

peau dévolu à l'holocauste, où, la nuit, sous l'échevèlement rouge des torches, parmi l'éclat blafard des projections électriques, il jonche au fond d'un hall funèbre, à la garde des veilleuses cousant les suaires, l'hécatombe moissonnée par les coups de grisou. Et voici qu'ensuite, aux patines vermeilles et vert-de-grisées du bronze, s'éveillent les correspondances de cette terre homicide avec les rythmes pesants et résignés de ses pâtiras.

Ce ne sont là toutefois que des types fragmentaires et épisodiques dans l'ampleur de sa création : celle-ci doit être envisagée sous sa forme de synthèse, dans sa beauté compacte et totale. Alors, une clarté admirable se dégage : on est devant une épopée humaine ; la Légende de vie survit, essentielle et profonde. Et un symbole magnifique formule la loi qui voue au travail et à la douleur l'humanité encore élémentaire que nous sommes.

Quel que soit le geste, un principe de force et de beauté s'en extériorise, accordé aux éléments, à la glèbe, au mécanisme souverain de l'Univers. Il se meut par les siècles, il dresse à l'horizon des âges l'âme impavide des races maîtrisant la nature rebelle. La grandeur simple des besognes rurales, la violence mesurée des labeurs industriels sont d'égaux formes de l'action par lesquelles le noble artiste promulgua sa compréhension de la vie et son idéal plastique. Des moissonneurs et des semeurs procèdent par la plaine d'un rite religieux d'ambarvalies. Le sacrificateur morne des abattoirs vise d'un maillet prudent le front prosterné du bœuf. Le torse nu et calciné, une équipe de briquetiers, en des orbes balancés et gymniques, se passe de main en main le combustible qui cohérera la glaise. Ensemble, ils complètent le cycle où s'affine le geste précis du verrier, où se brusque la mimique rude du teneur à la veine, où se lève et cogne le pic du carrier. Et chacun est l'ouvrier d'une force inconnue qui le mène dans la grande aventure obscure du monde.

C'est le groupe des cariatides que j'évoquais hier, en pensée, supportant le poids de ce cercueil, lourd de gloire, qui s'en allait, par les rues aux candélabres voilés, sous le jardin fleuri des symboles... Des maîtres étaient venus de partout, de France, d'Allemagne, de Hollande, pour vénérer jusqu'au bout l'homme qui avait fait le miracle de renouveler l'art de son temps et de tous les temps.

CAMILLE LEMONNIER.



LES PUDOLEURS (Haut-relief).

II.

Sa Vie

Dans l'admirable monographie que Camille LEMONNIER a consacrée à Meunier, étude qu'une fraternelle amitié a rendue particulièrement lucide et dans laquelle il s'élève constamment à la hauteur de son modèle, l'éminent écrivain qui nous fait le grand honneur de placer un article en tête du modeste hommage de *Wallonia* au génial artiste défunt, a raconté prestigieusement la Vie que nul, mieux que lui, n'a connue.

« Constantin Meunier, écrit-il, naît à Etterbeek, faubourg de Bruxelles, le 12 avril 1831 ; il a une jeunesse difficile. Je connais un petit portrait de lui, où la tête lourde, aux yeux pâles et malades, semble entraîner le corps. Le rêve, une sensibilité précoce, chargent le front d'angoisse et d'inconnu. A quinze ans, il traîne des membres débiles, l'âme sourdement tressaillante d'une peine qu'on ignore. Autour de lui, on s'inquiète pour cet enfant qui ne peut se décider à vivre comme les autres, toujours silencieux et solitaire.

» Dans le demi-silence provincial du Bruxelles d'autrefois, presque à l'angle de l'ancienne place des Sablons, telle qu'elle était avant d'avoir été muée en un impressionnant Campo Santo peuplé de statues, vivait l'honnête et laborieuse famille. Le père était receveur des contributions ; les sœurs avaient un commerce de modes. La mère, tendre et simple femme, veillait au ménage. Quelquefois, à la veillée, on parlait encore des trois oncles, les fils du forgeron, que les tambours de Napoléon faisaient partir pour la guerre. L'aïeule, au matin, en montant à leur chambre, voyait les lits vides, et droite, sans pleurer, se rappelait le jour où, pour la première fois, ses mains vainement avaient tâté par les draps.

» D'ailleurs, dans l'ascendance, aucune trace d'art. Il y a bien un Tilmont, un neveu de M^{me} Meunier la mère, qui fait de la peinture d'histoire et qui est le frère d'un autre Tilmont, poète, celui-là, et lié avec Alfred de Musset. Mais il ne semble pas que son exemple ait retenti dans la famille. L'initiateur véritable, celui qui fait éclore l'art dans la maison, c'est Jean-Baptiste, l'aîné des fils, l'admirable graveur de plus tard. Il va à l'Académie de dessin : il apprend la gravure chez Calamatta. Il sera le premier maître de Constantin. Un soir, il le prend par le bras et l'emmène avec lui à la classe de moulages. L'âme monotome du jeune homme s'exalte ; une destinée l'appelle. Il se met à dessiner avec passion. Comme à quelque temps de là il se présente à l'atelier du sculpteur Fraikin, ce petit homme heureux, qui avait trouvé le succès en modelant Vénus d'après Canova, lui dit : « A la bonne heure, vous savez dessiner, vous ! » Et pour lui témoigner le cas qu'il fait de ses aptitudes, il l'occupe à allumer les feux et à mouiller ses terres.

» Les déesses qui alimentaient l'industrie du patron n'émeuvent pas

sensiblement le néophyte. Un instinct des rythmes véridiques l'avertit qu'une simple fille de ferme accomplissant un des rites éternels du travail, est plus conforme à la notion de la beauté dans l'art que les grâces frauduleuses des demoiselles de l'Empyrée. Il délaisse les mythologies comme il a délaissé la pose classique du modèle de l'Académie. Chez ce timide, un goût de fronde et d'indépendance s'est fait jour. Il aspire à la nature vraie, au modèle qui ne pose pas. Il entre à l'atelier Saint-Luc, un des ateliers libres comme il y en avait alors à Bruxelles et qu'à deniers communs, pour se procurer le modèle et la lumière, entretenaient des groupes d'artistes. Là, il rencontre Félicien Rops qui déjà, dans ses fusains gras comme des estampes, modelait nerveusement des nus pochés d'ombre et bordés de listels noirs. On voyait venir aussi un petit homme souffreteux aux yeux nostalgiques sous un haut front tourmenté. C'était cet émouvant Charles de Groux, si miséricordieux aux dénués, et qui dans son art s'était révélé l'annonciateur de la souffrance humaine.

» Une sympathie bientôt les lia, filiale de la part du plus jeune, fraternelle chez l'autre. Meunier, chez le peintre des plèbes, trouva des analogies avec ses propres idiosyncrasies...

De cette époque datent la *Guerre des Paysans*, qui se trouve au Musée de Bruxelles, et nombre de tableaux religieux : *Saint-Etienne après la lapidation*, qui figure au Musée de Gand, et des toiles qu'on retrouverait dans les églises, à Louvain, à Châtelineau et dans la province de Liège.

En cette période, il demandait sa subsistance à enluminer des vitraux pour un spécialiste bruxellois, Capronnier, qui était aussi le patron de De Groux.

D'une visite au couvent de La Trappe, Constantin Meunier rapporta un impressionnant tableau, *l'Enterrement d'un Trappiste*. Envoyé ensuite en Espagne par le gouvernement pour y copier une œuvre de maître ancien, il profita de son séjour outre-Pyrénées pour broser quelques toiles violentes d'une couleur locale savoureuse : la *Fabrique de Tabacs*, qui est au Musée Moderne, un *Combat de Coqs*, un *Café-Concert*, etc.

Mais c'est après 1880 seulement, c'est à dire après avoir doublé le cap de la cinquantaine, qu'il éprouve le grand frisson qui doit changer sa destinée. Il parcourt le Pays noir, requis par la vie des humbles qui l'a toujours intéressé.

Camille Lemonnier a raconté en ces termes cette première confrontation de l'artiste avec ses futurs modèles :

« Le Borinage ! J'étais venu là un jour avec Constantin Meunier. Ce n'était pas la première fois que je le visitais, mais je n'avais pas encore été touché en mes racines par l'extraordinaire beauté brusque et souffrante qui se dégage de ses aspects. On n'aime pas toujours

tout de suite ce qu'on doit continuer à aimer pour la vie. Celui qui devait devenir le pensif et sensible introducteur des plèbes dans l'art, à peine lui-même connaissait le Pays noir qui allait devenir pour lui la cause nouvelle d'une expression d'humanité. »

Un confrère évoquait naguère, dans un journal bruxellois, ces souvenirs sur « Meunier au Pays noir » :

« Quelqu'un me l'a dépeint, qui l'a vu à Quaregnon, lors de la catastrophe du puits de la Boule. Une explosion de grisou avait fait cent et treize cadavres. Pendant huit jours, on ramena des débris humains. Parmi la ville noire, sur la terre dévoratrice, par la foule des désolés, Constantin Meunier allait et venait, s'emplantant de cette douleur qu'il devait magnifier, se plongeant, se noyant sans hésiter dans le grand deuil humain.

» Je lui parle de ces jours noirs. Ces souvenirs sont restés précis. Il voit encore une mère qui rôde comme une chienne autour des puits, réclamant son fils, et l'impression de tristesse aiguë qu'il avait recherchée, l'horreur, le déchirement furent tels que bien des jours s'écoulèrent avant qu'il osât fixer ses souvenirs.

» Il me mène devant une toile : « Voyez-vous, j'ai passé la nuit avec eux... » — Et je vois des cadavres nus, des jambes, des corps, des membres dont le feu affamé a fait déjà des choses imprécises, comme s'il avait subitement manqué de matériaux pour sa besogne transformatrice ; près des cadavres mangés hier par le feu, à présent rougis par la nuit, des femmes cousent des linceuls. »

Puis ce fut la période de formidable labeur, les vingt-cinq années au cours desquelles le maître accumula inlassablement les chefs-d'œuvre. Mais la gloire est lente à venir. Pour faire vivre les siens, il sollicite la place de directeur de l'École des Beaux-Arts de Louvain et l'obtient.

C'est à Louvain qu'il installe alors son atelier, dans l'ancien amphithéâtre où s'entassaient jadis, pour les cours universitaires de dissection, les cadavres des hôpitaux. Durant huit années, il y travailla sans répit, puis il rentra enfin dans la capitale.

La renommée commençait pour lui. Mais c'est dans ces quinze dernières années seulement qu'il fut vraiment illustre.

Pierre Deltaxe.

III.

Opinions

Sur son caractère.

Le trait essentiel de l'homme était la Bonté. Son regard, sa voix, ses gestes, — tout était infiniment bon. Il y a bien longtemps que je le vis pour la première fois. C'était à Louvain, il y aura tantôt seize ans. Le souvenir qui me reste le plus présent de cette rencontre, c'est moins la vision inattendue de ses premiers mineurs, de ses premières hiercheuses — grands fuzains dressés à la muraille circulaire de l'amphithéâtre désaffecté où Meunier travaillait, — c'est moins cette révélation, impénétrable à ma jeunesse, que la vue du maître, le soir, dans la vieille maison qu'il adorait, parmi ses amis et ses proches. Je garde intacte l'image du patriarche qu'il était dès lors, et je le revois écoutant avec indulgence les bavardages passionnés des jeunes gens rassemblés par ses fils. Je ne sais si Louvain se souviendra beaucoup de la grande âme qui habita ses vieux logis ; mais je sais que Meunier parlait toujours avec tendresse de la vieille ville où son labeur avait connu des instants d'infinie plénitude.



LA MOISSON.

J'e le revis à Paris, à cette exposition de ses œuvres chez Bing, qui fut le point de départ de son immense notoriété. Il était parmi ses bronzes, vêtu de son éternel manteau à pèlerine, simple, bon, modeste, inaccessible à la griserie de la Gloire. Et pourtant elle venait de se lever brusquement, avec cette foudroyante et brûlante splendeur que Paris prête aux renom-

mées qu'elle consacre. Nul ne s'attendait à une telle émotion, et le public s'abandonnait à la joie de la découverte. Meunier souriait, toujours indulgent. Comme la foule peu à peu s'écoulait, je pus enfin dire mon enthousiasme. J'y mettais sans doute de la littérature; j'essayais de définir ce que ses figures évoquaient en moi, quel sens elles prenaient en mon esprit et quelle âme je leur croyais.

— Mon Dieu, me dit Meunier, vous êtes très gentil de me dire ça. Mais au fond, j'ai sculpté ces hommes tout simplement parce que je les aimais.

La bonté ne fut donc pas seulement sa manière d'être dans la vie; elle fut l'inspiration de son art. Toutes ses forces aboutissaient à l'Amour. Et son cœur tendre d'ailleurs il l'a prêté à tout son monde d'ouvriers, où la résignation, la force lourde et machinale, la stupeur de vivre se pénètrent toujours d'un rayon de douceur...

Et je revis souvent Meunier à Bruxelles. Je ne le connus pas mieux, car c'était toujours de la Bonté, et encore de la Bonté que l'on rencontrait en son cœur. Mais ici il m'apparut avec sa définitive grandeur morale. Je l'avais vu à Louvain à la tête d'un petit groupe — et l'on sait qu'il y laisse un élève cher et digne de lui —; je l'avais vu à Paris soudainement illustre; je le revoyais à Bruxelles, en son milieu natal, toujours patriarcale, toujours bon, — mais chef d'une grande école. Car c'est ainsi sans doute qu'il apparaîtra devant l'avenir. Il sera le chef de nos sculpteurs — bien qu'il ait débuté après le cher et grand Paul de Vigne, après Vinçotte, Vander Stappen et Dillens. Il sera le chef et le père, parce que son art fut viril entre tous, parce qu'il faut bien que la légende se mêle toujours un peu à l'histoire, et surtout parce qu'il fut bon. Ce n'est pas l'une des moindres forces de notre école sculpturale que la saine entente qui unit ses représentants; ils forment une *famille* et le vieux mot reprend ici toute sa clarté morale. S'il est vrai que l'art se passe de vertu, il est vrai aussi qu'une belle vie double merveilleusement sa grandeur. Et c'est bien pour sa noblesse morale, que Meunier — le brave Meunier, comme nous disions tous et comme nous répétons aujourd'hui dans nos larmes, — c'est pour sa Bonté qu'on se sera habitué à voir en lui le Maître des maîtres.

(Le Samedi du 8.4.05.)

PIERRE-GEVAERT.

Sur son Art

En songeant avec une profonde émotion à la disparition du grand et simple homme que fut Constantin Meunier, à l'immense portée de son œuvre en tant qu'exemple de probité d'art, et à l'initiateur qu'il fût pour s'être exprimé si directement par des chefs-d'œuvre qui restent, aujourd'hui, incomparablement éloquents, non seulement aux yeux des artistes, mais aussi de tous ceux qui pensent et ressentent toute la vie et qui ont cherché le reflet adéquat à leurs sensations dans une manifestation supérieure, exprimée en cet esprit de synthèse et de grandes simplifications qui con-

stitue le langage des plus grands, je me rappelais ces paroles du maître : « Oui, me disait-il un jour, comme on met du temps à voir la vie, toute la vie, la découvrir dans une attitude, la surprendre dans le geste initial ou sur un visage, la retenir dans ce qu'elle a d'essentiel et la transporter toute vibrante d'émotion dans l'œuvre rêvée. Mais voilà ! on n'ose jamais assez, comme si la naïveté n'était aussi de l'éloquence et la sincérité une grâce particulière qu'il est bon de ne pas négliger; il faut avoir bien vieilli pour le savoir. »

Je me suis souvent rappelé ces nobles paroles et l'expression de tristesse qui les accompagnait, car elles disaient clairement ses luttes, ses désirs d'exprimer plus fort, de découvrir plus loin, de creuser toujours plus profondément le sillon nouveau qu'il s'était tracé et d'où, cependant, montait une floraison féconde, des plus belles qui soit. J'ai souvent pensé depuis lors, au grand artiste qui n'exerçait certes pas une profession d'après des recettes certaines, mais avec l'inquiétude dans l'âme et l'énergie au front, de vaincre la matière et d'en faire jaillir le frisson nouveau. Et j'ai mieux compris aussi ce que c'était que l'art et quelle rare puissance pouvait être un homme lorsqu'il s'y voue tout entier.

Personne mieux que Constantin Meunier ne pouvait, en effet, figurer la tragédie du travail et exprimer la race de Caïn, selon la belle expression d'Aug. Vermeylen. Car nul sculpteur ne se pencha plus févreusement et avec plus de douleur sur le pauvre cœur humain que le génial auteur du *Grisou*, du *Débardeur* et de tant d'autres silhouettes d'hommes qu'il modela, où il nous laisse deviner leurs affres plus nombreuses que leurs joies, leurs passions tumultueuses mais contenues, et dont le corps tout entier en frissonne et reflète le drame intérieur, malgré l'action véhémement du corps qui se tend en un rythme plastique du plus beau réalisme. C'est ce reflet intérieur combiné avec ce qu'il y a de plus âprement émouvant dans la structure de l'homme qui produit l'émotion, la mâle beauté toute moderne de la plupart des œuvres de ce grand artiste. Psychologie toute moderne, en effet, celle des Millet, des Puvis de Chavannes, que les vaines discussions professionnelles n'expliqueront guère, car il ne s'agit point ici, ni du beau métier, ni de belle forme dans toute l'acception du mot. Et cependant, qui construisit mieux que Meunier une figure, au sens large du mot, et en surprit avec plus de justesse et de vérité l'accent de vie dans ses rapports de lignes agissantes et où la simplicité soit la seule règle qu'il s'est donné; qui, avant lui, avec une telle énergie, inscrivit jamais une cause de beauté aussi générale et plus humaine, parce qu'indépendante des moyens techniques auxquels d'ordinaire cet art s'assujettit pour atteindre une perfection ? La perfection, voilà un mot qui n'éveilla jamais grand' chose chez ce maître à qui l'expression seule apparaissait infinie et digne de le passionner.

C'est dans le sentiment de la nature combiné avec la pensée créatrice (car son œuvre atteste un génie inventif extraordinaire) que se trouve le secret d'une création d'art aussi personnelle.

Ce qu'il y a de plus inattendu dans une telle conception née du sentiment le plus pur, c'est qu'elle soit si monumentalement d'un bloc, que cette puissance soit imprégnée de tendresse, et que le souffle de large humanité exprimée dans le bronze en une sonorité si âprement tragique soit provoqué par un rythme d'une noblesse presque sereine. Ce sont là les plus purs secrets du génie, mais pour qui connut le doux et grand artiste, cette rare et sublime puissance pouvait se surprendre toute entière dans la sensibilité rayonnante de l'homme, qui, malgré les années, avait su garder une verdure toute juvénile qui émerveillait les jeunes qui en approchèrent. Au récit de ses nombreux projets ou bien lorsqu'il se plaisait à rappeler sa belle vie lointaine, ses yeux, ses profonds yeux bleus amoureux de toutes choses, brillaient alors d'un incomparable éclat. On sentait que la vie de l'âme avait grandi démesurément à travers les orages de sa longue existence, et qu'une fraîcheur de sentiment l'avait gardé jeune jusqu'au moment où la mort vint apposer sur ses yeux, le sceau du repos et de l'immortalité.

(Le Samedi, n° du 8.4.05.)

VICTOR ROUSSEAU.

• • •

...Si l'œuvre de Meunier est si émouvante et significative, c'est qu'elle est tout en profondeur. On l'a déjà dit, c'est une œuvre de maturité. Elle fut réalisée par son auteur entre cinquante et soixante-quatorze ans. Au premier essai qu'il tenta dans la voie décisive, il apportait l'appoint de trente ans de méditations. Alors, du jour au lendemain, il fut un maître. Scrutateur silencieux et infiniment pitoyable des détresses et des inquiétudes, animé toutefois du fervent espoir qui fait éclore les œuvres salutaires, il accumula les merveilles.

...En des contours simples et généraux qui racontent, non des anecdotes, mais des types de vie synthétique, il exalte le travail manuel, que nul n'avait pensé à magnifier. Ce sera sa gloire, 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 fraternellement divinateur, à la noblesse sociale de l'effort physique. Il révèle à notre compréhension, désormais inquiète d'élucider toutes les énigmes, ce 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 bonté clairvoyante glorifie, sous ces 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 quoti-

dien, ses puissances 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.

... C'est tout l'hymne du travail à travers le temps qui chante dans cette œuvre d'inédite beauté et de tardive justice. Requis d'abord par les tragédies de la Mine et de l'Usine, Meunier se tourne aussi vers le Port, où s'active la fourmière humaine, vers la Mer labourée chaque jour par les stoïques pêcheurs pour de périlleuses conquêtes, vers les Champs où les ruraux, sous les fécondes ardeurs de l'été, préparent la subsistance du monde dans les rudes travaux de la moisson. Partout, il trouve des sujets dignes d'inspirer son cœur magnanime, et son Monument du Travail s'érigera comme un résumé colossal et pathétique, comme une sélection harmonieuse et puissante d'une œuvre qui défie le temps, entièrement vouée à la noblesse de l'Effort. En des rythmes qui ne doivent rien aux grâces transitoires, mais qui recréent miraculeusement le jeu des formes en action, il dresse une statue nouvelle qui nous restitue, sous son aspect d'éternité, l'Homme de notre temps, dont elle lègue aux jours à venir l'image douloureuse et virile. Dès aujourd'hui, nous la pouvons confronter sans appréhension avec les plus beaux souvenirs plastiques de la Grèce et de la Renaissance.

... Pour nous, Wallons, nous ne devons pas oublier que Meunier s'éveilla à la conscience de ses destinées dans les noires bourgades de notre laborieuse Wallonie. C'est notre peuple de mineurs et de verriers qui lui révéla le Peuple, qui fit le premier tressaillir ses fibres d'artiste épris de démocratie. Des houillères du Borinage aux verreries du Val Saint-Lambert, il fit chez nous l'attentive moisson des symboles...

(L'Express, n° du 6.4.05.)

CHARLES DELCHEVALERIE.

Sur sa Philosophie.

Michel-Ange a vu dans l'homme un colosse. Son type favori est un géant, avec des muscles d'acier, des os de fer, une immense poitrine et un vaste front. C'est l'homme devant qui une nouvelle clarté vient de luire, l'homme de la Renaissance, doué d'un cerveau solide, d'un cœur puissant. C'est le Titan, c'est Prométhée qui se relève et qui va reprendre sa lutte contre le destin. Il est plein de confiance en lui-même, sûr de sa force, prêt à aborder les tâches les plus difficiles et les plus rudes. Pendant quatre siècles, il accomplit des merveilles. Il conquiert la terre, vole sur les mers, scrute les astres, dompte les forces les plus secrètes de la nature et s'en fait des auxiliaires dociles. Il secoue tous les esclavages, tue les

préjugés, ébranle les religions. Il s'analyse lui-même fibre par fibre; à l'heure qu'il est, il est chargé de trophées, de science et de gloire.

Mais ses conquêtes, il ne les domine point. Il semble, au contraire, écrasé par elles. S'il a reculé les ténèbres qui l'enveloppaient, il ne les a pas dissipées. Il meurt comme autrefois, avec le même « pourquoi » sur les lèvres. Matériellement, il est aussi mécontent qu'autrefois. Moralement, il est aussi indigent et aussi malheureux qu'autrefois.

De même qu'il avait trouvé un grand artiste pour sculpter ses traits quand il s'est mis à l'œuvre, dans la joie claire d'un matin de soleil, il a rencontré un autre grand artiste pour fixer son image, lorsque le soir venu, épuisé et las, l'outil lui est tombé des mains. Cet artiste, c'est Constantin Meunier. En sculptant l'ouvrier moderne, Meunier, dans ses œuvres les plus caractéristiques, a dressé l'effigie de l'homme moderne, tel que l'ont vu Schopenhauer et Nietzsche. C'est toujours un colosse qu'il nous montre, mais c'est un colosse démoli. Plus de chairs copieuses, plus de paquets de muscles, plus d'os puissants jouant avec aisance sous la peau. Les chairs sont fondues, les muscles usés, les os rouillés. La tête émaciée tombe tristement sur la poitrine creuse; la jambe plie sous le poids du corps; la main entr'ouverte est immobile et sans force. L'homme de Meunier ne se lamente pas avec celui de Schopenhauer et il ne se maudit point avec celui de Nietzsche. Aucun mot ne profane la majesté de sa douleur. Grave et sombre, il est celui qui ne se souvient pas et qui n'espère plus. Son œil pâle ne regarde que la terre, la petite place qu'occupera tout à l'heure son corps brisé, le trou par où il disparaîtra dans une nuit, derrière laquelle sa pensée ne veut plus voir aucune aurore.

(*La Plume*, 1903.)

HUBERT KRAINS.

Sur son Esthétique.

... Je m'émerveille de voir le grand Constantin Meunier si souvent désigné dans la presse comme un *réaliste*. Quoi donc? A-t-il le faire à ce point minutieux? Prend-il un souci puéril de l'exactitude et l'a-t-on vu s'ingénier à copier la nature jusque dans les cors aux pieds qu'elle sculpte sur nos orteils. Vive Dieu, voilà bien pourtant le réalisme dans toute sa splendeur.

Inclinons-nous devant cette école d'art, nous qui savons ce qu'on doit aux trépassés et découvrons-nous avec respect en face de sa dépouille mortelle. Le moment est venu, je crois, de nous retirer en silence « péniblement impressionnés. »

Constantin Meunier est si peu réaliste qu'il échoue presque toujours à rendre la nature lorsqu'il vient se contraindre à la représenter servilement, *sans rien changer en elle*. S'il sculpte un portrait, il fait ordinairement un énergique effort pour que la ressemblance y soit précise et fidèle; pour cela, il tord le cou à son aigle rebelle, il se met une visière sur le front pour éviter de regarder trop haut — et le voilà, le pauvre grand homme, raisonnablement terre à terre dans la plus pitoyable des confusions :



LE MARTELEUR ((bronze)).

la glaise colle à ses doigts, les ébauchoirs s'engluent, le bâtis se détraque — bref, il sort de tout cela de fort mauvais ouvrage. L'un des rares portraits de Meunier qui soient à peu près dignes de lui, est celui de Camille Lemonnier : on y voit le talent de l'artiste plutôt que son génie, mais il fit cette fois une œuvre expressive et vivante, parce qu'il s'agissait d'un vieil ami dont il connaissait bien les livres, et qu'il modela la face selon les harmonies de l'esprit sans trop se préoccuper de copier un modèle.

Son ascendance wallonne parle en lui comme elle parlait en Patinir et en Bles, comme elle parlait en Rops. Ce Celta romanisé aime et comprend la nature, mais il la doue d'une âme et l'imagine selon lui-même. Bles a créé un paysage ; Rops, un type de la fille ; Meunier crée à son tour *une forme humaine*, une forme puissante et rude, qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons. Cette forme, il pourra la modifier légèrement selon les exigences expressives de l'œuvre, mais elle gardera toujours en elle quelques grandes lignes fondamentales et invariables. C'est un être nouveau qui est entré dans la vie. Il existe désormais une certaine créature virile, au masque énergique et saisissant, qui appartient à l'art de Meunier et que l'on reconnaît aussitôt, de même que l'on reconnaît les femmes de Masolino, de Signorelli et de Léonard ; de même qu'il y a une madone de Della Quercia, un adolescent de Donatello, une figure symbolique de Désiderio, et même un ange d'Agostino Duccio.

Pour Meunier, la nature est toujours le point de départ, comme il sied, mais je dis le point de départ et non le point d'arrivée et c'est là, au vrai de la question, le fond de tout le débat entre les copistes et les interprètes. Aller vers la nature, c'est rechercher la fidélité des formes reproduites, c'est encore s'efforcer vers ce qui est individuel, et si l'on va très loin, c'est en faire l'analyse. Mais *partir* de la nature, c'est, comme Meunier, y enfoncer de profondes racines pour s'élever au dessus d'elle ; c'est choisir entre les sucres de la terre ceux qui forment la sève et nourriront le feuillage ; c'est, de tout le détail analytique de la vie, faire naître une puissante synthèse.

Certes, cet art est aussi loin que possible de l'art académique puisqu'il innove sans cesse. Mais cent fois plus que les Académies, il se rattache à la grande lignée des maîtres antiques, et, s'il n'en imite point les formes, s'il n'en singe point les procédés, c'est pour agir selon l'esprit même qui les a guidés. Constantin Meunier cherche le caractère, mais il ne s'arrête jamais au trait individuel qui l'exprime. L'aspect du modèle se transforme aussitôt, et le sculpteur le hausse au dessus de lui-même pour faire chanter par toutes ses lignes la force de l'attitude et la stable jouissance de la structure. Il souligne avec énergie tel trait décisif, creuse une fosse, affermit la cambrure d'un nez ou la rude courbe d'une mâchoire, mais une logique supérieure l'a guidé, qui règle tout cela selon la grandeur expressive de la proportion, et il donne à son œuvre ce divin équilibre des mouvements qu'on appelle harmonie.

Ainsi compris, le caractère devient aussi le style et l'individu disparaît pour se transformer en un type.

Toute chose, dans la nature, évolue vers son type ; il en est de même

dans cette nature idéale que peuplent les créations de l'art. Cette évolution est pour l'art le secret de la vie et du renouvellement. Mais combien elle est lente et par quels efforts successifs elle procède. Je ne parle pas seulement des actions et des réactions bien connues, — de celles, par exemple, qui conduisirent les nobles statures de Phidias à s'attendrir d'un charme féminin sous Praxilète, et à se contorsionner avec l'école de Rhodes, pour être ramenées ensuite presque à leur point de départ à l'époque d'Hadrien. Mais, puisque j'en suis aux Grecs, quel long espace de la durée il a fallu pour créer peu à peu les figures classiques d'Appolon, d'Athèna, d'Artémis, et pour transformer les pauvres Astarté de terre cuite, de Phénicie et de Chypre, en cette fière et voluptueuse merveille de la Vénus de Cnide ou celle de Milo !

Et puis les Grecs n'ont inventé leurs types que par degré et, pour ainsi dire, un à un. Les athlètes sont venus après les dieux, et, après les athlètes, les amazones avec les barbares. L'art s'y reprend à maintes fois avant d'exprimer toute la nature ; il semble qu'il s'effraie de la tâche et s'étudie à bien choisir. Beaucoup de choses aussi demeurent pour lui très longtemps sans clarté. Le paysage n'existe pas pour les Grecs, — et ils n'ont pas connu l'ouvrier.

Et voilà justement ce qu'il y a de plus surprenant dans Meunier : c'est qu'il a créé soudain, et en lui donnant du premier coup toute sa vivante puissance, une Figure que l'art n'avait pour ainsi dire jamais vue depuis les vieux temps de l'Égypte. En sculpture, l'ouvrier *n'existait pas encore* — car on ne peut guère compter d'indigentes tentatives, où quelque travailleur trouva place parfois à titre d'accessoire, ou pour symboliser la munificence de l'État envers les misérables. Parlera-t-on sérieusement de Dalou lui-même lorsque voici Meunier ?

Chose étrange assurément que cet oubli complet de l'ouvrier, jugé sans doute indigne de la ronde bosse.

Cela vaut bien la peine qu'on s'y arrête un peu. Donc, la Grèce n'y songea point ; et Rome, qui s'en avisa sur le tard, ne trouva rien de mieux que le bas-relief plutôt documentaire de la colonne Trajane. Les réalistes du moyen âge ont connu l'homme du peuple, mais jamais que je sache ils n'ont étudié l'ouvrier en tant qu'ouvrier, pour éterniser dans la pierre la grande attitude du Travail.

Et voilà la Renaissance, avec son faste délicat, sa noblesse, et bientôt l'emphase de son éloquence... Créer un type de travailleur ? elle s'en garderait comme de la peste, — oui, et même en peinture : les maçons de Benozzo, à Pise, ne sont que les figurants harmonieux d'un décor.

Car, si la sculpture le négligeait, qui donc, autrefois en peinture, a compris l'ouvrier ? Non, pas même Van der Goes ; il n'a vu que des paysans pieux, — comme Rembrandt n'a vu que le Pauvre, Callot le Gueux et les Espagnols le Mendiant. Et, pourtant, fait unique peut-être dans l'histoire de l'art, c'est ici la peinture qui devait devancer la sculpture.

Je crois bien que le premier essai notable de figurer l'ouvrier, non plus comme un personnage anecdotique ou esquissant un mouvement

consacré, mais en l'étudiant dans le geste même de son labeur, doit se trouver dans les toiles de Léonard DeFrance, artiste liégeois, qui peignit à la fin du xviii^e siècle quelques scènes du travail des usines.

Elles sont au Musée de Liège, où l'on peut les regarder d'ailleurs avec plus d'intérêt que d'enthousiasme. Après cela, il faut attendre le plus grand élan de l'école française, le *Casseur de pierres*, de Courbet; le *Semeur* et les *Glaneuses*, de Millet; puis Roll nous mène dans les chantiers; Raffaelli nous montre l'ouvrier des banlieues, — et de tout cela, sauf Millet, que restera-t-il peut-être dans cinquante ans?

Millet, oui! Millet qui renaît à présent dans Meunier, Millet sans qui Meunier n'eût pas sans doute approfondi si tôt le secret de son art; Millet, très proche de Meunier, si l'on regarde l'ensemble d'une attitude telle qu'ils la conçoivent tous les deux, mais presque aux antipodes de Meunier si l'on examine les dessins de ces deux maîtres: les formes, minutieusement cherchées, les petits traits pressés et précis du peintre qui veut arrondir un relief, et, d'autre part, les touches violentes et décidées du sculpteur qui saisit la forme et la maîtrise.

Non, certes, Millet n'est pas Meunier, pas plus que l'homme des champs, avec le vaste horizon qui l'entoure et la terre qui le porte, n'est pareil au débardeur des quais ou au marteleur de l'usine; — et, par dessus tout, il y a cette différence décisive que le pinceau ne parle point la même langue que l'ébauchoir. Constantin Meunier est et restera le créateur du type de l'ouvrier.

Tandis qu'il innovait ainsi avec une hardiesse formidable et ingénue, il est curieux de voir le maître sculpteur se rapprocher, sans le vouloir, d'un art qu'il n'a peut-être jamais beaucoup étudié. Comme les Egyptiens des premières dynasties, Constantin Meunier a le sens de la nature. Comme eux aussi la silhouette le séduit avant tout, la structure linéaire de l'ensemble — et comme eux il est puissant et stable. Mais il y a chez lui beaucoup plus de mouvement suspendu; ses formes immobiles restent promptes à l'action et les muscles de ses figures expliquent plus directement la force.

On sent qu'il est venu après Antonin Pajaiolo — après la lutte d'Antée et le « combat des hommes nus » — et l'on devine aussi, à voir la solidité statique et la puissance contenue de ses attitudes, qu'il a longtemps médité sous le plafond de la chapelle Sixtine. C'est pourtant à de la sculpture plus ancienne que je songe à propos de lui, et j'imagine que s'il lui fallait trouver des exemples et des maîtres, il les chercherait instinctivement très loin.

Si la source de son art nous ramène malgré nous jusqu'à l'Égypte, son art lui-même, en son mélange de naturalisme, de caractère, et aussi de style, nous reporte plutôt à la première renaissance de la sculpture grecque, lorsque la statuaire répudia tout-à-coup les théâtrales grimaces de Laocoon, et redevint plus simplement puissante sans cesser d'être avant tout préoccupée d'expression. Nous avons beau nous débattre, c'est toujours à l'antique qu'il faut en revenir à la fin pour chercher des points de

comparaison lorsqu'il s'agit des très grands, qui créent eux-mêmes leur forme; et c'est ainsi que l'art de Constantin Meunier nous reporte à l'époque du Torse d'Hercule au Belvédère. Mais, devant le marteleur de l'artiste wallon, je pense invinciblement à un autre chef-d'œuvre moins parfait que le premier et assurément fort lointain en apparence, je veux dire l'admirable bronze du Musée des Thermes, à Rome: cet athlète assis qui repose sur ses genoux un bras aux veines gonflées, et relève sur ses puissantes épaules une tête au front brutal, aux rudes mâchoires, aux regards stupéfiés, où, comme chez les héros de Meunier, toutes les forces latentes et les volontés engourdies ressemblent au repos formidable des lions.

(*La Plume*, 1903).

ALBERT MOCKEL.

IV

Bibliographie

Reproductions d'œuvres de Constantin Meunier.

1887. *Le Mort*, par Camille LEMONNIER. Dessin de Constantin MEUNIER.

Paris, Alph. Piaget, 1887. — 1 vol. in-12, 272 p.

1888. *La Belgique*, par Camille LEMONNIER. *Ouvrage contenant une carte et 323 gravures sur bois*, (dues à quarante-six artistes, parmi lesquels Constantin MEUNIER).

Paris, Hachette, 1888. — 1 vol. in-4°, 745 p.

— *Seconde édition, revue et modifiée, contenant 400 gravures sur bois.*

Bruxelles, Castaigne, 1903. — 1 vol. in-4°, 792 p.

1893. *Constantin Meunier, gravé à l'eau-forte par Karl MEUNIER. Au Pays noir*. Notice de Camille LEMONNIER.

Bruxelles, Edmond Deman, s. d. [1893]. — 1 album de 9 pl. in-fol. Tirage à 150 exemplaires numérotés.

1894. *La Villa Bon Accueil*, par Ph. AUDEBRAND, Henri DE BORNIER, Charles CANIVET, Etienne CARJAT, Jules CLARETIE, François COPPÉE, Alphonse DAUDET, G. DELON, M. DESMOULINS, Hector FRANCE, GONZAGUE-PRIVAT, Ludovic HALÉVY, Georges LEFÈVRE, Camille LEMONNIER, Hector MALOT, Edouard MONTAGNE, NADAR, Marie-Louise NÉRON, Edmond PICARD, Emile POUVILLON, Tony RÉVILLON, Aurélien SCHOLL, Jules

SIMON, André THEURIET, Emile ZOLA. *Portrait de Léon Cladel dessiné par Constantin MEUNIER.*

Paris, Paul Ollendorff, 1894. — 1 vol. in-16, 408 p.

1896. *L'œuvre de Constantin Meunier, peintre et sculpteur.* Notice de Camille LEMONNIER.

Bruxelles, Becker-Holemans, 1896. — 1 album in-folio (« Les Maîtres de l'Art contemporain », I.)

1902. *Le Borinage*, par Camille LEMONNIER, Marius RENARD, Gonzalès DECAMPS, Valentin VAN HASSEL, et Oscar GHILAIN. *Illustré par Constantin MEUNIER et Marius RENARD.*

Hornu, Imprimeries réunies, Renard et Vilain, 1902. — 1 vol. in-4°, 120 p.

— Seconde édition en 1903 (145 p.)

1903. Camille LEMONNIER. *Le Mort.* Illustrations en fac-similé des fusains de Constantin MEUNIER.

Paris, Société d'éditions d'art « Le Livre et l'Estampe », s. d. [1903]. — 1 vol. in-8°, 106 p.

Monographies et articles de revues

1896. Georges LECOMTE. Préface au Catalogue de l'Exposition Bing. Paris 1896.

1898. *Constantin Meunier*, von Georg. TREU. *Mit xxxiv Tafeln.*

Dresden, E. Richter, 1898. — 1 volume in-8°, X-26 p., 34 pl. en photogravure.

1901. *Trois contemporains : Henri de Braekeleer, Constantin Meunier, Félicien Rops*, par Eugène DEMOLDER.

Bruxelles, Edmond Deman, 1901. — 1 vol. petit in-4°, 125 p., portr. hors texte.

1901. *Constantin Meunier.* Étude par Eugène DEMOLDER.

Bruxelles, Edmond Deman, 1901. — 1 vol. pet. in-4°, 32 p., planches. — [Cette étude est extraite du volume cité précédemment].

1902. *Constantin Meunier. Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig NETER-LORSCH.*

Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1902. — 1 vol. in-12, 31 p. (« Ueber Kunst der Neuzeit », VIII), — [Traduction de l'étude précédente].

1903. *Constantin Meunier*, von Karl SCHEFFLER. *Mit einer Helio- gravüre und neun Vollbildern in Tonätzung.*

Berlin, Bard, Marquardt u. C^o, s. d. [1903]. — 1 vol. in-12, 67 p., planches. (« Die Kunst. Sammlung illustrirter Monographien herausgegeben von Richard Muther, XXV).

1903. *Constantin Meunier*, von Walther GENSEL.

In : « Velhagen und Klasings Monatshefte », XVII^e Jahrgang, Heft 5, Januar 1903. Pages 545-550.

1903. *Constantin Meunier, l'homme et sa vie*, par Cam. LEMONNIER.

In : « La Grande Revue », de Paris, 27^e volume, 1^{re} livraison ; 7^e année, n° 7, 1^{er} juillet 1903. Pages 28 à 53. [Etude reprise, comme première partie, dans l'ouvrage du même auteur, édité par Floury en 1904].

1903. *Constantin Meunier et son œuvre*, par Léon BAZALGETTE, Raymond BOUYER, Eugène CARRIÈRE, Eugène DEMOLDER, Jules DESTREE, Louis DUMONT-WILDEN, FAGUS, André FONTAINAS, Gustave GEFFROY, Mécislas GOLBERG, Edmond JOLY, Hubert KRAINS, Marius-Ary LEBLOND, Maurice LE BLOND, Tristan LECLÈRE, Camille LEMONNIER, Maurice MAETERLINCK, Roger MARX, Octave MAUS, Charles MORICE, Maurice DES OMBIAUX, Edmond PICARD, Edmond PILON, Sander PIERRON, Auguste RODIN, Jens THIS, Gustave VAN ZYPE, Emile VERHAEREN. [Le nom de M. Albert MOCKEL a été oublié dans ce sommaire, au titre]. *Trente-neuf reproductions d'œuvres du Maître.*

In : « La Plume », suppléments aux n^{os} de juillet à décembre 1903. Réunis en broch. avec portrait et autographe. [1905]. 96 p. in-8°.

1904. *Constantin Meunier*, par Paul VITRY.

In : « L'Art décoratif », VI^e année, n° 64, janvier 1904, p. 24-32. Quatorze illustrations.

1904. *Constantin Meunier, sculpteur et peintre*, par C. LEMONNIER.

Paris, H. Floury, 1904. — 1 vol. pet. in-4°, 139 p., figures hors texte et dans le texte. (« Etudes sur quelques artistes originaux »).

1904. *L'Œuvre de Constantin Meunier. Album de 14 planches reproduites d'après ses œuvres.* Notice de A. VERMEYLEN.

Anvers, J.-E. Buschmann, s. d. [1904] — 1 br. de 11 pages de texte et 8 p. d'illustrations. (Edition spéciale de la revue « l'Art flamand et hollandais »).

1905. *Constantin Meunier*, par A. VERMEYLEN, professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Bruxelles. 14 planches hors texte d'après les œuvres du Maître.

Bruxelles, G. Van Oest et Cie, s. d. [1905]. — [Reproduction de l'étude qui précède].

1905. Désiré HORRENT. *Constantin Meunier*.

Seraing, Martino, s. d. [1905]. 1 br. in-8°, 14 p. (Edition de « l'Éveil »).

1905. *Constantin Meunier (1831-1905)* par Tristan Lœclère.

In : « Revue Universelle » n° 133, 1^{er} mai 1905 (5^e année, t. v.), p. 261 à 263. Avec portrait et 6 reproductions. — [A la fin de cet article on trouvera l'indication des citations de Constantin Meunier qui ont été faites antérieurement dans la « Revue Universelle » et dans la « Revue encyclopédique Larousse. »]

1905. *Quelques notes et souvenirs sur Constantin Meunier*, par Alfred DELAUNOIS.

In : « Le Samedi littéraire et artistique », 6 mai 1905, 2^e année, n° 17, p. 5 à 8.

1905. *Constantin Meunier*, par Charles MORICE.

In « Mercure de France », 15 mai 1905, n° 190, tome LV, p. 161 à 176.

1905. *Constantin Meunier*, von Henri Hymans.

In « Zeitschrift für bildende Kunst », mai 1905, neue Folge XVI, 40 Jahrgang, p. 205-214, planches.



Un faux miracle à Ham-sur-Heure

La commune d'Ham-sur-Heure, canton de Thuin en Hainaut, a l'honneur d'avoir donné le jour au Bienheureux Père Richard de Sainte-Anne, de son vrai nom Lambert Trouvé, dont le procès en canonisation sera bientôt, espère-t-on, introduit en cour de Rome.

La vie de ce Bienheureux est résumée dans la légende ci-après qui se trouve au bas d'un tableau placé dans l'église d'Ham-sur-Heure, où il est représenté au milieu d'un bûcher en flammes, tandis qu'un ange vient lui déposer sur la tête la couronne de martyr :

« Le B. Père Richard de Ste-Anne né à Ham-sur-Heure en 1585. Il » fit professe comme F. Recollet à Nivelles le 13 avril 1605. Sacré Prêtre aux » îles Philippines, martirisé à Nacasaq [Nagasaki] au Japon le 30 septembre » 1622 aiant été brulé a petits feux.
» Cete tableau a été fait à Charleroy par P. R. De Blocq peintre » l'an 1768. »

Le bref de la béatification comme Bienheureux fut donné par le Pape Pie IX le 7 mai 1867. A cette occasion, des fêtes spéciales furent célébrées en l'église d'Ham-sur-Heure les 13, 14 et 15 octobre de la même année.

Le 13, une procession se rendit à l'ancienne demeure du Père Richard, située à Beignée (hameau d'Ham-sur-Heure), où la messe fut chantée en plein air dans le vaste verger qui y est contigu et qui appartenait jadis aux parents du héros.

Après la messe et le sermon de circonstance, les pèlerins visitèrent la maison (1) qui servit de berceau au Bienheureux et taillèrent les portes et les escaliers pour en emporter un morceau comme relique.

Quelques jours plus tard des personnes trouvèrent dans le dit

(1) Celle-ci existe encore. Bien qu'ayant déjà été restaurée à deux reprises différentes, deux des pièces qui la composent et qu'occupait principalement le Père Richard, n'ont encore, assure-t-on, subi aucun changement.