation d'un humble commerce de modes les ressources nécessaires à l'entretien de la maisonnée.

Chétif et maladif, Constantin souffre plus vivement que les autres de la pauvreté qui règne au foyer. Le dénuement opprime sa faiblesse et meurtrit sa sensibilité. Il exhale une plainte perpétuelle. Jusqu'à sa quinzième année, il a pleuré tous les soirs, raconte le poète Verhaeren, sur la foi des propos d'un parent du sculpteur. Il fut à cette époque, dit un autre, le « Jérémie » de la famille.

Ces détails sont significatifs. Ils nous montrent quelles répercussions précoces les amertumes de l'existence trouvent dans l'âme de ce bambin souffreteux. Ils nous le montrent dès ses premiers ans blessé par la réalité morose, à l'âge où tant d'autres exultent dans l'heureuse ivresse de leur inconscience illusionnée. Ils nous le montrent impressionné pour la vie par la pathétique gravité des destinées. Ses pensées seront à jamais sérieuses et pitoyables.

Affiné par cette mélancolique enfance, Constantin Meunier, quand il atteint sa seizième année, se tourne vers l'art. Il y avait déjà un artiste dans sa famille, c'était son frère aîné, le réputé graveur Jean-Baptiste Meunier, élève de Calamatta.

Jean-Baptiste avait appris le dessin à son cadet. Un jour, il lui fit visiter la classe de sculpture, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. La vue des moulages d'après les œuvres des grands statuaires classiques enthousiasma le néophyte. Il voulut devenir sculpteur et entra à l'atelier Fraikin.

Grand fabricant de mythologies conventionnelles, selon le goût de l'époque — on était en 1847. — Fraikin l'accueille en lui disant : « A la bonne heure ! Vous savez dessiner, vous ! » Et pour lui prouver le cas qu'il fait de ses aptitudes, relate Camille Lemonnier, il emploie l'aspirant artiste à allumer les feux et à mouiller les glaises.

Ces passe-temps insolites n'étaient pas de nature à satisfaire l'impatient désir de réalisation du jeune homme. Aussi bien, l'art pasticheur et mercantile qu'on exécutait autour de lui n'avait rien qui pût le séduire. Sans savoir encore exactement ce qu'il voulait, il savait fort bien ce qu'il ne voulait pas. Son intime probité était

compréhensif peut encore apprendre mainte chose précieuse, et sa lecture doit être recommandée sans réserve. L'auteur de ces lignes eut plusieurs fois recours à la scrupuleuse documentation du critique germanique, dont l'ouvrage est, au surplus, de ceux qui ornent une bibliothèque. Il coûte 2 marks.

déjà inconsciemment éprise d'une vérité plastique qu'il avait entrevue dans les reproductions des œuvres illustres, et dont rien de ce que perpétrèrent ses acolytes ne portait la radieuse empreinte.

Déçu dans sa foi, il est préservé par sa jeune clairvoyance du péril d'apprendre l'habileté à l'école de la routine. Il délaisse Fraikin et ses disciples pour entrer à l'atelier libre Saint-Luc, que fréquentent notamment Féliicien Rops et Charles de Groux — c'est dire qu'en dépit de son nom, cet atelier n'a rien de commun avec l'école de perversisseurs du goût qui ont pris pour patron le même évangéliste.



CONSTANTIN MEUNIER.

Là, Meunier se lie intimement avec le grave et miséricordieux peintre Charles de Groux. Ces deux êtres étaient faits pour se comprendre, pour communier dans le culte des émotions qu'inspire le spectacle de la souffrance des humbles. Avec un sentiment sobre et profond, de Groux traduisait en ses toiles le dramatisme silencieux des existences modestes, vaillantes et taciturnes. Cet art alors incompris impressionna durablement Meunier. « Il alimenta les sources de sa sensibilité, dit encore Camille Lemonnier, et l'inclina vers la notion d'une esthétique basée sur l'observation attendrie des tristesses de la vie quotidienne ».

« Peut-être aussi, ajoute-t-il, ce compagnonnage, après les tâtonnements et les hésitations de l'apprentissage, fit pour longtemps prévaloir, chez le jeune artiste, la peinture sur la sculpture. » Car Meunier a rompu avec l'ébauchoir : il a pris la palette et les pinceaux, et durant de longues années il ne sculptera plus, il ne touchera plus un bloc de glaise : il se contentera de dessiner et de peindre.

Il veut exprimer le frisson de son temps. Or, la statuaire de son époque ne produit que des réminiscences de l'antique ou d'insipides et maniérés pastichages dans le goût français. Les grands naturalistes eux-mêmes, tels que Rude, négligent de s'inspirer aux sources de l'émotion contemporaine. Par contre, la peinture lui semble être, à ce moment, l'art directement élu pour traduire la nature et la vie. Il a tenu à s'expliquer lui-même (1) sur les raisons de cette orientation nouvelle :

« Sous l'influence de la grande école des paysagistes français, a-t-il écrit, des peintres tels que Louis Dubois, Artan, de Braeckeleer, Boulanger, renouèrent chez nous la tradition qui nous unit aux vieux maîtres de Hollande. C'étaient des esprits enthousiastes, pleins d'indépendance, et séduisants jusque dans leurs erreurs. Je vivais au milieu d'eux, et leur exemple me détermina. Je crus m'être trompé dans ma vocation, et ce n'est que beaucoup plus tard, lorsque je songeai à exprimer la majesté plastique du travailleur industriel, que je revins à ma table de modelage. »

Mais, répétons-le, à cette époque, c'est surtout le magnétisme du fraternel de Groux, interprète infiniment sensible des infortunes sociales, qui impressionne le jeune Meunier. Le voilà devenu peintre, et nous ne devons attendre de lui que des œuvres austères. Sa vie, au surplus, n'a pas cessé d'être exempte de béatitude. Il s'est marié jeune, les enfants sont venus, il faut travailler sans répit. Dans le temps où il tâtonne à la recherche de son idéal, où son âme, comme on l'a dit éloquemment, « demeure accablée de s'être entrevue et de ne plus se reconnaître », il faut qu'il œuvre pour l'immédiate subsistance. Il se dépense donc en travaux serviles, il peint des vitraux pour le spécialiste Capronnier et, pendant des années, cette production hâtive et sans gloire, ce métier besogneux et tyrannique ne lui permettra qu'à de rares occasions de se signaler à l'attention des curieux d'art par l'exposition publique d'un tableau élaboré dans la studieuse sérénité du loisir.

Il expose pour la première fois, en 1857. Son envoi est une toile sévère, dans le genre de de Groux. Elle représente une sœur de charité occupée à ensevelir le corps d'une pauvre, dans le froid décor d'une salle d'hôpital. Sa seconde manifestation est un tableau rapporté d'un séjour au couvent de la Trappe : *l'Enterrement d'un trappiste*, où il traduit avec un âpre caractère les images de la mort et du renoncement. Ce milieu de vie ascétique lui fournit d'autres

(1) Extrait de l'ouvrage déjà cité de M. Walther GENSEL.

sujets : les *Trappistes au travail* et les *Trappistes à la chapelle*. D'autres tableaux religieux — il exécute, notamment, un *saint François d'Assise en prière*, pour l'église wallonne de Xhendelesse, — un *Martyre de saint Etienne*, un *Baiser de Judas*, d'autres encore, et, dans le domaine historique, un *Episode de la Guerre des Paysans*, sont les pages que l'on cite parmi les créations de son effort, durant la période qui va de 1857 à 1880. Il s'agirait d'étudier plus longuement ces vingt-trois années de formation intellectuelle et de recherche esthétique, au cours desquelles s'élaborait obscurément, sans se faire pressentir, l'admirable génie de celui qui s'impose aujourd'hui comme un des maîtres de l'art de ce temps et de tous les temps.

Mais cela nous entraînerait bien loin... Contentons-nous de noter que, dans ces œuvres d'attente, Meunier manifestait un réalisme sincère, rehaussé par un profond sentiment dramatique exempt de toute emphase théâtrale. La couleur en est sans exubérance, elle est austère comme le choix des sujets. Notons encore, pour en finir avec les œuvres étrangères à la grande inspiration qui va remplir la vie de l'artiste et subjuguier les mémoires humaines, un voyage fait en Espagne en 1884. Meunier y fut envoyé par l'Etat pour copier un tableau du peintre flamand Kempeneer. Il rapporta, outre ce travail, des cahiers de croquis d'où il tira divers tableaux et notamment cette vivante évocation de la *Manufacture de tabacs à Séville*, que l'on voit au Musée Moderne de Bruxelles. De ce passage à travers l'humanité farouche et sombrement passionnée qui grouille dans les métropoles de la péninsule, retenons que Meunier fut requis par le fervent souci d'observer les mœurs populaires. Là encore, sa prédilection le portait à regarder vivre les humbles.

Mais déjà — depuis 1880 — il avait, à la faveur d'une solennelle révélation, trouvé sa voie définitive. Les ténèbres s'étaient déchirées. Il avait compris que les tableaux d'histoire et de religion, si grande que fût la part de son âme qu'il y pouvait mettre, ne contenteraient jamais son besoin d'effusion artistique. Il venait de se découvrir, à l'âge de cinquante ans, et il allait, avec une vaillance toute juvénile, commencer une nouvelle vie, et celle même qui l'a rendu immortel, à cet âge où tant d'autres artistes, partis, eux aussi, à la conquête d'eux-mêmes, ont depuis longtemps cessé toute investigation.

Il avait visité, en 1880, le Val S'-Lambert. Il parcourut alors notre pays industriel, et il eut la sensation de fouler un continent inconnu, une terre vierge de la sensibilité esthétique. Dans une houblère voisine des cristalleries, il assista à la descente des mineurs.

Ici, il faut encore citer Camille Lemonnier. Notre grand écrivain était lié à Meunier d'une amitié fraternelle, et il l'aidera, on le sait, à connaître ce dont il était capable. La magistrale monographie qu'il lui a consacrée est un monument de critique élevée et d'interprétation compréhensive. En cette page éloquente, le romancier du *Mort* et de *Happe-Chair* évoque l'épisode fatidique à la faveur duquel notre artiste connut qu'il était désormais délivré des anxiétés de la recherche :

« Un soir qu'au roulement des turbines, parmi les fracas de la tôle rabotée par le roulement des berlines, il assistait à la péripétie dramatique des enfats précipités, avec leur peuple noir, dans la spirale ténébreuse, il eut la vision nette, émouvante de son art. Elle s'accorda avec l'effroi, la surprise, la douleur de cet engouffrement d'une humanité comme aux remous d'un Erèbe. Elle fut la convulsion fraternelle de sa propre humanité entraînée dans l'aventure de ces obscurs héros tragiques. La vue de ces êtres aux yeux mangés de suie, aux pâleurs de peau charbonnée, aux haillons mâchurés par-dessus de gourdes ossatures animales, en outre lui proposait une faune farouche, primordiale, bien autrement faite pour le relief des plastiques expressives que l'universelle et écœurante banalité des modèles à viandes bouillantes et à muscles en caoutchouc, pareils aux derniers coryphées en maillot d'un crépuscule des dieux mythologiques. Constantin Meunier avait trouvé la région idéale correspondante à son héroïsme intellectuel, à son rythme de beauté dans la force et l'action.

» Du Val St-Lambert, il rapporta des études, une documentation précise et abondante. Elle lui servit à établir l'ordonnance de sa *Descente de mineurs*, son premier grand tableau dédié au travail. Ce fut son point de départ.

» Sous les hautes charpentes enténébrées, la cage se gorge de la cargaison humaine qu'elle va plonger dans le trou homicide. L'équipe est là, tassée, faces hébétées de servage, chairs qui ont gardé le frisson de l'air nocturne, torses assommés par le coup de poing du sommeil. Des corons par la rafale et la pluie, sous les ciels tourbillonnants, ils sont venus, les tape-à-la-veine, quittant la maison où, roulés en boule, dormaient la femelle et les petits, emportant le pichet et le bissac qui, entre deux crachats de houille, les sustenteront au fond de la bure. Avec leurs anatomies anguleuses et rigides, ils semblent avoir été taillés dans des blocs d'antracite, formes confuses et terribles qui n'ont pas l'air d'appartenir au monde des vivants. Leurs masques de suie troués d'immobiles yeux de fièvre, leur donnent plutôt une apparence de vertige et de mystère,

comme des spectres. Et tous ces yeux regardent venir quelque chose qu'on ne voit pas. Peut-être c'est la mort qui, au grelottement sinistre de la petite sonnette, va déclencher la cage et la précipiter parmi une bouillie sanglante d'os et de moelles.

» Meunier, au frisson dangereux des atmosphères éblouies de nuit et de feu, avait fait passer le drame. Un suspens mortel se dégageait de l'œuvre, gâchée à grandes touches comme une argile noire, moite de cambouis et d'haleines. Elle frappa, dérouta la critique et le public. Il sembla qu'une déchéance s'attachât encore à l'image du prolétaire. Une réprobation lui interdisait l'accès sacré de l'art.



LA MOISSON.

» Meunier fut averti qu'on lui gardait rigueur pour avoir outrepassé les bienséances qui règlent le choix des sujets. Ce furent de nouvelles luttes et de pesants mécomptes. »

L'évolution de l'art de Meunier s'étant affirmée de façon aussi impressionnante, c'est naturellement à lui, et à lui seul, que songe Lemonnier quand, à peu de temps de là, écrivant pour le *Tour du Monde* son ample et lyrique description de la Belgique, il cherche un dessinateur capable d'illustrer dans son livre les pages réservées au pays noir. Le peintre et l'écrivain, unis dans la même émotion, parcourent ensemble le Borinage. Ils sont frappés de la beauté terrible, « brusque et souffrante », de la morne contrée.

A chaque pas, l'intelligence et le cœur de Meunier s'enrichissent

d'impressions vigoureuses et nouvelles. Il collectionne les documents avec ardeur, il participe à l'existence de ceux qui vont être pour lui les modèles d'une œuvre impérissable. Il observe leur silencieux héroïsme. Une catastrophe met en deuil le pays : il est là, épiant les mères pleines d'imprécations, griffonnant, dans le lazaret où gisent les cadavres arrachés au grison dévorateur, d'inoubliables croquis. La houillère avec ses drames est son initiale et demeurera sa plus féconde source d'inspiration.

Mais va-t-il se contenter de dessiner et de peindre? Bientôt, ces moyens n'arrivent plus à satisfaire sa fringale de réalisation. Un prodige merveilleux se produit. L'artiste se souvient de ses premières aspirations esthétiques. Il revient à la sculpture jadis abandonnée au temps des tâtonnements sans issue, et c'est comme sculpteur que ce quinquagénaire enthousiaste va tantôt provoquer l'étonnement du monde.

Or, du premier coup, il s'affirme comme un maître au regard fervent de ses amis. Il a 53 ans : nous sommes en 1884. Il exécute son *Marteleur*. Il prouve sa volonté de traduire, non pas telle péri-pétie isolée, mais la vie multiple du monde du travail. Il ne s'est pas cantonné dans la mine. Il a vu le Haut-Fourneau, la Fonderie, la Verrerie ; il y a vu des héros à magnifier, il en découvrira plus tard parmi les travailleurs du plein air, les briquetiers, les débardeurs, les moissonneurs. A ces effigies, la sculpture seule pouvait assurer l'impérieux relief nécessaire, le caractère épique dans la statque et dans le mouvement.

Les statues et les groupes que Meunier exécutera à partir de ce moment, vous les avez vus réalisés. Ils nous montrent sans emphase le travailleur dans la posture du repos ou dans celle de l'effort. Qui les a vus une fois ne peut les oublier, tant l'impression de vérité symbolique qui s'en dégage est intense. Ils ne rappellent rien de ce qu'on avait vu jusqu'alors dans les Expositions. Et, pourtant, rien n'est moins tapageur, rien n'est plus fortement et plus gravement sobre. On peut répéter, à leur propos, un mot de Clémenceau : « L'art est si grand qu'il semble qu'il n'y ait pas d'art... »

L'allégresse de la création donne au petit veillard débile qu'est déjà Meunier une vigueur et une vaillance prodigieuses. Quel exemple, en vérité, qu'une telle vie pour ceux qui se croient trop vieux pour tenter quelque chose ! Il est à Bruxelles. Il a rapporté de ses séjours au pays industriel assez de matériaux pour remplir une existence. Les artistes ont voué à son labeur une fervente admiration. Modeste, il s'étonne. Qu'est-ce qu'ils peuvent bien trouver dans mes machines ? demande-t-il. A vrai dire, le grand public n'y trouve rien

encore. Ces « machines » ne se vendent pas. Ne croyez pas qu'il va se décourager. Pourquoi serait-il surpris, puisque la vie lui fut toujours difficile ?

Mais il a son œuvre à faire, et le temps presse. L'instant est pathétique. Il faut travailler comme toujours pour la subsistance, et aussi travailler pour soi, pour le « luxe ». Cruel dilemme ! Meunier parvient heureusement à le résoudre. Il se fait nommer professeur à l'Académie des Beaux-Arts à Louvain. C'est le vivre assuré, avec d'amples loisirs. L'artiste va habiter Louvain avec les siens. L'édilité lui accorde un atelier. Elle lui cède un édifice désaffecté, l'ancien amphithéâtre où les étudiants de l'Université apprenaient à disséquer. Il semble vraiment qu'une mystérieuse prédestination ait voué ce grand interprète de la difficulté de vivre à passer ses jours au milieu des images du deuil et de la douleur.

Le livre de Lemonnier, auquel il faut toujours revenir, contient une évocation de cet atelier, que je me reprocherais de ne pas citer à cette place :

« Meunier fut là au cœur profond de son art, dans le drame, l'humanité triste et le silence. La prédestination, visible dans tous les événements de sa vie, encore une fois s'attesta aux affinités qui presque aussitôt s'établirent entre les ressouvenances funèbres et l'héroïsme tragique de son œuvre. Il semble venu à cet ancien charnier pour être plus près des autres, de ceux que maintient ouverts, sous les pas de l'ouvrier, l'éternel suspens des catastrophes.



LE MARTELEUR.

Un sublime ouvrier avec de la terre fit le geste de repêtrer la chair que, par larges pans, avaient abattu les dépeceurs du squelette humain. Quand on put pénétrer dans l'immense vaisseau, aux plafonds perdus dans une altitude de lieu sacré, on resta frappé par l'amoncellement de la vie qui, en tous sens, rachetait la mort longtemps souveraine dans cette demeure des ombres.

» La monotonie de la vie provinciale, le silence de la rue dans un quartier de séminaires et d'églises où se mourait la circulation, s'accordaient avec le goût d'isolement qui, bien avant dans la nuit, après des jours partagés entre le travail et le devoir professionnel, l'attardait sur ses modelages et les grandes feuilles de papier qu'il teintait d'aquarelles ou balafrait de hachures au fusain. Il devint l'âme solitaire prolongeant ses veillées fécondes à travers le sommeil de la ville, dans la grande nuit muette de la tour où les sons, au recul des voûtes et dans la profondeur des escaliers, s'émoussaient, où la clarté doublée par les réflecteurs ne parvenait pas à atteindre la large zone obscure planant sous la voûte.

» Je me souviens d'heures émouvantes passées là, près de lui. On était tenté d'élever la voix sous l'oppression de l'atmosphère basse et torpide, comme chargée de très vieilles poussières humaines : et alors, à l'écho qui, dans l'embrasement des fenêtres, s'éveillait pour ce diapason insolite, ou avait soudain la sensation d'être entouré de présences mystérieuses et inquiétantes qui vous regardaient.

» Meunier subissait, sans en être tourmenté, ce magnétisme frémissant des choses qui laissait l'illusion d'une survie d'âmes tenaces et clandestines. « Je ne suis jamais seul dans mon atelier », disait-il en riant, avec le plissement de ses yeux pâles, frais, limpides d'homme du Nord demeuré enfant sous l'âge et où si lucidement se reflétaient les états de sa pensée. A ce commerce avec les ombres, il gagna toutefois un affinement de la vie nerveuse et comme une exaspération de la sensibilité qui, montée du profond de ses fibres, à mesure imprégnait sa création de plus de douleur et de pitié. »

Meunier passe huit années dans le décor de cet atelier tragique. Huit années de travail forcené, dans le miracle de sa jeunesse retrouvée et de son inlassable vigueur créatrice. Il peint, il dessine, il sculpte surtout, il sculpte son *Puddeur*, il sculpte son groupe du *Grisou*, qui nous montre la muette horreur d'une mère découvrant, dans une dépouille humaine informe et rabougrie, le cadavre de celui qui fut son fils, il sculpte le monument du père Damien, il ébauche son bas-relief de l'*Industrie*, qui le conduira à imaginer la

grande synthèse de son monument au Travail, et vingt œuvres encore.

Le succès, d'ailleurs, est venu. Son *Marteleur* a triomphé à Paris. A l'étranger, en Allemagne, en Norvège, son nom est acclamé. Demain, ce sera la gloire. Mais, comme si la cruauté du sort avait prescrit que ce pauvre homme devait payer à chaque pas la rançon de ses conquêtes, il est, à ce moment, effroyablement frappé. Il a deux fils. Il les perd tous deux à quelques mois de distance. L'un, le cadet, meurt en mer. L'autre, le graveur Karl, qui avait accompagné son père en Espagne, et buriné les estampes du *Pays Noir*, succombe dans ses bras. Ce double deuil accable à jamais le vieil artiste. Dès qu'il se remet au travail, son affliction se traduit dans l'exécution d'un *Ecce Homo* extraordinairement douloureux et humain, et dans le groupe ineffablement poignant de l'*Enfant prodigue*.

Et, dans une tristesse qui, pour le bonheur de l'art, n'a pas vaincu le créateur de symboles, il continue de produire. Aux chefs-d'œuvre réalisés viennent s'ajouter la *Glèbe*, l'*Homme qui boit*, le *Souffleur*, le *Pêcheur de Boulogne*, le *Pêcheur de crevettes*, l'*Abreuveur*, l'*Abatteur*, le *Minéur à la Veine*, la *Femme du Peuple*, la *Mère*. Poursuivant son projet de Monument au Travail, Meunier extrait des limbes de son inspiration l'esquisse de ses bas-reliefs du *Port* et de la *Moisson*. Puis il rentre à Bruxelles. Comme s'il sentait que l'âge le presse, il y travaille comme à Louvain, dans l'élan d'une vaillance obstinée qui ignore la fatigue et l'impuissance. Naissent les figures du *Semeur* et de l'*Eté*, pour le Jardin botanique de Bruxelles, et le haut-relief du *Retour du travail*, montrant la théorie épique des mineurs évadés de la nuit souterraine et regagnant leurs coronas. Meunier exécute encore le noble groupe, d'un rythme si fier, du *Cheval à l'abreuvoir*, puis le *Blessé*, le *Naufragé*, une *Trinité*, un *Christ en croix*, les figures de la *Maternité* et de l'*Ancêtre* pour le Monument au Travail, et une admirable série de bustes contemporains, parmi lesquels ceux d'Elysée Reclus, de Camille Lemonnier, de Paul Janson, d'Emile Verhaeren sont particulièrement connus.

En 1896, une réunion d'œuvres exposées à Paris, à la salle Bing, vaut à Meunier la consécration d'une apothéose. L'an d'après, il triomphe à Dresde, puis à Berlin et à Vienne. Les musées sollicitent l'honneur d'abriter ses œuvres, il est désormais illustre.

Ne croyez pas qu'il va se reposer... Du même cœur fervent, il continue à creuser son sillon qu'éclaire à présent le tardif soleil de la gloire. Il travaillera longtemps encore, imposant à tant de jeunes lassitudes le viril enseignement de sa vieillesse mélancolique et laborieuse. Il finira son Monument au Travail, il exécutera son monu-

ment à Emile Zola. Et quand il s'éteindra, un matin de printemps de l'an 1905, le 4 avril, à l'âge de soixante-quatorze ans, ses outils seront encore chauds de la pression féconde de ses mains créatrices.

Telle fut la vie de Constantin Meunier. On a vu qu'elle est inséparable de son œuvre. « Son destin fut cruel, disait, en parlant sur sa tombe, M. Ernest Verlant, et sa gloire, il l'avait pour ainsi dire expiée d'avance, par la lenteur opiniâtre et les douloureux tâtonnements avec lesquels il dut se chercher lui-même, et aussi par la débilité souffreteuse de son tempérament, par des deuils inoubliables, par les difficultés de toutes sortes qui le tourmentèrent toujours sans l'abattre jamais. Cette gloire fut sans joie et sans orgueil, et ressemblait trop à la définition célèbre : « La gloire, n'est-ce pas le deuil éclatant du bonheur? »

Cette vie d'effort tenace, d'anxiété et d'amertume a quintessencié sa grandeur morale dans la neuve et poignante beauté d'un peuple de statues. Elle nous laisse le témoignage d'une œuvre surhumaine, dont s'enrichit à jamais le patrimoine de l'art universel.

De cette œuvre grandiose, le moment est venu d'essayer d'exprimer la signification. Hélas! ce n'est pas en quelques instants qu'on pourrait en parler avec respect, car chaque tableau, chaque effigie plastique mériterait un ample commentaire, et, tant la matière est copieuse, j'ai déjà dû me borner à une énumération de titres.

Mais il sied, dans une réunion comme celle-ci, d'en souligner plus spécialement la portée humaine, et, pour tout dire, démocratique.

Les artistes, s'il en est parmi ceux qui me font l'honneur de m'écouter, me reprocheront peut-être cette épithète. Peut-être s'effaroucheront-ils en se figurant que je songe à décorer d'une étiquette politique, à accaparer au bénéfice d'un parti un grand nom qui appartient à l'admiration de tous. Qu'ils se rassurent, le ridicule d'un tel exploit ne me tente nullement.

Je voudrais simplement indiquer quelques-unes des raisons que ceux qui se préoccupent des progrès de la vie sociale ont de vénérer particulièrement Constantin Meunier.

A ce propos, l'occasion se présentera peut-être de saluer la parenté qui unit, dans un domaine idéal, les soucis de l'art et ceux de la démocratie.

Il est bien entendu que, lorsqu'un artiste tel que Meunier réalise une œuvre plastique, il a voulu, à l'exclusion de toute autre intention,

traduire un rythme de beauté. A regarder agir les travailleurs matériels, il a trouvé dans la tragédie quotidienne de leur labour le motif d'une émotion esthétique puissante et nouvelle. Mais pourquoi, s'il ne possédait pas une âme spécialement apte à traduire cette splendeur inconnue, eût-il été requis exclusivement par ce spectacle sévère — et jusque-là rebutant et dédaigné, parce qu'il demeurerait incompris — au milieu de tant de spectacles riants? La grâce des femmes oisives, la paix fleurie des paysages heureux pouvaient tenter son talent comme elles ont tenté celui de tant d'autres. Or, il se détourne des images sereines. Il évoque le paria maudit de la Genèse et choisit pour décor de ses tableaux la désolation de nos enfers industriels. Et, de ce monde ignoré, il nous enseigne par une révélation péremptoire la hautaine et douloureuse magnificence. Il découvre des héros là où personne avant lui n'en avait vu.

Il faut donc admettre qu'il apportait dans sa recherche un esprit clairvoyant, libéré des préjugés sociaux, préoccupé d'équité, une pensée fraternelle qui est l'expression supérieure du sentiment démocratique.

Avant Meunier, des artistes avaient parfois pris l'homme du peuple pour modèle⁽¹⁾. Il y a des petites gens dans les truculents tableaux de Breughel, dans les kermesses de Teniers. Des fonds de toiles gothiques nous font entrevoir l'humble prosternement des foules du moyen-âge. Velasquez s'est surpris à peindre des mendiants. Jacques Callot, avec une verve empanachée, a théâtralement silhouetté les gueux de son époque. Frans Hals a vu de la santé à magnifier dans tels des manants qu'il rencontrait. Mais, à part certaines inspirations du visionnaire Rembrandt, toutes ces interprétations occasionnelles d'un monde encore « inintéressant » sont plus extérieurement pittoresques qu'émouvantes et profondes. Il faut, négligeant — et pour cause — les bergeries enrubannées du XVIII^e siècle, arriver au XIX^e pour saluer l'entrée du peuple dans l'histoire de l'art.

Justice est d'abord rendue au paysan, dont le grand Jean-François Millet exprime l'âpre existence en des pages d'une grandeur épique. Chez nous, le sévère et pitoyable de Groux tire un impressionnant prestige de la vie des indigents. Mais, c'est seulement en 1880, qu'avec les dessins et les statues de Constantin Meunier, l'ouvrier conquiert sa place au soleil de l'art. Et pourtant, depuis longtemps,

(1) M. Eugène DEMOLDER nous le fait remarquer fort à propos dans la belle étude qu'il a consacrée à Constantin Meunier, et qu'on trouve en son recueil intitulé *Trois Contemporains*, et publié à Bruxelles chez Edmond Deman.

le développement de l'industrie l'a mis au premier plan. Ses revendications préoccupent les sociologues, les économistes, les philosophes. Seuls les artistes ne s'intéressaient pas encore à lui. Il a fallu, pour émouvoir et dissiper leur aveuglement, le fulgurant exemple de Meunier.

Avant lui, un seul peintre, en des panneaux d'ailleurs sans grand intérêt, a évoqué quelques épisodes de l'activité industrielle. Il a exécuté dans ce genre, il y a un siècle, quelques tableaux exclusivement documentaires qui sont au Musée de Liège. C'est le Liégeois Léonard Defrance. Il est curieux de noter à ce propos, comme l'a fait remarquer M. Albert Mockel, que le Wallon Meunier a eu un autre Wallon pour précurseur...

Ici, qu'une parenthèse me soit permise. Je viens d'encourir, en attribuant au génial artiste qui nous occupe l'épithète de Wallon, les reproches de ceux qui s'opposent à ce qu'une revendication de race s'élève au sujet des origines d'un tel créateur. Son œuvre est si hautement humaine, dira-t-on, qu'elle prend le caractère de l'universalité souveraine, elle est dégagée des contingences, elle appartient à tous les temps et à tous les pays.

Je m'associe bien volontiers à cet enthousiasme. Mais je réclame toutefois, pour notre filiale admiration, le droit de constater que Meunier porte un nom qui lui assigne des origines wallonnes irrécusables, et de reconnaître dans son art concentré, pensif, exempt de romantisme, dans ses tableaux où la couleur est sacrifiée au caractère, tels des signes qui distinguent la façon de sentir qui est propre aux artistes de chez nous.

D'autre part, n'est-ce pas un fait digne d'être médité que le maître du *Pays Noir* et du *Grison*, après s'être cherché dans les plus douloureux tâtonnements, pendant trente années, se soit tout à coup révélé à lui-même, dès le jour où il foula le sol de la Wallonie? La terre flamande et l'Espagne, assurément dignes toutes deux d'inspirer les artistes, avaient été, pour lui, à peu près muettes. Mais il a suffi qu'il parcourût le pays de Liège et le Borinage, il a suffi qu'il contemplât des sites dont la tragique beauté, si elle est pour nous si éloquente, peut donner le malaise à l'étranger, pour qu'il fût à jamais séduit. A l'âge où, pour modifier l'orientation d'un esprit, il faut une commotion d'une incalculable puissance, il prit enfin, grâce aux mystérieuses vertus de notre terre et du peuple qu'elle nourrit, conscience de sa force créatrice et des vérités qu'elle avait mission d'exprimer. L'œuvre qu'il a réalisée parle à nos cœurs un langage plus fraternel, parce qu'elle fut inspirée par le spectacle de l'héroïsme

anonyme qui nous environne et conçue selon le mode de sentir qui est celui de notre race, et nous ajoutons à l'hommage de tous, dans l'expression de notre admiration, une nuance de ferveur et d'orgueil qui correspond au plus intime de nous-mêmes.

A ce propos, d'aucuns se rappelleront peut-être que Meunier fut justement revendiqué comme Wallon, à Liège même (1) avec la collaboration d'écrivains parmi lesquels on remarquait son frère de cœur et de race, le statuaire brabançon Victor Rousseau...

Nous devons à Meunier la rédemption artistique du travailleur manuel, et cette rédemption servira efficacement sa rédemption sociale, parce qu'elle apprend aux indifférents à respecter son labeur obscurément douloureux.



HIERCHEUSE.

Ce sera la gloire du grand sculpteur, on ne pourrait trop le répéter, d'avoir donné le sceau d'éternité aux attitudes des anonymes dont la pantelante cohue qui s'évertue au fond de la mine, du port ou de l'atelier, crée quotidiennement des merveilles inconnues.

Il nous intéresse, par les prestiges d'un talent cordialement divinateur, à la noblesse sociale de l'effort physique. Il révèle à notre compréhension, désormais inquiète d'élucider toutes les énigmes, ce

(1) Par *Wallonia*, dans son n° de mai 1905 (t. XII).

qu'il y a d'héroïsme tranquille, d'indéfectible énergie, de fruste, de probe, d'anxieuse et lente montée vers les lointains de lumière dans la sombre stature de l'homme qui, selon les antiques malédictions de la Genèse, peine à la sueur de son front.

Et son œuvre de beauté clairvoyante glorifie, sous ses aspects tragiques, la force pacifique et féconde. Ses puddleurs, ses verriers, ses moissonneurs, ses débardeurs, toute cette épique tribu de tâcherons grandioses, il nous la montre souvent exténuée, car elle dépense royalement, dans l'assaut quotidien, ses ressources de vie; il ne nous la montre jamais vaincue. Un formidable espoir naît de la vue de ces colosses arc-boutés dans les besognes géantes ou courbés par la fatigue. Leurs prunelles sont mornes au fond des orbites creuses, ils ont l'air de ne point penser. Mais dans leurs musculatures noueuses git l'inconsciente et secrète réserve des races qui domptent le destin, ils sont le peuple innombrable qui jadis bâtissait les Pyramides et qui réalise aujourd'hui, fourmillant et silencieux, des prodiges plus utiles et non moins merveilleux.

Nous devons à Constantin Meunier l'épopée du labeur industriel, plus diverse, plus copieuse, plus caractéristique aussi, semble-t-il, que celle qu'inspira à Jean-François Millet le labeur paysan. C'est tout l'hymne du travail à travers le temps qui chante dans cette œuvre d'inédite beauté et de tardive justice.

Il faut insister sur cette idée de justice. Voyez entre vingt autres, une effigie de Meunier, celle du *Vieux Mineur*. En sa muette éloquence, quel conseil s'en dégage, de sympathie émue pour ces malheureux qu'en d'autres temps nous coudoyons sans y prendre garde, quel conseil de respect pour ces pauvres gens, dont le stoïcisme ingénu fait honte à notre vie douillette et fleurie... Voyez-le : c'est, avec sa rude stature, le type de ces héros des ténèbres qui depuis l'enfance insouciant jusqu'à la caducité misérable, acceptent le sort morose et dur, les risques terribles d'une existence déjà fort amère lorsqu'elle est sans désastre, qui ne connaissent qu'à peine — juste assez pour en sentir la privation — les Joies du foyer et celles de la nature, qui sont les deux bonheurs humains qui semblent appartenir à tout le monde...

Tout cela, Meunier l'exprime dans le bronze d'une statue, parce que son âme fraternelle et profonde a pénétré l'âme des plébes laborieuses en ce qu'elle a de plus admirable, en son indéfectible vertu taciturne. Il nous a fait comprendre la grandeur morale de ceux qui font la puissance des nations, la richesse des hommes, le prestige de la vie, et qui ne goûtent à rien de ce qu'ils ont créé, et qui s'immolent souvent au dieu auquel ils ont ravi pour nous ses trésors...

Faut-il dire, à ceux qui l'admirent, que l'art de Meunier, pour enouvoier aussi puissamment et aussi sainement, ne s'abaisse pas à commenter des anecdotes? Il est exempt de tout dogmatisme, de toute visée littéraire. Il est rythmique, il traduit l'équilibre dans le mouvement; par ses réalisations, il montre, suivant une heureuse formule de Camille Lemonnier, que le travail physique est la forme sacrée de la gymnique. C'est un art sobre et concret, fait de simplicité essentielle, et qui unit la force et la grâce. Il est décoratif et monumental par excellence, parce qu'il est merveilleusement généralisateur...

En symboles amples et graves, il a magnifié l'âge de la houille et du fer, qui restera dans l'histoire de l'évolution humaine, comme la période sombre, comme le sévère Moyen-Age de l'effort industriel.

Si l'on considère la grandeur triste de l'œuvre de Meunier, on est conduit à constater que l'Amour n'a à aucun instant sa place dans ce cycle austère. La chanson des Amants n'a pas inspiré ce rude ouvrier de la douleur. Lorsqu'il s'attendrit, c'est pour ébaucher avec un délicat réalisme des portraits d'enfants, c'est pour silhouetter la rude grâce de l'ouvrière des charbonnages, c'est pour magnifier avec une pantelante émotion l'amour paternel. La femme, dans le peuple de ses statues, est une robuste tâcheronne ou une mère féconde; il interprète les gestes d'un monde où l'on n'a pas souvent le temps de sourire.

Dans sa volonté de simplification grandiose, un tel art, si méditatif et si concentré, n'eût pu être le résultat de l'effort d'un jeune homme. Il ne s'explique que par les trente années pensives et douloureuses pendant lesquelles Meunier s'est inconsciemment préparé au rôle qu'il devait remplir.

C'est cette lente décantation de son âme qui va, dès le premier essai, le préserver des erreurs et lui assurer la sûre divination qui permet de discerner l'essence des choses sous le chaos des apparences. Meunier, qui unissait l'élan juvénile aux clairvoyances de la maturité, qui était, selon l'expression de Lemonnier, « le plus rapide des sculpteurs en même temps que le moins pressé », Meunier devait fatalement devenir un merveilleux généralisateur.

Il fut, a-t-on dit, le plus classique des sculpteurs modernes. Il a poussé jusqu'à l'épique l'interprétation de la chose observée. Pour définir la philosophie de son effort, je ne puis mieux faire que de lire quelques lignes extraites d'un article de M. Clémenceau, paru dans *le Journal* en 1896, au moment de l'Exposition des œuvres de Meunier chez Bing, à Paris :

« Le grand artiste belge nous a donné l'épopée du travail. Je parle du travail direct de l'homme sur sa dure planète. Il faut tirer du sol la substance de vie. Laboureurs, mineurs, carriers s'acharneront pour vivre contre le sol avare qui défend ses trésors. Pêcheurs, abatteurs, tueurs de tous noms, acheveront l'œuvre fatale, et de l'énorme accumulation de force jaillie de tous ces muscles contractés, de tous ces squelettes raidis, se fera la plus haute puissance d'évolution de l'humanité tout entière.

» Et pourtant, ce labeur acharné, ce labeur ingrat par qui nous vivons, par qui nous pensons et agissons, stigmatisé par nos livres saints comme une déchéance, relégué par tout le monde antique dans le bas-fond social, semble encore aujourd'hui l'effet d'une implacable malédiction. La science l'a développé au-delà de toute croyance, sans le rendre plus doux. L'immense armée de l'usine manie, tend, tenaille, martèle ou lamine — dans le silence d'où ne sait quelles pensées — d'énormes blocs de métal que l'hélice ou la roue disperseront dans le monde pour y faire des commodités de vivre.

» Ces hommes par la loi du nombre et de la force sont les maîtres de tout. Il suffit, pour leur action décisive, d'une claire notion de droit, d'une volonté de justice qui fera donner les lourds maillets contre les fragiles murailles des privilèges séculaires. Le jour n'est point venu, que de vagues lueurs seulement annoncent. Pourtant l'homme aux bras nus s'escrimant de sa masse, de son pic, ou de sa charrue contre la *terre-mère*, donne à nos temps son véritable caractère; et qui le saisira dans sa vie vraie, sans gauchissement d'emphase, tout en simplicité d'action, dira le drame moderne et, par l'émotion suscitée, préparera les réparations futures.

» C'est l'œuvre de Constantin Meunier, œuvre de poésie grandiose par la seule force d'exaltation de la juste vérité, œuvre de réalité poignante par le contraste aigu de l'acte et du sentiment. Ce *marteleur* si simple et si grand, qui, tout bardé de cuir, me rappelle, je ne sais pourquoi, le Colleone de Verocchio sous sa cuirasse, c'est un combattant aussi. Mais qui comparera les batailles? Le condottière s'en va, stupidement féroce, tuer pour qui le paye. L'autre expose sa vie, la donne par morceaux pour faire vivre. Appuyé sur l'énorme tenaille, le corps souple — au repos, mais disposé pour l'action sollicitée du regard — attend la pâte de feu que dans l'aveuglement des étincelles, le marteau va pétrir et dompter. Là, comme dans l'œuvre tout entière, ce qui s'atteste d'abord c'est l'idéale adaptation de l'homme à l'acte, l'harmonie simple et juste par laquelle ils se complètent et se suggèrent l'un l'autre.

» Le miracle, c'est d'avoir fait surgir l'intensité de l'expression

de la parfaite convenance des attitudes, de la juste mesure du geste indicateur de l'effort où tout le corps et toute la pensée le convient. C'est là le trait commun de tout ce peuple de bronze aux prises avec la matière rebelle. Point de cris, point d'apitoiements, point d'outrance. Le drame sort du dedans. Si la plus haute poésie s'en dégage, c'est qu'elle y est naturellement contenue. La poésie de l'être et de l'action, non des fausses conventions d'un jour. »

Ces lignes, par lesquelles le chef actuel du gouvernement de la République française prouve de rares qualités d'esthète et d'écrivain, ajoutent de suggestifs arguments à ceux que j'ai tenté d'esquisser pour montrer combien l'œuvre de Meunier est profondément démocratique.

Et, pour me résumer, laissez-moi rappeler qu'elle l'est noblement et complètement.

Elle est démocratique par le choix des sujets, par la généreuse et courageuse indépendance avec laquelle elle ouvre le domaine de l'art aux travailleurs. Depuis lors, combien d'artistes l'ont exploré! Ce sont en France, Carrière, Raffaelli, Roll, Adler; chez nous, Léon Frédéric, François Maréchal et bien d'autres...

Elle est démocratique par sa simplicité, par sa puissance d'évocation et de généralisation, parce qu'elle ne recèle aucune énigme, qu'elle n'est nullement hermétique, qu'elle parle à tous, impressionnant l'être le plus fruste et suggérant au plus affiné des réflexions salubres qu'il a parfois désapprises.

Elle est démocratique par sa force d'émotion, par tout ce qu'elle contient d'élevé, de viril et de reconfortant.

Elle est démocratique enfin par sa forme même, qui est, comme on l'a dit, décorative et monumentale. Elle est faite pour dresser ses fières silhouettes dans la vastitude du plein air ou dans l'ampleur d'un édifice public (1) : elle est faite pour appartenir à tous, elle sup-

(1) A cet égard, rien ne peut mieux caractériser les vœux intimes de l'artiste que l'ensemble grandiose que constitue son *Monument au Travail*. Cette synthèse harmonieuse de son effort comprend cinq hauts reliefs en pierre, représentant *l'Industrie, la Moisson, le Port et la Mine*, et cinq statues en bronze : *le Forgeron, le Mineur, le Semeur, l'Ancêtre et la Maternité*. L'une d'elles, *le Mineur*, figurait, pendant l'Exposition de Liège, au Palais des Beaux-Arts, où elle occupait le centre du salon d'honneur de la section belge.

L'Etat, on le sait, a entrepris la réalisation de ce magnifique ensemble décoratif, réalisation subordonnée à la transformation du quartier de la Montagne de la Cour, à Bruxelles. A son propos, le ministre des Beaux-Arts, M. van der Bruggen, répondant à une question, s'exprimait naguère, à la Chambre, en ces termes :

« Lorsque le projet de Monument au Travail, élaboré par Constantin Meunier, lui fut soumis, mon Département, sans pouvoir approuver la forme sous laquelle il était présenté et que l'artiste lui-même considérait comme un simple essai, crut bien faire de s'assurer immédiatement la propriété des reliefs et des statues qui le constituaient, sans attendre qu'une formule architecturale définitive fût trouvée, ni qu'un emplacement convenable à tous égards fût choisi pour l'édification du monu-