

RTp 635p

FIERENS-GEVAERT



Voyage inédit d'un Artiste florentin

DU XVII^e SIÈCLE

au beau pays de Flandre et de Wallonie

Extrait du *Flambeau*, revue belge des questions politiques
et littéraires, 6^e année, n^{os} 2-3, février-mars 1923

BRUXELLES

Maurice LAMERTIN, EDITEUR-LIBRAIRE

58-62, rue Coudenberg, 58-62

1923

Bibliothèque Maison de l'Orient



130164

5p

p

Alphonse S. Reinach
 bien modeste hommage
 Pierre - Gevaert

**Voyage inédit d'un artiste florentin du XVII^e siècle
 au beau pays de Flandre et de Wallonie**

L'Album du monogrammiste R. C.



En 1886 le Musée de Bruxelles achetait pour la modeste somme de cinq cents francs à M. Vincenzo Capelli, de Florence, une série de cent cinq dessins représentant presque tous des aspects de villes et de campagnes des Pays-Bas méridionaux, tous de la même main et datés pour la plupart de 1612 et 1613. Feu Henry Hymans avait manié cette série, probablement avec l'espoir d'en identifier l'auteur, mais l'abondant critique n'écrivit et ne suggéra rien à ce sujet. De son côté, l'archiviste de la ville de Bruxelles, M. Des Marez, avait étudié quelques-uns des numéros avant notre entrée au Musée, — puis plus personne ne s'était intéressé à cet ensemble. On ne savait même plus ce qu'il était devenu. Les rangements que nous entreprîmes dans les réserves et dépendances des galeries royales, dès avant la guerre, le remirent au jour. Nous eûmes à cœur de montrer ces dessins à divers amateurs et érudits, notamment à notre collègue M. Saintenoy. Celui-ci vint nous avertir un jour que six pièces du même auteur étaient exposées chez un antiquaire bruxellois. On en demandait un millier de francs, alors que, trente ans plus tôt, tout l'Album n'en avait coûté que cinq cents ! Hélas ! Nous étions en pleine occupation et le Musée était sans budget. Que faire ? Un ami des Musées nous tira d'affaire (1). Nous décrochâmes les six dessins pour six cents

(1) M. Pierre Bautier, devenu depuis notre adjoint, et qui voulut bien attendre jusqu'à l'armistice pour être remboursé.

soixante-quinze francs. Parmi eux se trouvait un document d'une inappréciable valeur : *la Vue de la Grand' Place de Tournai*, datée du 28 octobre 1613.

Un grand nombre de ces dessins portent des légendes. Toutes sont en italien et, bien que beaucoup de *fiamminghi* se servissent couramment de cette langue, — témoin notre Rubens — ces inscriptions accusaient le pays d'origine du dessinateur. Celui-ci venait d'Italie. Quel que fût l'intérêt des dessins pour l'histoire de nos villes et leur aspect à travers les âges, un problème s'imposa tout d'abord à notre attention : identifier la personnalité de l'auteur. Sur la dernière feuille nous relevâmes l'inscription : *R. C. Inventor. A nonis Julij 1616*. Ce dessin montre un site d'Italie et fut exécuté quelques années après les vues des Pays-Bas ; il est néanmoins de la même main. Nous retrouvâmes les mêmes initiales *R. C.*, autrement tracées, sur un des feuillets achetés pendant la guerre, un site bruxellois portant la date du 2 octobre 1613. Quel était donc ce mystérieux monogrammiste *R. C.*, cet Italien venu dans nos régions en 1612 et en 1613 ? Les vues de Spa étant particulièrement nombreuses, nous pensâmes tout d'abord qu'il s'agissait d'un artiste amené par quelque grand seigneur italien venu lui-même pour prendre les eaux dans la station thermale, déjà célèbre à cette époque. Pour notre collègue et ami M. Edmond de Bruyn, que nous finmes au courant de nos recherches, le dessinateur aurait plutôt été le commensal du duc Alexandre de Bournonville, petit-fils du comte d'Egmont, gentilhomme de la Cour de Bruxelles, comte de Hénin-Liétard et toparque de Tamise. Né en 1585, le duc de Bournonville avait voyagé en Europe et fréquenté la Cour de Florence (1). L'hypothèse de notre ami, reconnaissons-le, trouve beaucoup de force

(1) Voir au Musée de Bruxelles (n° 907, escalier de Diane) le portrait, peu remarquable, de ce personnage (école flamande, vers 1640) Cf. aussi l'ouvrage de la comtesse M. de Villermont, *Le duc et la duchesse de Bournonville et la Cour de Bruxelles*. Bruxelles, 1904.

dans le fait que la série contient plusieurs vues de Tamise, ville qui ne devait pas retenir très spécialement l'attention d'un étranger, et se termine par plusieurs aspects de Hénin, en Artois. Un panorama de Bruxelles montre en outre à l'avant-plan l'ancien hôtel de Bournonville; interprète généralement très exact, notre monogrammiste en a défiguré le pignon. Le dessin avait été sans doute esquissé sur place, au crayon; en le terminant à la plume, l'artiste a pu avoir une légère défaillance de mémoire.

Si intéressantes que pussent être les personnes ou les circonstances qui amenèrent le maître étranger dans nos provinces, le nom de l'artiste restait pour nous l'énigme qu'il fallait avant tout déchiffrer. Laborieusement exploré, le *Dictionnaire des Monogrammes*, de Brulliot (1), nous mit sur la bonne piste. Nous acquîmes la conviction — et celle-ci s'accrut en voyant une reproduction (2) du recueil de Vivant Denon : *Les Arts du Dessin* — que l'auteur de notre Album devait être un artiste florentin dont le nom n'est guère répandu, encore qu'il fût à la fois architecte, ingénieur, décorateur, paysagiste, graveur, dessinateur : Remigio Cantagallina, — ou Canta Gallina (3).

(1) Munich, 1832. Cf. les nos 1453 et 1266.

(2) Communiquée aimablement par notre collègue du Cabinet des Estampes, M. Hissette.

(3) Pour les détails biographiques sur Remigio Cantagallina, nous avons spécialement consulté : Bartsch, Adam, *Le peintre-graveur*, 20^e vol., Vienne, 1820; Brulliot, Fr., *ouv. cité*; *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, new edition under the supervision of George C. Williamson, litt. D, Londres, 1918; Ferrari, Giulio, *La Scenografia*, Hoepli, Milan, 1902; Nagler, G. K., *Die Monogrammisten etc.* fortgesetzt von Andresen und Clauss. Hirth, Munich, 1921; Thieme, Ulrich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1911. (La notice Remigio Cantagallina y est signée P. K.).

Un des érudits bruxellois à qui nous montrâmes l'Album se livra, lui aussi, à des investigations quant au titulaire des initiales R. C. Il nous annonça un jour que notre monogrammiste ne pouvait être que Raphaël Coxcie!

Que sait-on de Remigio Cantagallina ?

Il est né en 1583 et mort vers 1636 (1). On le dit Florentin ; mais il se qualifie de *Burgensis* et l'on peut supposer que le berceau des Cantagallina était Borgo-san-Sepolcro. Il eut deux frères artistes : Antonio, architecte, et Gianfrancesco, constructeur de fortifications.

Notons tout de suite que Gianfrancesco fut envoyé par le grand duc de Toscane en Flandre où il passa onze ans. Remigio apprit le dessin à l'Académie des Carrache et la gravure chez Giulio Parigi. Ce dernier était doué, lui aussi, d'une variété de talents toute florentine car il brilla comme ingénieur, sculpteur, graveur, ordonnateur de fêtes, architecte (on lui doit la villa Poggio Imperiale) et dessinateur-paysagiste (il aurait enseigné un procédé nouveau pour dessiner le paysage à la plume). Parigi trouva en Remigio un élève à sa taille et il en fit son collaborateur. C'est dans son atelier que notre Cantagallina, tout jeune encore, aurait à son tour eu pour élèves Jacques Callot et Stefano della Bella.

Borgo-san-Sepolcro conserve deux tableaux de Remigio : une *Assomption* avec saint Jean-Baptiste et saint François (église des Capucines) et une *Cène* (réfectoire des Nonnes de San Bartolomeo). Ces œuvres comptent peu dans l'histoire de la peinture. Remigio s'assura plus de notoriété par ses décors de fêtes et de spectacles musicaux. Dans sa *Scenografia*, G. Ferrari écrit : « Dans la merveilleuse Florence des premières années du xvii^e siècle, l'avènement glorieux du mélodrame et la splendeur des fêtes nuptiales médicéennes suscitèrent une série mémorable de représentations théâtrales aux formes multiples et brillantes ; des scénographes illustres y brillèrent. Les deux Parigi, Giulio et Alfonso, qui furent architectes insignes, Cantagallina et d'autres, se rendirent célèbres

(1) Ses gravures datées vont jusqu'à 1635.

par leurs architectures théâtrales en cette période si pleine de gloire pour l'art musical italien. » Et plus loin : « A l'aube du xvii^e siècle, Peri, mettant en musique la *Dafne*, de Rinuccini, créa le mélodrame et aussitôt les Parigi, Cantagallina et d'autres ornèrent la scène florentine de leurs grandes inventions. »

Le nom de Remigio, décorateur et *ingegnere* est donc associé à l'un des événements les plus mémorables de l'histoire musicale : la création du drame lyrique.

Quelques-unes de ses gravures reflètent les fastes des fêtes médicéennes et rappellent sa collaboration avec le machiniste génial que fut Giulio Parigi. Tels sont les *Intermezzi* de l'opéra représenté à Florence aux noces du grand prince de Toscane (1) avec Marie-Madeleine, archiduchesse d'Autriche en 1608, « suite de sept estampes inventées par Jules Parigi et gravées, cinq par Remy Canta Gallina, deux par Jules Parigi même » (Bartsch). Telles sont aussi les dix-neuf planches gravées d'après Parigi et reproduisant les vaisseaux des Argonautes imaginés pour le combat naval que l'on organisa sur l'Arno en 1608 à l'occasion des mêmes épousailles princières. C'est en pensant à ces gravures que Bartsch a dit : « Les estampes de notre artiste offrent un dessin maniéré, surtout dans les tournures des figures trop longues, mais elles sont gravées d'une pointe qui décèle une main ferme et réunit de la légèreté à bien de l'esprit. » Retenons la part d'éloge : fermeté doublée de légèreté et d'esprit.

Remigio a traité au burin de nombreux paysages. Bartsch en a inventorié douze aux sujets variés : bois, collines, maisons entre des rochers, sites avec pêcheur à la ligne ou berger conduisant son troupeau. Ce sont peut-être les planches que Cantagallina, suivant Gandellini, dédia en 1627 au marquis Carbone Borbone. Nagler, de

(1) Qui devait devenir Cosme II un an plus tard.

son côté, cite, en plus du siège de Bona (1607) sept paysages, en partie de 1603; Le Blanc en mentionne également et signale une *Madone* d'après Callot, une feuille avec deux voyageurs, un *Retour de Tobie* et le *Bon Samaritain*. Ces deux dernières compositions appartiennent à une suite de petits paysages avec étoffages bibliques dont le cabinet de Berlin possède deux autres pièces, monogrammées R C. et datées 1609. La même collection renferme également dix paysages octogonaux, assez grossièrement gravés d'après Cantagallina en 1625. Le biographe de Remigio dans l'*Allgemeines Lexikon* de Thieme (P. K.), écrit: « Les figurations théâtrales et reproductions de fêtes sont dans le style italien du temps, assez sèches et sans charme particulier. Les paysages trahissent l'influence des Flamands tels que Bril; un peu plus aigus et plus riches de contrastes, ils dénotent un puissant travail du burin sur les fonds de taille douce et par là, comme par les formes, nous renseignent sur les rapports de Cantagallina avec Callot et della Bella. »

Dans le *Bryan's Dictionary* nous lisons: « Ses dessins à la plume ont un grand mérite et sont hautement estimés. » L'appréciation est topique. Nous pensons aussi que l'*artiste* s'est surtout exprimé dans ses dessins à la plume et sans doute a-t-il mis à profit, pour les perfectionner, le procédé nouveau enseigné par son maître Parigi. L'Album de Bruxelles nous permettra d'étudier amplement le dessinateur. Constatons tout de suite que cet aspect essentiel du talent de Cantagallina est précisément celui qu'ont négligé les compilateurs et critiques. Remigio lui-même ne prêtait sans doute pas une attention exagérée à ses *disegni* et tirait bien plus vanité de ses mérites d'architecte, de graveur, de régisseur théâtral et par dessus tout d'*ingegnere*. Pourtant, mieux que ses gravures, ses dessins à la plume reflètent son tempérament et font découvrir les attraits multiples de sa personnalité. Qu'on imagine des lettres et des notes brillantes décou-

vertes après la mort d'un écrivain et qui assureraient à celui-ci une place que n'auraient pu lui valoir ses livres. Les dessins de Cantagallina sont quelque chose comme ces lettres et ces notes. Le Musée de Bruxelles a la bonne fortune d'en posséder une série considérable qui, par surcroît, a, pour les Belges, la valeur d'une sorte de petit trésor national.

**Remigio Cantagallina, premier maître
de Jacques Callot ?**

Avant d'y venir, qu'on nous passe une digression. La gloire d'avoir été le premier maître — supposé — de l'illustre graveur français Jacques Callot, confère à Cantagallina une importance spéciale dans l'histoire de l'art. On sait la tradition pittoresque transmise à ce sujet par les chroniques d'atelier. A peine âgé de 12 à 14 ans, Jacques Callot, échappé de Nancy, suivit une bande de bohémiens et après six mois de roulotte, arriva à Florence. C'était au printemps de l'année 1604. Il se vit bientôt abandonné par ses compagnons, et comme il errait tristement le long de l'Arno, un officier du grand duc eut pitié de lui, le recueillit et le présenta à Cantagallina. Une autre version dit même qu'il fut placé par le grand duc de Toscane en personne — alors Ferdinand I^{er} — chez Cantagallina, lequel, à ce moment, se consacrait aux côtés de Giulio Parigi à l'architecture et à l'enseignement. La tradition ne s'arrête pas en si beau chemin. Compagnon chez Cantagallina de Stefano della Bella, Callot n'avait, semble-t-il, qu'à se féliciter de sa fugue. Hélas ! des marchands nancéens, représentants austères de la vertu provinciale, le virent, lui firent honte de sa conduite et le reconduisirent au foyer familial. Deux ans plus tard, nouvelle évasion. Mais le pauvre Jacques cette fois n'alla pas plus loin que Turin où son frère aîné Jean, lancé à sa poursuite, le rejoignit et ramena derechef au bercail l'enfant prodigue et prodige.

Il y a dans toutes ces aventures une grosse part de légende. En les discutant on est toutefois tombé dans des excès de zèle critique. En 1604, a-t-on dit, Cantagallina n'était lui-même qu'un apprenti; il n'aurait pu enseigner le burin qu'il ne pratiquait pas. Ce scepticisme trahit quelque hâte. Les premières eaux-fortes de Cantagallina sont de 1603 et les œuvres de Callot — comme aussi celles de son condisciple Stefano della Bella — présentent des similitudes de procédé, parfois même de style avec les gravures de Remigio. Mais les fines remarques de M. P.-P. Plan, dans son excellent volume sur *Jacques Callot, maître graveur* (1), mettent fort à mal les historiettes des légendaires. La fuite de cet adolescent, sa vie vagabonde, la tutelle princière qui l'attend à Florence, la scène avec les marchands de Nancy, l'audacieuse récidive, l'intervention fraternelle, tout cela compose un roman que les habitudes régulières pratiquées dans la suite par Jacques Callot démentent non sans persuasion. Son frère Jean n'avait qu'un an ou deux de plus que lui, observe avec raison M. Plan, et n'était guère en âge de jouer les mentors.

Faut-il donc renoncer à voir en Callot un élève de Cantagallina? Le grand maître français n'est-il venu pour la première fois en Italie qu'en 1609 pour travailler à Rome, chez Thomassin, voyage cette fois certain mais pimenté par les chroniqueurs d'une étonnante équipée amoureuse qu'infirmement le caractère et la conduite ultérieure du maître nancéen? En fin de compte les rapports du graveur florentin et de l'artiste français se réduisent-ils à l'impression que les estampes, à la fois fermes, légères et spirituelles de Remigio purent produire sur Callot débutant? Ou bien, en dépit de l'apparence, la tradition dit-elle vrai? La question prête à débat. (2) Notre propos

(1) Van Oest, Bruxelles et Paris, 1914.

(2) Pour le dernier biographe de Callot (Singer, dans le *Lexikon* de Thieme), l'artiste nancéen a bien fait son apprentissage chez Remigio.

n'est point de le trancher. Nous manquons de lumière. Renonçons donc à suivre Callot, historiographe des bohémiens, de

*Ces pauvres gueux pleins de bonadventures
Ne portant rien que des choses futures...*

et soyons tout à l'auteur de nos dessins.

Les dessins de Remigio aux Offices.

Aucun lexique ne parlant d'un voyage de Remigio Cantagallina, nous écrivîmes après l'armistice à nos amis de Florence pour avoir des éclaircissements. La présence du dessinateur-graveur n'était-elle pas signalée en Italie au cours des années 1612-1613? Il ne fut pas répondu à cette question. Nous trouvant à Florence en septembre 1921, à l'occasion des fêtes dantesques, nous pûmes étudier les nombreux dessins de Cantagallina conservés au Cabinet des Estampes des Offices. Au premier coup d'œil nous eûmes la joie de constater que notre hypothèse était fondée. Cantagallina était bien l'auteur de nos dessins.

La série de Bruxelles comprend de belles études d'arbres; il y en a de semblables à Florence; avec leurs troncs noueux, leurs feuillages romantiques, leurs silhouettes décoratives, ils ne laissent pas de rappeler la manière de certains maîtres flamands dans la mesure où ceux-ci se sont eux-mêmes souvenus des Carrache et du Titien. Je reconnus aussi tout de suite la manière d'établir les différents plans d'une vue panoramique, avec la volonté de garder aux fonds toute la ténuité désirable. On a dit que l'on discernait la manière d'un maître comme on devine de loin les façons d'un ami. Je reconnus les procédés, la technique, le style de Cantagallina.

Les archéologues réclament d'autres preuves. En voici. Cantagallina emploie, pour dater ses dessins, une forme quasi notariale. Il écrit: *Adi 7 di 7^{bre} 1612*, — *Adi 29 di*

Maggio (1). Les dessins de Florence portent des inscriptions pareilles. D'autres artistes ont pu se servir de cette formule, — et s'en sont servis. Mais l'écriture de Florence est identique à celle de Bruxelles. Enfin sur l'un des dessins des Offices (n° 206, paysage avec arbres et rochers) je relevai un monogramme, très soigneusement dessiné et littéralement semblable à celui de notre site bruxellois du 2 octobre 1613. Mes derniers scrupules s'évanouissaient. Ma conviction devenait une pleine certitude. Nos dessins sont bien de Remigio Cantagallina. Le voyage du maître florentin dans les Pays-Bas est resté ignoré jusqu'à ce jour ; aucun érudit florentin ne le soupçonnait. Si les *fiamminghi* tenaient le voyage d'Italie pour indispensable, de grands Italiens de leur côté venaient très volontiers visiter nos vieilles terres d'art.

Examinons avec attention ces dessins des Offices ; nous retrouverons leurs particularités dans la série bruxelloise (2).

Cantagallina aime les cités étalées dans des vallées, bordant des fleuves, dressées sur des hauteurs, encadrées d'arbres. Une grande vue de Sienne (n° 249) avec un arbre géant recourbé au-dessus du dôme est monogrammée, l'artiste y attachant sans doute une spéciale importance. Le monogramme reparait sur une vue de Florence (n° 203). Des remparts ceignent Borgo S. Sepolcro (n° 219) ; Piero in Guado est gardé par son fleuve (n° 223). Dans un site montagneux, un campanile quadrangulaire domine un bâtiment monastique (n° 228). La *Fortezza Vecchia di Livorno* (n° 223) est figurée sans accessoire pittoresque ; c'est en architecte, uniquement préoccupé de noter un type de construction

(1) Au dire du regretté professeur Paul Errera, parfait italianisant que nous intéressâmes à nos dessins, on dirait aujourd'hui *Addi* en style notarial d'acte authentique.

(2) Un nouveau séjour à Florence au printemps de 1922 nous a permis de contrôler et de compléter nos premières remarques.

militaire, que Cantagallina la copie. Le paysagiste et l'architecte s'effaceront même parfois devant l'*ingegnere* qui reproduit avec complaisance l'arche monumentale d'un pont (n° 202), la carène d'un bateau échoué (n° 5 portef. 64), le détail d'un moulin à eau (n° 232).

A côté des vues de villes abondent les paysages composites avec rochers, fermes, châteaux, villas, églises. Les éléments en sont groupés suivant une formule « romantique » inventée par les Flamands avec leurs souvenirs alpestres et qui fut en quelque sorte mise au point et popularisée en Italie même par Paul Bril. Particulièrement intéressantes à cet égard et d'ailleurs presque toutes monogrammées sont les pièces allant du n° 254 au n° 261. Et la ressemblance avec nos paysagistes est parfois telle que le n° 210 — une rivière encaissée dans les montagnes — a le caractère d'un site... mosan ! — Les études d'arbres sont très fouillées (nos 225, 832 et n° 13 du portef. 64) ; les troncs tourmentés, les feuillages opulents, les silhouettes larges et harmonieuses s'inspirent, nous l'avons dit plus haut, du Titien et des Carrache que les paysagistes flamands ont regardés et étudiés avec une attention pareille à celle du Florentin.

Voyons les petits personnages. Voici des rustauds aux allures de bohémiens (n° 217) ; des troupes embarquées (n° 825) ; d'autres se battant sous les murs d'une ville ou en plaine (nos 46, 73, 74 du portef. 64) ; un chasseur gardé par ses deux chiens, étendu sous un arbre, non loin d'une église au clocher... septentrional (n° 56 portef. 64) ; et voici des curieux maniant des lunettes d'approche (n° 6 portef. 64) tandis qu'un promeneur solitaire — Cantagallina en personne, semble-t-il — vêtu d'un justaucorps aux fausses manches pendantes, est assis, dessinant ou regardant, sur le devant d'un paysage agrémenté d'une villa (n° 89, portef. 64).

Notons encore qu'un *Paradis terrestre* avec Adam et Eve (n° 75 du portef. 64) a quelque affinité avec les

compositions de Breughel de Velours, et ne cachons pas la constatation ci-après. Le n° 32 du portef. 64, *Une Ferme*, porte, outre le monogramme, une date difficilement déchiffrable. On croit lire *Adi giugno 1613*. Le site n'est pas flamand. Remigio se trouvait-il en Italie à cette époque? Si oui, il n'est pas l'auteur des dessins de Bruxelles. Mais par suite d'un frottement, aux traces visibles, la date s'est trouvée modifiée. Le second 1 était primitivement un 0 dont la moitié de droite est effacée en sorte qu'il ne reste plus qu'une barre légèrement incurvée dans le haut et le bas et formant une manière de 1. En réalité il faut lire 1603.

Le monogramme de Cantagallina apparaît aux Offices sous sept formes différentes. Dans le n° 254 (*Torrent* passant sous un pont) les deux initiales sont séparées et celle du nom précède celle du prénom : C. R. Ailleurs les deux lettres sont entrelacées mais de façons diverses. Le monogramme du n° 206 est identique à celui du site bruxellois de notre série daté du 2 octobre 1613 : des capitales romaines avec les extrémités du C placées sur le jambage droit de la lettre R (1).

Les personnages de théâtre et les *Figure diverse del Vecchio Testamento elegantemente espresse da Remigio Cantagallina in n° 64 disegni* ne donnant pas lieu à rapprochements spéciaux avec les dessins du Musée de Bruxelles, nous n'avons pas à nous y arrêter.

Recensement des dessins du Musée de Bruxelles.

Abordons, enfin, l'Album de Bruxelles.

Trente-sept numéros sont datés et « localisés » par des inscriptions ; ils nous conduisent à Vilvorde, Tamise, Spa, Fraipont, Argenteau, Maestricht, Anderlecht, Forest,

(1) Un dessin monogrammé A. D. s'est indûment glissé aux Offices parmi les œuvres de Cantagallina tandis que dans une série considérée comme douteuse (*Maniera di Cantagallina*) il y a tel *Pont Rustique* monogrammé R. C. qui nous semble bien appartenir au maître.

Bruxelles, Tournai, Hénin, — et cette énumération nous renseigne tout de suite sur le *giro* de Cantagallina en Flandre et en Wallonie. Quelques noms de villes et villages sont peu lisibles : Roscret (?), Visé, Saint-Trond. — Trente dessins, non datés, portent l'indication de la localité : Spa, Liège, Argenteau, Bruxelles, Anderlecht, Tamise, Hénin. — Trente-quatre numéros sont sans indication de date ni de localité ; nous avons pu en reconnaître une dizaine qui ne nous sortent pas de nos provinces ; de même ceux que nous n'avons pas identifiés évoquent (sauf deux d'allure italienne) notre terroir, s'inspirent de coins, de « fabriques » comme on disait jadis, de personnages, d'accessoires de chez nous. — Quatre dessins datés sont dépourvus d'indications quant à l'endroit représenté ; trois d'entre eux furent exécutés en 1612, deux à Spa, un à Tamise. Le quatrième est un document « hors série » ; daté de juillet 1616, il représente un site italien.

Remigio à Bruxelles, Vilvorde et Tamise.

D'après les sujets et les dates, retraçons le voyage de Cantagallina dans nos contrées.

Il commence par Bruxelles où sans doute il ne s'arrête point tout d'abord. Il y arrive à la fin de l'hiver 1611-1612. S'il y séjourne à ce moment, les attraits de la ville le détournent peut-être de son art. Le premier en date de nos dessins est une vue d'Anderlecht : *Adi 4 di mar. 1612. Anderlect*. Deux routes se rejoignent au premier plan et une porte donne accès à un jardin : notation toute champêtre dont le cachet rustique s'accroît par la présence d'un compagnon de saint Antoine. Aucune autre preuve à ce moment du passage à Bruxelles. Six jours plus tard le Florentin fixe un aspect de Vilvorde : une barque flotte sur le canal ; une fontaine à colonne cannelée que domine une sphère, s'érige sur le quai ; près d'un arbre, l'artiste, vu de dos, dessine. Nous ne sommes

qu'au début de mars et pourtant Cantagallina — effet de son imagination méridionale? — voit les arbres couverts de feuilles. Dans le haut on lit: *Vilvord* (peu lisible) et dans le bas: *Adi 10 di marso 1612*.

Pendant la seconde quinzaine d'avril, durant les mois de mai et de juin, le maître italien est à Tamise. Six dessins en témoignent. Ce sont: 1° une vue de l'église et du château avec l'Escaut à gauche: *Temise, Adi 12 di Aprile 1612*; 2° l'Escaut à droite sous un arc-en-ciel et un moulin à vent à gauche devant un rideau d'arbres: *Adi 15 di maggio 1612*; 3° le fleuve et le château: *Adi 19 di maggio 1612, Tamise*; 4° l'église entourée d'habitations, et, devant elle, le fleuve avec des barques: *Temis, Adi 20 di maggio 1612*; 5° une chapelle avec fenêtre cintrée sous laquelle on lit s. AMALBERGH, dessin daté *Adi 29 di maggio 1612, Temise*; et enfin 6° un dessin avec l'église, le fleuve, des barques, deux hommes couchés sur la berge: *Adi 29 di giugno 1612* (dans le haut *Tamisa*, dans le bas *Temisi*). Et durant ce séjour dans la toparchie de Bournonville, Cantagallina, le 20 avril, manifeste ses goûts d'ingénieur par un croquis de l'écluse de *Uil Bruch* (Willebroeck) (1) *Adi 20 di Aprile 1612*.

Une villégiature à Spa.

Le 1^{er} août 1612, notre Florentin est à Spa; il y passe presque tout le mois, admire les panoramas de la cité, fait le tour des fontaines, étudie les fours à chaux, hauts fourneaux et machines hydrauliques, croque les maisons pittoresques, les naturels de l'endroit, les étrangers dénommés Bobelins et Bobelines, raconte l'aspect, la vie, l'activité spadoise, à la fois en artiste séduit par la beauté du pays et en homme pratique frappé par le génie industriel des

(1) Il s'agit certainement de Willebroeck. Qu'on lise *Uil Bruch* avec la prononciation italienne et l'on se rendra compte que l'artiste a tout simplement adopté une orthographe phonétique.

habitants. Nos dessins ne contiendraient-ils que ce chapitre spadois du voyage de Remigio Cantagallina, qu'ils mériteraient toute notre attention.

Les vues panoramiques sont au nombre de trois. Aucune d'elles n'est datée, mais elles sont certainement du mois d'août 1612. Une vue transversale de la vallée, avec l'église au centre, déploie dans le haut une banderole portant l'inscription : *Villaggio di Spa nel P. D Liegi (P. D = Paese di)*. Les dernières collines des Hautes Fagnes forment comme un cadre bombé autour de la petite cité. Sur une vue longitudinale, avec l'église à gauche, on lit : *Spay* ; sur une autre vue longitudinale, avec l'église à gauche et la Waay roulant des eaux rapides à droite, on lit : *Spa*. « Spa garde, parmi la désolation des Fagnes voisines, la fraîcheur et la grâce d'un petit paradis d'été », écrit Camille Lemonnier. Et cet enthousiasme visionnaire convient mieux au *villaggio* que perpétue Cantagallina qu'à la ville actuelle. En tout cas ces dessins sont parmi les plus beaux de notre ensemble ; les lointains sont légers, les visions vastes, précises, claires. Dans les traits justes et fins on sent la main du graveur ; on pense même à des modèles de gravure, tout spécialement pour le panorama à banderole.

Quatre fois Cantagallina dessine la Fontaine de Souvenière : (1° *Fontana di Sovenir in Spay. Adi p° di Agosto 1612.* — 2° *Fontana di Sovenir in Spay. 3 A G° 1612.* — 3° *Adi 4 di Agosto 1612.* — 4° *Fontana di Sovenir in Spay. 6 A G. 1612*). L'un des dessins rassemble non seulement Bobelins et Bobelines occupés à boire de la fameuse eau qui depuis longtemps assurait à Spa une vogue cosmopolite, mais découvre aussi, un peu à l'écart, un gentleman qui, près d'un arbre, s'isole pour *déboire* à la façon du plus ancien bourgeois de Bruxelles. Faut-il voir là une influence flamande ? Certes l'art florentin a connu ce genre de représentation. Le musée Jacquemart-André de Paris possède un *putto pissatore*, œuvre de

Buggiano, maître quattrocentiste (page 124 du Catalogue.) C'est le frère aîné de notre Manneken-Pis. Mais ce n'est pas à la tradition italienne que se réfère Cantagallina et sa figuration révèle bien le souci de la note flamande.

Notre Florentin s'arrête devant d'autres « pouhons ». Sa vue de la fontaine de Geronster groupe des figures autour d'un feu de bois non loin duquel nous reconnaissons l'artiste en personne, le carnet de croquis ouvert sur les genoux (*Fontana di Geronster. 9 di Ag^o 1612*) et voici, croyons-nous, l'un des Tonnelets — on aperçoit deux tonneaux près du bassin — (*13 A^o 1612*). Une remarquable sépia ressuscite un coin de l'ancien Spa (*Spay Adi 4 di Agosto 1612 in Spa*) avec ses gentilles collines où veillent des croix, ses maisons aux murs quadrillés de lambourdes et aux étages en surplomb, types remarquables d'une architecture régionaliste dont nous relevons encore la trace dans les régions de Verviers, de Herve et jusqu'à Hasselt, cité soumise aux influences de la principauté de Liège. Dans une *Rue de Village*, sans inscription, très sûrement de la série spadoise, les maisons ont la même ossature de bois. L'église de la petite cité thermale apparaît dans un dessin spécial, entourée d'habitations et d'arbres.

Mais les panoramas, les logis pittoresques, les buvettes en plein air ne suffisent pas à la curiosité de Cantagallina. Ingénieur, il est requis par les moulins à eau, hauts fourneaux, fours à chaux, — et c'est l'une des caractéristiques de cette illustration spadoise. Le 5 août, il nous conduit à Franchimont, devant l'installation mécanique d'une exploitation industrielle comprenant écluse, roue hydraulique, trois bâtiments, dont un surmonté d'une large cheminée; et son inscription dit: *A Franc Mont dove si fa del Zulfare. 5 di Ag. 1612*. Pendant son séjour à Spa il dessine trois moulins (*1^o Adi 25 A. 1612*; *2^o Adi 26 A. 1612*; *3^o sans date, avec des roues à aubes*). Le

moulin dessiné le 26 août semble commander un four à chaux. Sur un autre feuillet où se dressent deux cheminées — l'une des deux fume — on lit : *Foger dove si fa il ferro in Spaij*. Quant aux roues à aubes, elles sont d'un dessin puissant et si moderne qu'on les dirait d'un de nos peintres-constructeurs.

Les foules spadoises divertissent Cantagallina. Un illustrateur, de nos jours, marquerait plus nettement les différences ethniques et nous amuserait de ses pointes caricaturales. Cantagallina apporte tout de même un complément imprévu et sûr aux récits qu'on doit aux voyageurs du XVII^e siècle, — celui entre autres de Pierre Bergeron qui vint chez nous en 1619, et écrivit (1) : « Ce bourg de Spa est composé de quatre à cinq cens maisons, par diverses rues et places, et quelques-unes destachées du reste et escartées, çà et là, mais toutes assez bien basties et commodes pour tous les survenans étrangers, qui y viennent de tous costez de l'Europe y boire des eaux médicinales du lieu. » On logeait donc chez l'habitant dans ces jolies maisons en colombage, croquées par Cantagallina. Bergeron poursuit : « Nous y avons veu, outre nos François et ceux de tous les Païs-Bas, des Italiens, Espagnols, Alemans, Anglois, Danois de tout aage, sexe, profession, religion... bon nombre de religieux jusqu'à des jésuites et des filles anglais jésuistesses, plusieurs princes, seigneurs et dames de toute autre condition de personnes, jusqu'à des mendiens, aussi curieux de la santé que de la queste de leur vie. » Une Babel ! Quelle existence y mène-t-on ? « Musique, danses, baletz, festins, courses de bague, amours, sérénades, académies, pourmenades, boufonneries. » Comme aujourd'hui la cure vient par surcroît ; le grand souci c'est « la beauté, la

(1) *Voyage de Pierre Bergeron ès Ardenne, Liège et Pays-Bas en 1619*, publié par Henri Michelant. Liège, 1875. Avocat du barreau parisien et grand voyageur, Bergeron mourut en 1637.

grâce et la gentillesse des dames en leurs divers atours et parures de nymphes et fées, la galanterie amoureuse des cavaliers... » Par malheur la saison fut très pluvieuse pendant le séjour de Bergeron. « Il arriva que la saison d'alors, contre son cours ordinaire, ne fut point si belle, ainsi se veit quasi toujours accompagnée de pluies et orages : ce qui privant de la douceur des pourmenades et autres exercices semblables, donnait subject à une plus curieuse recherche de plaisirs plus tranquils et spirituels, comme de discours académiques, lectures romancières et autres conversations, ainsi que de tout temps les beaux esprits judicieux n'ont pas manqué de tirer plaisir... » La conférence, on le voit, ne date pas d'hier. Seulement on lui réservait les jours de pluie. Au surplus, avec ou sans conférence, Spa était plein de charme. « Il semble proprement qu'on soit au siècle d'or, ou en quelque royaume de féerie ; aussi n'y void-on personne en équipage de guerre, avec espée ou dague, mais chacun hommes et femmes avec le simple baston peint et enjolivé pour la monstre et contenance ou pour le soustien ou la commodité. »

Les personnages de Cantagallina sont souvent pourvus de cette longue canne d'apparat. Le dessinateur, par avance, confirme les propos de l'avocat.

Retour à Tamise.

Cantagallina quitte Spa à la fin du mois d'août. Le 27, il dessine un coin de Fraipont avec la Vesdre (27 A. *Fraipont*) et c'est peut-être une vue du même endroit qu'il faut reconnaître au verso du paysage spadois où nous croyons voir un four à chaux. Le 27 août également, notre voyageur note la silhouette d'un château à cinq clochetons dominant la contrée : *Roscret* (?). Nous allons retrouver l'artiste à Argenteau. Mais il fait d'abord un rapide crochet par Liège. Voici les deux rives d'un fleuve avec des constructions aux solives apparentes dans le style

spadois; et voici une vue panoramique de Liège même, avec l'inscription: *Liegi*. Le 29, Cantagallina passe à Argenteau et dessine deux aspects différents du château que mina le maréchal de Bellefonds; le fleuve est à gauche dans l'une des vues, à droite dans l'autre, et ce seraient les plus anciennes représentations de cette demeure (1). On lit sur l'un des deux dessins: *Fin Liegi e Mastric adi 29 di Ag^{to} 1612. Archâtel.*

Notre voyageur continue de descendre le cours de la Meuse. C'est Visé, sans doute, qu'il fixe avec cette inscription *Adi 29 A 1612, di p^e di Liegi fin Spa e Mastric*. Le lendemain il est à Maestricht; architecte, il s'émerveille devant l'église Saint-Servais et s'empresse de la dessiner soigneusement. *Mastric. Adi 30 di Agosto 1612*, dit l'inscription. C'est encore en août, peut-être le 31, que fut dessinée la tour d'église au bas de laquelle on lit: *A G 1612 a Celtrond* (Saint-Trond?). Après quoi Cantagallina revient à Tamise où il trace le 7 septembre un paysage avec la mention *Adi 7 di 7^{bis} 1612 in Temis*. Un autre dessin, non daté, évoque sans doute la fête du retour: derrière le château jaillit un feu d'artifice.

Nouveau et long séjour à Bruxelles.

Nos précieux documents présentent ensuite une lacune s'étendant sur environ huit mois. Cantagallina a-t-il établi ses quartiers d'hiver à Tamise? Tout en séjournant à Tamise s'est-il déplacé? Un important dessin, sans date, nous fait assister à une *Fête sur la glace, à la porte du Rivage à Bruxelles*. Patineurs, traîneaux, notables groupés près d'un carrosse étoffent la composition. Cantagallina est donc venu à Bruxelles durant

(1) Suivant le comte d'Arschot. Ce château fut habité par Elisabeth d'Arschot Schoonhoven qui avait épousé Jacques d'Argenteau. (2^{me} moitié du XV^e siècle).

l'hiver 1612-1613. Cette *Fête d'hiver sur le canal* ferait même croire qu'il y était installé. En tout cas, quand après l'hiatus de huit mois où cette *Fête* s'intercale, la série des dessins avec dates se rouvre, Cantagallina est à Bruxelles et des feuillets datés y attestent sa présence en avril, mai, septembre.

Ordonnateur de fêtes médicéennes, le Florentin ne se désintéresse point de nos réjouissances populaires. Bien plutôt, elles l'attirent. Le 26 avril 1613, Bruxelles est en liesse. La foule s'est portée au quartier de la Grosse-Tour sur laquelle est dressée une perche. Un panache s'agité au sommet. Qui abattra l'oiseau? Les curieux ont le nez en l'air — et de cette joute animée, Cantagallina fixe le souvenir dans un feuillet intitulé *Torre di Brussel festa del Papa Gaio Adi 26 april 1613*.

Pour un certain temps le voici donc installé dans la résidence des souverains où le toparque de Tamise possède lui aussi un fastueux hôtel. Durant les six mois qui vont de la fête du Papegai jusqu'à son départ de Bruxelles (octobre 1613), Cantagallina ne dessine pas moins de neuf vues panoramiques de la capitale brabançonne et aussi les remparts, les portes de Hal, de Schaerbeek, de Namur, les églises de Sainte-Gudule, du Sablon, d'Anderlecht, le Palais des Ducs, l'hôtel de Bournonville, des sites caractéristiques de la banlieue (abbaye de Forest, tour d'Anderlecht). Pendant cette période, avril-octobre 1613, il a pu très bien aussi faire des excursions ou des séjours dans la campagne environnante comme le font croire des coins de villages et de fermes aux aspects brabançons.

Examinons les panoramas. L'artiste se place à l'extérieur de l'enceinte, dans un champ où ruminent trois vaches, et sur son dessin dont la porte de Hal est le motif central, il inscrit : *Brussel*. Toujours hors de la ville, près de l'ancien Saint-Gilles, dans un pâturage animé de bestiaux et de laboureurs, il évoque en une sorte de longue frise un grand secteur comprenant la même porte de Hal

et vers la gauche la flèche de notre *Municipio* ; l'artiste se représente lui-même vu de dos, à l'avant-plan, et son travail cette fois lui paraissant d'importance, il y va d'une légende plus longue que d'habitude : *Ville di Brussel dove resede l'archiduche Alberti duca di Borgognio*. Ailleurs Cantagallina se rapproche de l'agglomération ; à l'avant-plan, des toits dominant un mur, tandis que l'église de la Chapelle et l'Hôtel de Ville se dressent au fond ; et l'artiste écrit simplement : *Veduto in Brussel*. Une quatrième vue, sans inscription, toujours avec la porte de Hal dans le fond central, est prise également à l'intérieur des murs (on y voit néanmoins des vaches sur le devant). Pour une cinquième, Cantagallina est dans un jardin décoré de grands arbres et d'où l'on aperçoit, derrière une longue muraille, les constructions de la cité : toits, pignons, tours, etc., avec l'hôtel de Nassau à droite ; dans le haut : *Brussel*. Les dates faisant défaut, impossible d'établir la chronologie de l'exécution, non seulement pour les cinq panoramas déjà mentionnés, mais pour un sixième comprenant à nouveau la porte de Hal et le mot *Brusel*, pour un septième, inachevé et resté sans indication, et un huitième pris du quartier actuel de la rue des Sables, d'un endroit où le terrain monte vers la porte de Schaerbeek (aujourd'hui rue Pachéco et rue de Schaerbeek) et d'où l'on voyait à gauche Sainte-Gudule, au centre l'hôtel de Ville, à droite Saint-Nicolas. Sur ce dernier feuillet, une main étrangère a écrit au crayon : *Vu de l'Alboom*.

Un neuvième panorama (ce classement, répétons-le, n'implique aucune idée chronologique) est daté du mois de mai 1613 ; ce n'est pas la seule particularité de ce dessin. L'artiste est à l'avant-plan, à droite ; de ce même côté, sur un renflement du sol s'élève la Grosse Tour, au pied de laquelle s'allonge le mur d'enceinte établi sur voûtes ; à gauche l'église du Sablon et, contre le bord du dessin, la tour de l'hôtel de Nassau ; au centre une rue où circulent deux passants et qui correspond à l'actuelle

rue aux Laines. Entre la rue et l'église du Sablon s'étale une demeure patricienne qui est certainement l'hôtel de Bournonville. La grande cheminée, maçonnée à l'extérieur du pignon, est caractéristique ; une cour emmurillée s'annexe à l'hôtel. Parlant du duc de Bournonville et des circonstances qui ont pu déterminer le voyage de Cantagallina, nous avons déjà signalé ce dessin au début de notre étude ; il fut, supposons-nous, esquissé sur place, au crayon ; en le terminant à la plume, l'artiste, par suite d'une erreur de mémoire, en sera arrivé à déformer le pignon à redans des Bournonville. A cet égard, une comparaison s'impose avec le tableau du Musée de Bruxelles donné par nous à Pierre Snayers et représentant *Le duc de Bournonville dans son carrosse devant son hôtel à Bruxelles*.

La porte de Hal est le sujet de deux feuillets, tous deux intitulés : *Veduto di Brussel*. De même la porte de Schaerbeek est traitée deux fois comme motif principal ; pour que nul n'en ignore, l'artiste écrit au haut de l'une des deux feuilles : *Veduto in Brusel porta di Scarebeck*, et sur l'autre *Porta detta di Scarbeck in Bruxelles*. Cette dernière vue, très importante, où notre Florentin reparaît toujours dessinant, est datée dans le bas à gauche : *il p^o di 8^{bre} 1613*. Elle est donc de la fin du séjour de Cantagallina à Bruxelles. Un curieux aspect du Coudenberg, dessiné quelques jours plus tôt, fixe un site mi-urbain, mi-rustique ; une tourelle octogonale surmonte une construction inscrite à gauche dans le mur d'enceinte crénelé, tandis qu'au centre une porte en bois donne accès à une cour d'auberge clôturée par une barrière et dans laquelle on aperçoit une charrette dételée et deux bonshommes ; l'auberge est pourvue d'une potence au cartel silhouettant un compagnon de saint Antoine. Dans le bas à gauche on lit : *Adi 30 di set^{bre} 1613* et dans la marge de la feuille sur laquelle le dessin a été collé : *Cobergh*. Deux feuilles dépourvues de date et de légende — une vue des remparts où le mur

d'enceinte renforcé d'une tour demi-cylindrique se développe à droite vers le fond, et une vue de la Grosse Tour dressée près du même mur reposant sur des voûtes cintrées — complètent notre système de défense poliorcétique noté par Cantagallina.

Nous avons cru devoir signaler d'abord les panoramas : l'importance de leurs représentations dans les « numéros » bruxellois leur assurait cette priorité. Le premier soin des voyageurs de ce temps était cependant de courir aux fortifications. Ils les examinaient en connaisseurs. Les guerres perpétuelles vulgarisaient sans doute cette compétence. Après quoi on grimpait à la plus haute tour de la ville en comptant scrupuleusement le nombre des marches. Saint-Rombaud à Malines et Notre-Dame à Anvers, entre autres, exerçaient une attraction invincible. Une fois au sommet, on débrouillait la topographie urbaine et régionale sans mêler à cet examen la moindre sensibilité romantique. Redescendu de son observatoire, le voyageur commençait sa flânerie dans les rues... De quoi il résulte que dans les descriptions du xvii^e siècle on mentionne tout d'abord les remparts. Aujourd'hui les récits de voyage finissent par là, et encore ne signale-t-on que des portes et murailles de défense hors d'usage, et pour leur charme poétique. Spencer ne voit-il pas naître la beauté quand cesse l'utilité ?

Que Cantagallina ait flâné dans les rues de Bruxelles, rien de plus certain. Eglises, palais, jardins le sollicitent. Il fait émerger Sainte-Gudule d'un groupe de pignons et l'église du Sablon d'une ligne de maisons et d'arbres. Nulle inscription sur la première des deux feuilles ; *Sablon Brussel*, dit la seconde. Sainte-Gudule reparaît dans une des pages les plus remarquables de toute notre série. Une grande partie y est occupée vers la gauche par un jardin carré (de Ter-Arcken ?) que clôture une haie avec porte-d'accès à fronton triangulaire et montants appuyés de consoles sur piliers. Dans le fond, des logis ; l'un d'eux flanqué d'une tourelle ; à l'arrière-plan, la collégiale. Une

« drève » à trois rangées d'arbres longe la haie vers la droite ; des promeneurs la parcourent et l'un d'eux porte une arbalète par quoi nous est rappelée la proximité du local des Arbalétriers ; à deux pas, deux chiens oublieux de toute convenance s'accouplent, tandis qu'une palissade, régissant à gauche, requiert tout juste un *brusseleer pissatore* ! Pris du quartier Isabelle, ce site verdoyant est imprégné, on le voit, de cette note flamande que Cantagallina introduisait déjà dans ses croquis spadois et qu'il applique cette fois avec toute la *maestria* désirable... *In Brussel* a-t-il écrit dans le haut ; et il ne s'est pas contenté de dater dans le bas *Adi 2 di 8bre 1613*, il a, nous révélant ainsi son *faible* pour cette page, ajouté son monogramme où les deux lettres romaines se superposent comme dans le n° 206 du Cabinet des Offices : C R entrelacés.

Le quartier Isabelle, soigneusement relevé « d'ensemble », s'évoque sur un feuillet surmonté des mots : *Veduto di Brusel*. Sans doute l'artiste était-il placé dans le jardin de l'hospice Ter-Arcken. Au second plan, vers le milieu, un carrefour avec quatre passants projette des ruelles à ses quatre angles. Un quinconce planté d'une croix le sépare des constructions du fond rassemblant la chapelle et la grande salle de la Cour (Palais des ducs de Brabant). A gauche, une tour de rempart commande des logis aristocratiques, tandis qu'au premier plan de droite, formant coulisse à contre-jour, s'élance jusqu'au haut du feuillet un de ces troncs romantiques chers à notre Florentin.

Les bâtiments ducaux font l'objet d'un autre dessin traité cette fois comme une étude d'architecte et frontonné de ces mots : *Disegno del palatio (reale?) di Brusel*. Les éléments du *disegno* ont été exactement déterminés par M. Des Marez. La chapelle domestique de la Cour d'Hoogstraeten construite vers 1517 occupe l'avant-plan ; la muraille crénelée de la rue Isabelle la prolonge à gauche ; à droite s'ouvrent les arcades d'une loggia.

L'hôtel d'Hoogstraeten haussant son double pignon à gradin tient le centre et développe obliquement une perspective qu'arrête au fond la haute chapelle de la Cour ducale. Une palissade de bois occupe toute la largeur sur le devant ; elle a fait croire à M. Des Marez que le dessin était des environs de 1625 (1). Le savant archiviste l'avait étudié séparément, sans connaître les dates révélatrices des autres feuillets.

Cantagallina parcourut aussi les abords de Bruxelles. Anderlecht, où nous l'avons rencontré en mars 1612, possédait une vieille tour cylindrique et crénelée d'une ligne élégante ; le Florentin la reproduisit deux fois sur un même feuillet avec l'indication : *Torre rovinata in Anderlect*. (L'une des deux versions est figurée avec les ruines d'un bâtiment qui s'accolait à la tour.) Au verso d'un feuillet consacré à l'église du Sablon (cité plus haut) surgit à droite d'un groupe d'arbres le clocher d'une église sur l'identité de laquelle nous fixent ces mots : *Anderlect fin di Brussel*. C'est encore à Anderlecht que nous conduit un dessin évoquant une place, un pont, un tertre, un ruisseau avec écluse, le tout agrémenté de personnages des deux sexes. Cantagallina a écrit au haut du feuillet : *Anderlect*, en ajoutant quelques autres mots qui furent effacés dans la suite, imparfaitement, mais assez pour les rendre illisibles. Il ne semble pas que ce soit le Florentin qui plus tard ait tracé le mot *Etterbeek* sous la primitive désignation topographique. Plus près de la ville, en vue des remparts, à proximité d'une curieuse demeure estivale, l'artiste note un aspect de la banlieue bruxelloise en figurant à l'avant-plan et à grande échelle Tobie, l'ange et un chien. Et l'étoffage offre un intérêt

(1) Cete erreur est répétée par M. Victor Tahon dans un intéressant travail : *La Rue Isabelle et le jardin des Arbalétriers* (Bruxelles 1912), p. 75. La palissade a fait croire à M. Des Marez que la rue Isabelle était en construction au moment où l'artiste a exécuté son dessin.

particulier; nous avons dit que l'une des gravures de Cantagallina représente le *Retour de Tobie*.

Ces vues d'Anderlecht et cette scène biblique ne portent point de date; elles pourraient être de 1612 aussi bien que de 1613. Nous penchons cependant pour cette dernière année. C'est en 1613, au mois de mai, que Cantagallina se promena aux alentours de l'abbaye de Forest, aujourd'hui entièrement disparue (les bâtiments subsistants sont du XVIII^e siècle). Trois pages la ressuscitent. Cet ensemble de bâtiments gothiques, groupés dans le creux d'une vallée, éloignés de toute agglomération, baignés des eaux d'une Senne encore idyllique, captivèrent le romantisme latent de notre voyageur. Dans les trois dessins, l'abbaye et l'église au clocher pointu occupent le centre; les plaines s'arrondissent en larges collines à l'arrière-plan; des bouquets d'arbres encerclent les constructions; de grands troncs aux feuillages décoratifs se disposent en coulisses aux extrémités; des pâtres gardent le bétail sur le devant des trois feuillets panoramiques. Sur l'un des trois dessins on lit *Vorst* (nom flamand de Forest), 1613; sur un second la date est plus précise: *Vorst. Adi di Maggio 1613*; sur un troisième elle l'est tout à fait: *Vorst. Adi 18 di Maggio 1613*. Le dessinateur s'est placé vraisemblablement sur les hauteurs voisines des anciennes propriétés Zaman et Duden. La distance expliquerait sa tendance à relever les arrière-plans avec quelque exagération. En copiant les constructions abbatiales, Cantagallina se garde cette fois de la rectitude linéaire du technicien. Ses croquis prestes et légers l'emportent sur les plans souvent froids de Sanderus et la grâce de ses arbres, où les ombres et les lumières ménagent des modelés habiles, peuple de la plus séduisante parure la paix charmante du vaste domaine monacal.

La Grand'Place de Tournai.

Le site bruxellois monogrammé d'initiales entrelacées clôt la série des documents relatifs à la capitale brabançonne. C'est la page où Cantagallina flamandise avec saveur. Elle est du 2 octobre 1613. Le 28 du même mois l'artiste est à Tournai; son séjour aux Pays-Bas touche à sa fin. De son passage dans la ville des Choncq Clotiers, il laisse un souvenir précieux: une vue de la Grand'Place. Une rangée de pignons en bois, terminée par les Halles, s'aligne à gauche devant les hautes tours de la Cathédrale; à droite, de beaux logis en pierre, également à pignons, décroissent en perspective légèrement oblique vers le Beffroi dont la flèche effilée embroche un dragon. Au milieu de la place est un puits flanqué de six colonnes qui soutiennent des frontons et un dôme paré de statues, motif d'importance conçu dans le style de Vredeman de Vries. Sur la contre-marche du gradin inférieur, Cantagallina a écrit: *Tornai adi 28 di 8^{bre} 1613*. La place est peu animée; des charrettes stationnent et près d'elles des mulets dételés. En guise d'enseigne un cerf s'avance aux fenêtres d'une des maisons de pierres devant laquelle des tonneaux alignés forment barricade; tout auprès trois hommes devisent. Les passants sont rares. Précédée d'une fillette, une vieille femme s'avance en s'aidant d'une longue canne. Au haut de la feuille, près du dragon, l'artiste a écrit *Tornay*, et un peu plus bas vers la gauche *Tornai Citta*. Page d'exceptionnel intérêt. Mentionnons seulement ce détail qui en fournit la preuve. La tour quadrangulaire du beffroi est ornée de créneaux à la base du campanile. Les restaurateurs modernes ont élevé à la place une galerie, une sorte de balcon à balustres. On a reconnu depuis l'erreur et supposé qu'il fallait des créneaux. La précision coutumière de Cantagallina transforme l'hypothèse en certitude. L'art ne pâtit point de cette exactitude. Hérissé de ses tours et pignons, le vaste

décor de la place ondule avec une sorte de lenteur majestueuse autour du puits monumental; de grandes ombres envahissent l'immense forum; tout apparaît comme le symbole d'une vie tranquille, charmante et plantureuse. La cathédrale ne manqua point de captiver spécialement l'architecte qui, dans un autre feuillet, en détailla l'abside.

Dernière étape : Hénin en Artois.

L'Artois est la dernière étape de Cantagallina aux *Paesi Bassi*. Hénin le retint sans doute quelques jours. *Enin nel paes d'hartois*, écrit-il sur un feuillet où l'on voit des joueurs de boules et, en plus de l'église, un grand bâtiment sur colonnes avec pignons latéraux à redans et toit percé de lucarnes. Ajoutant l'année, Cantagallina a commis un *lapsus* et mis 1513 au lieu de 1613. — *Enin nel paes d'Artois*, lisons-nous sur une autre page où l'église à gauche, une ferme à droite encadrent une place étoffée de quelques personnages. Même légende pour un dessin reproduisant l'église entourée d'une muraille en gros appareil. Point d'inscription par contre sur la feuille où le clocher quadrangulaire de l'église occupe cette fois la droite tandis qu'à l'avant-plan la rue rassemble deux promeneurs debout, un flâneur assis sur un tronc d'arbre, un chien et deux gaillards roulant un tonneau. Enfin un cinquième site artésien avec une ferme à toit de chaume et une chapelle érigée près d'une drève, est qualifié de *forno nel Paes d'Artois*. L'ingénieur continue de se documenter. Mais cet esprit précis a de petites absences. La distraction commise devant les joueurs de boules se reproduit devant le *forno* d'Artois. De nouveau l'artiste écrit 1513 au lieu de 1613! Sans doute commençait-il à éprouver le mal du pays. Nous sommes à la fin d'octobre; les mauvais jours se multiplient; les visions toscanes doivent hanter le voyageur; les dessins sont un peu moins soignés; et dût-on se tromper d'un siècle, on a vite mis un

chiffre pour l'autre, même quand on est l'exactitude et la conscience incarnées comme l'était l'ingénieur, architecte, peintre, graveur, Remigio Cantagallina.

Autres figures et sites.

Touriste résistant, observateur avisé, ingénieur attentif, Cantagallina s'arrête aux caractères régionaux et scrute ce qui peut l'instruire. Une vingtaine de feuillets pour lesquels toute identification de localité nous fut impossible — et qui cependant se réfèrent au même voyage — continuent de nous édifier sur les curiosités du Florentin. Nous l'avons vu déjà enregistrer avec complaisance hauts fourneaux, fonderies, moulins à eau, écluses, cabestans. Deux *coins de village* ont été croqués parce que notre voyageur y a vu une machine primitive dont il reproduit nettement le dispositif : un tambour muni, en haut et en bas, de trois ailettes et fixé sur un arbre à section carrée qui s'adapte par des chevilles à un montant vertical, carré à la partie inférieure, cylindrique ailleurs. A l'avant-plan de l'un des sites sont accroupis deux molosses. Nous pouvons, je crois, en conclure que l'appareil est la baratte à chiens toujours employée dans les hameaux campinois. En ce cas, le Florentin l'aura sans doute observée en traversant la région limbourgeoise au retour de Spa. — Et voici qu'il détaille la forme de nos embarcations fluviales. Un bateau de pêche avec voile déployée, est daté 1612 sur le gouvernail et fut probablement dessiné à Tamise en même temps qu'un groupe de barques scaldiennes avec mâts et cordages. Un autre bachot qu'accoste une barquette s'emplit de passagers ou de bateliers.

Les tableaux de la vie populaire et villageoise ne cessent d'amuser le Toscan. Ici c'est une scène de marché mêlant vendeurs et acheteurs des deux sexes, paniers, marchandises ; là une cour de ferme où des oies glissent sur la mare ; ailleurs une autre cour encadrant la plus vraie des

charrettes à foin. Cela sent la Flandre — ou le Brabant — à plein nez. Et devant ces notations rustiques, on se dit que Bruegel a des héritiers jusqu'en Italie. Notre grand peintre des paysans aimait aussi les paysages composites et panoramiques — vallées, châteaux, horizons étendus — dont la formule, née chez Patenier, reflourit avec Paul Bril et trouve un fervent en Cantagallina. Parmi les sites non identifiés, il est deux de ces paysages, diversement étoffés. Notre voyageur n'observe pas moins volontiers les châteaux. Notre Album en compte trois qui restent pour nous anonymes. L'un d'eux, à tour carrée, poterne et toit pointu doit être du pays de Liège; il figure sur le feuillet marqué *Roscret*. Pas l'ombre d'indice pour un autre, entouré de douves et enrichi de dépendances que flanque une tour cylindrique. Le troisième (au dos d'une vue de Spa) est désigné comme étant le *Castel d'Zio* — ce qui nous laisse perplexe.

Croquis de châteaux, fermes, accessoires rustiques et autres sont les éléments de ces paysages dont la beauté d'ensemble touche si vivement le Florentin. Parmi ses études de détail, les arbres occupent une place importante. Les collections des Offices nous avaient instruit de la sûreté de Cantagallina dans de telles analyses. L'Album de Bruxelles est plus révélateur encore. Quatre de nos feuillets sont des études d'arbres — des portraits d'arbres. Exercices de grand maître. Dans trois de ces études on reconnaît des chênes; les troncs se bifurquent, des branches gisent comme frappées par la foudre. La précision n'exclut pas le lyrisme. Un quatrième, aux feuilles à trois lobes lancéolés, est d'une autre essence. Ces arbres si exacts ont comme une physionomie humaine. L'esprit du portraitiste leur prête une vie romantique. Ils laissent aussi sentir la robustesse des membrures, la densité des frondaisons; ils sont fortement construits. Analysant des feuillages, Cantagallina respecte leur masse et jusque dans ses études de paysage il reste architecte.

Notre Album renferme deux groupes de tailleurs, pris sur le vif avec une sûre intelligence de la forme et du mouvement. Cantagallina était aussi un excellent figuriste. Aucun décor n'encadre ses tailleurs; tirent-ils l'aiguille en plein air, ou dans un intérieur? Ce qui est certain, c'est qu'ils sont vivants, de leur temps, et qu'ils ont la vérité des personnages de Sébastien Vrancx et de Denis van Alsloot. L'un d'eux est assis sur un coffre. Au couvercle de cette malle s'attache une sorte de boîte à chapeau. Ces tailleurs sont peut-être des valets occupés à quelque besogne de rapiéçage au cours d'une halte. Les valets du grand seigneur qui avait amené Cantagallina aux Pays-Bas?

Le Florentin ne dessinait pas seulement des portraits d'arbres. Notre Album contient des croquis de *têtes*. On y trouve aussi le portrait d'un homme jeune encore, élégant quoique sans faste; il est assis, vu à mi-corps et de profil, coiffé d'un grand feutre à la Rubens. Nous croyons le reconnaître. N'est-ce pas lui que nous avons vu maintes fois à l'avant-plan des feuillets, dessinant nos villes et nos campagnes, abrité sous les larges ailes de son chapeau? N'est-ce pas notre Florentin en personne et ne sommes-nous pas en présence de ce que ses compatriotes appellent aujourd'hui un *auto-rittrato*?

Trois de nos dessins sont postérieurs au séjour de Cantagallina parmi nous et nous conduisent, semble-t-il, en Italie. C'est d'abord un *Etang* avec une figure unique: un pêcheur à la ligne. C'est ensuite une scène pastorale dont l'étoffage nous éloigne définitivement des sites septentrionaux: un pâtre debout, la houlette entre les bras, joue du chalumeau; son chien, deux moutons, une chèvre qui broute sur un roc voisin composent l'auditoire. Au verso, le nom d'un collectionneur qui fut peut-être un moment le détenteur de tout notre Album: *Del sigre Valerio Spada*. Enfin, un *Paysage* sûrement italien nous met devant d'importantes habitations contadines, à toit plat, peuplant une vallée que ferme un arrière-plan de

montagnes. C'est sur cette page, signalée déjà au début de cette étude, qu'il est écrit: *R. C. Inventor. A nonis Julij 1616*. Ce monogramme fut le point de départ de nos recherches sur l'auteur des dessins. La lettre *R* s'incline légèrement; un petit trait la rattache au *C* qui est de dimensions moindres. Ces initiales affectent d'autres formes que celles du site bruxellois daté du 2 octobre 1613; ces dernières reparaissent à Florence dans le n° 206, mais nous n'avons pas trouvé aux Offices de monogramme rigoureusement pareil à celui de notre site italien de 1616; et les marques indiquées par Brulliot composent d'autres arabesques. Cantagallina, nous l'avons dit, ne s'en tient pas à une formule *ne varietur*. Nous avons noté à Florence sept combinaisons différentes de ses initiales. Bruxelles en possède donc une huitième, visiblement parente toutefois de la marque tracée sur le dessin des Offices *Une Ferme* (n° 32, portef. 64) qui remonte suivant nous à l'année 1603.

Technique et style.

Nos commentaires prolixes et incomplets laissent-ils entrevoir du moins l'importance de notre Album et de sa remise au jour? A chaque pas nous avons senti la faiblesse de nos gloses. Il nous aurait fallu connaître le passé de chacune des villes que visita le Florentin, leur histoire architecturale, la topographie actuelle et ancienne de nos diverses régions, notre riche folklore wallon et flamand; bien des détails auraient dû être contrôlés sur place. Un travail complet exigerait la collaboration d'une collectivité d'érudits. Nous avons estimé qu'il convenait de signaler les dessins de Cantagallina sans plus de retard, quitte à voir notre travail subir toutes les rectifications désirables et inévitables. Architectes, critiques, archéologues, archivistes, topographes, folkloristes intéressés redresseront et compléteront les présentes notes. Et quand la moisson des spécialistes sera mûre, qu'une nou-

velle publication vienne remplacer notre *Essai* périmé. Tel est notre vœu. Car l'Album de Cantagallina, répétons-le, est un petit trésor national.

Réveillons nos souvenirs des Offices. Quels sont là-bas les sujets favoris du maître? Cités blotties au creux des vallées, perchées sur les monts ou baignées par les fleuves; paysages composites avec châteaux, collines, villas, clochers, arbres en massifs et coulisses pittoresques; figuration de seigneurs, chasseurs, pêcheurs, rustauds, soudards et types nomades tels que les aima Callot; architectures de palais et de forteresses tracées avec des scrupules d'exactitude technique; études de ponts, bateaux, moulins à eau propres à la documentation de l'*ingegnere*; et à l'avant-plan *auto-ritratto* de l'habile dessinateur. C'est le signalement en raccourci des dessins de Bruxelles.

Nous ne présentons pas notre Album comme un monument de l'histoire de l'art. Cantagallina reste ce qu'il est et ne s'y surpasse point. Mais il est bien habile, bien souple et bien intelligent. Ses procédés, très simples, ne sont pas invariables. Sa plume indique des contours rapides, flexibles, exacts. Son peu d'apprêt lui assure le bénéfice d'une séduction immanente. La sépia, le lavis — parfois bleu, parfois verdâtre, — les rehauts de sanguine, révèlent une constante discrétion et la plus sûre délicatesse. Le Florentin n'a pas même besoin de recourir à la couleur pour en donner l'illusion. Les réserves du papier, les contours linéaires à la plume, quelques touches de sépia lui suffisent pour obtenir des effets de tableau dans telles vues de Spa, de Tournai, de Bruxelles. Mais quelle importance Cantagallina attachait-il lui-même à ces dessins qui ne sont après tout que des notes de voyage? Parfois à court de papier, il traite deux sujets sur une même feuille et charge encore le verso. Ce voyageur de trente ans ne se tourmentait pas du jugement de la postérité. Certaines vues simulent l'interprétation gravée et

appellent, dirait-on, le truchement du burin. Elles affectent un peu de raideur et ne sont pas les mieux venues.

L'intelligence de l'artiste est toujours présente. Le Florentin est dans la grande tradition de sa race par la multiplicité de ses dons et connaissances. C'est un homme de science pour qui la science est inséparable de l'art. Quel que soit l'objet de son étude, il l'interprète et le sent en artiste. S'il renseigne, il suggère aussi. Son sentiment complète, mais sa raison respecte la réalité, car la photographie n'avait pas encore tué l'art illusionniste. Il est exact en un temps où des architecturistes tels que Neefs, Van Steenwyck, Van Heil s'accordent maintes licences. Et cette exactitude se marie à son charmant lyrisme. L'ère du paysage moderne va naître avec Rubens, Van Arthois, Siberechts, Brauwer, Rembrandt, Van Goyen, Ruysdael; c'est le grand don de l'art dit « baroque ». Interprète modeste et gracieux, Cantagallina garde trop d'affection aux grands modèles du passé pour faire figure de novateur. Il évolue toutefois vers un art de vie plus essentielle, en rendant sensible le grand calme de nos campagnes et tout ce que la physiologie extérieure de nos villes suppose d'originalité morale. Combien le sentiment de la nature est plus vif dans ses feuillets que dans les pages des « hommes de lettres » qui vinrent chez nous vers le même temps et n'éprouvèrent qu'indifférence pour nos rochers mosans ou nos forêts ardennaises! Les peintres, avouons-le, montrèrent la voie aux poètes.

La finesse de l'esprit toscan guide le crayon du voyageur. S'il lui est arrivé, revenu en Italie, de montrer ses dessins à des amis, il les aura accompagnés de souvenirs abondants et colorés. Bruxelles, auberge des princes, ville des ommegancks, des kermesses perpétuelles et des bonnes hôtelleries, Bruxelles

... où les bains sont jolys
Les estuves, les fillettes plaisans

comme chantait Eustache Deschamps au XIV^e siècle, ville de

compagnie douce et courtoises gens,

Bruxelles devait revivre tout entière, tandis que sortaient de son Album : panoramas, églises, palais, jardins, *dancings* sur la glace et *festa del papagaio*. Et parmi les hôtes illustres de Spa — on sait que la liste est aussi brillante qu'imposante puisqu'elle rassemble Henri III, Alexandre Farnèse, Vincent de Gonzague, Juste-Lipse, Christine de Suède, Pierre le Grand, Joseph II, sans compter la reine Margot qui se faisait apporter les eaux à Liège, « la nuit avant que le soleil fût levé » — notre Toscan est sans conteste l'un des plus instructifs de tous les Bobelins.

Raisons du voyage ?

Pourquoi est-il venu ?

Pour sa santé ? Spa le vit pendant un mois. Mais il en passa vingt dans nos provinces. La cure spadoise ne réclamait pas un tel supplément de séjour. Et puis il était jeune et sans doute dans la force de l'âge, n'ayant pas encore atteint « la moitié du chemin de notre vie. »

Pour satisfaire au caprice d'un grand seigneur l'entraînant à sa suite ? C'est possible puisque ce caprice piquait son universelle curiosité et lui facilitait un voyage aux contrées natales des maîtres avec lesquels ses dessins révèlent une parenté : les Bril, Josse de Momper, Breughel de Velours.

Pour briguer à la Cour des archiducs des fonctions qui lui eussent permis de déployer son expérience dans le domaine de la construction, de la poliorcétique, de la pyrotechnie, de la mise en scène, de la mécanique, de l'art et de l'industrie et qui eussent fait de lui au pays de Rubens et de Van Dyck le surintendant que Léonard de Vinci fut

chez Ludovic le More ? C'est très vraisemblable et l'hypothèse n'a rien de téméraire (1). Lui aussi pouvait se prévaloir d'une vaste érudition technologique et ne citer que par surcroît ses mérites d'artiste.

Enfin n'oublions pas que son frère Gianfrancesco passa chez nous onze ans. Peut-être cet exemple décida-t-il Remigio à venir nous observer. Il ne fut point déçu. Il a dû apprécier et aimer notre pays. Ses dessins sont une confiance éloquente. Et qui sait si Remigio n'eut pas l'occasion de raconter son voyage à Jacques Callot qui, plus tard, devait lui aussi faire visite à nos provinces ?

* * *

Maintes promenades dans notre passé réservent la rencontre plus ou moins prolongée de l'un ou l'autre grand Italien : Pétrarque, Arnolfini, le cardinal Albergati, Tomaso Portinari, le chanoine de Beatis, Guicciardini, le nonce Bentivoglio, Ambroïse Spinola, l'illustre Monteverde, Vincent de Gonzague, Mattia Preti, Servandoni, d'autres encore. Peut-être songera-t-on un jour à les évoquer dans un même livre en résumant ce que l'on sait d'eux, de leurs voyages aux *Paesi Bassi* méridionaux, et en nous disant surtout ce qu'ils pensaient de nous. L'*ingegnere* Cantagallina viendrait en bonne place. Florentin, et par conséquent subtil, il a dû nous voir avec nos qualités et nos défauts. Comment nous jugea-t-il ? Je serais tenté de dire : *écoutons* ses dessins. Ils confessent un intérêt vif, durable, allègre pour nos campagnes et nos cités. On peut tenir Cantagallina pour un ami et même pour un panégyriste de nos vieilles provinces.

(1) Elle a été avancée par M. l'architecte Saintenoy, le jour où nous parlâmes de notre Album et de son auteur à nos confrères de l'Académie royale d'archéologie.

