

# Jean-Baptiste Deperthes



*Histoire de l'art  
du paysage depuis  
la renaissance  
des beaux-arts jusqu'au  
dix-huitième siècle*

**Jean-Baptiste Deperthes**

# **Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au dix- huitième siècle**

**Recherches sur l'origine et les progrès de ce genre  
de peinture**



Publié par Good Press, 2022

[goodpress@okpublishing.info](mailto:goodpress@okpublishing.info)

EAN 4064066335687

# TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.

PREMIÈRE PARTIE.

DE 1240 A 1477.

DE 1477 A 1550.

DE 1550 A 1578.

DE 1578 A 1594.

DE 1594 A 1596.

DE 1596 A 1599.

DE 1599 A 1601.

DEUXIÈME PARTIE.

DE 1601 A 1610.

DE 1610 A 1613.

DE 1613 A 1616.

DE 1616 A 1620.

TROISIÈME PARTIE.

DE 1620 A 1624.

DE 1624 A 1631.

DE 1631 A 1634.

DE 1634 A 1637.

DE 1637 A 1640.

DE 1640 A 1646.

DE 1646 A 1656.

DE 1656 A 1682.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS DES PAYSAGISTES.

HISTOIRE  
DE L'ART  
DU PAYSAGE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES BEAUX ARTS

JUSQU'AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE,

OU

RECHERCHES

sur l'origine et les progrès de ce genre de peinture,  
et sur la vie, les ouvrages et le talent distinctif  
des principaux paysagistes des différentes écoles;

PAR J. B. DEPERTHES,

AUTEUR DE LA THÉORIE DU PAYSAGE.



A PARIS,

CHEZ LE NORMANT, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,  
RUE DE SEINE, N° 8, PRÈS LE PONT DES ARTS.

MDCCCXXII.

# AVANT-PROPOS.

## Table des matières

L'ACCUEIL favorable que la Théorie du Paysage a reçu du public, l'approbation d'un grand nombre d'artistes distingués , mais principalement le suffrage de l'Académie royale des beaux arts, tout devait m'inviter à donner à cet ouvrage une suite qui, bien que susceptible d'intéresser par son propre fond, pût en même temps lui servir de complément et remplir, dans toute son étendue, le but d'utilité dans lequel il avait été entrepris.

La Théorie du Paysage a eu pour unique objet d'exposer dans un ordre méthodique les règles générales de l'art, et de les présenter aux jeunes artistes comme devant être la base fondamentale de leurs études, et le guide le plus sûr pour diriger leurs pas dans la carrière, et leur aplanir les obstacles qu'ils pourraient y rencontrer; mais ces règles, appuyées de preuves suffisantes pour en démontrer l'importance et la nécessité, pouvaient recevoir une application encore plus spéciale, en considérant l'art sous un point de vue à la fois plus étendu et plus direct; et, si ce nouvel examen m'imposait l'obligation de m'occuper de la même matière sur laquelle je m'étais déjà exercé, je n'avais cependant pas à craindre de la trouver épuisée, et d'être exposé à tomber dans des répétitions superflues.

En effet, ne sait-on pas qu'un des principaux attributs des arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, est de participer à l'essence de leur modèle, et de partager avec lui la propriété d'être variés à l'infini dans leurs moyens et dans leurs résultats? Or, de ce principe incontestable, il suit que chacun des genres de la peinture doit offrir au talent de l'historien des branches aussi diversifiées à décrire, qu'il est donné au génie de l'artiste d'en cultiver. Il était donc naturel de penser qu'une histoire de l'Art du Paysage pourrait succéder à la Théorie, sans présenter avec celle-ci aucune similitude dans la conception du sujet et dans son exécution; il était même permis de juger que les deux ouvrages réunis formeraient en quelque sorte un traité complet, puisque l'Histoire, n'étant qu'un exposé fidèle de la conséquence des principes établis dans la Théorie, les fortifierait d'autant mieux qu'à l'appui des préceptes viendrait une série nombreuse d'exemples choisis dans toutes les productions de l'art, depuis son origine jusqu'à sa perfection.

A l'égard de cette origine, on ne manquera point de demander pour quels motifs, d'après le simple titre de l'ouvrage, elle ne semble point remonter au-delà du renouvellement des arts chez les modernes, et s'il est bien certain que les anciens n'aient pas connu le genre du paysage, ou qu'ils aient négligé de le cultiver. Cette question, souvent agitée et jamais décidée d'une manière absolue, ne pouvait être traitée avec plus de sagacité que par l'érudit profondément versé dans la science de l'antiquité, par le docte académicien qui dans un article inséré au Journal des Savans, en octobre 1819, sur la

Théorie du Paysage , s'exprime en ces termes sur le sujet qui nous occupe:

«Le paysage traité isolément comme  
» un genre de peinture à part ne pa-  
» raît pas avoir occupé une place dis-  
» tincte dans l'exercice des arts chez les  
» anciens, avant le règne d'Auguste,  
» époque où Ludius, selon Pline,  
» introduisit à Rome l'usage de déco-  
» rer les intérieurs par des vues de  
» scènes champêtres qui étaient, à la  
» rigueur du mot, tel qu'on l'entend  
» aujourd'hui, des paysages. Les des-  
» criptions que Pline fait des peintures  
» de Ludius, ne laissent aucun doute  
» sur la réalité du genre qu'il cultiva,  
» et qui embrassait aussi celui de la  
» marine, maritimas urbes pingere insti-  
» tuit. Au reste, il ne faut pas entendre  
» par les mots primus instituit, que  
» Ludius aurait été le premier qui eût  
» imaginé de peindre des paysages.  
» Ludius, d'après le sens évident de  
» la phrase entière de l'écrivain, avait  
» seulement été le premier à introduire  
» l'usage du paysage à Rome, comme  
» objet de décoration, sur les enduits  
» des murs, des portiques, des vesti-  
» bules et même des parties extérieures  
» des bâtimens.

» Beaucoup de peintures antiques,  
» qu'on appelle arabesques, nous font  
» voir le paysage employé dans les  
» compartimens de ce genre d'orne-  
» ment, et le goût des compositions  
» de Ludius, telles que Pline les décrit,  
» semble y avoir été reproduit et copié  
» en petit.

» Mais les Grecs, dans le bel âge de  
» leur peinture, avaient-ils fait un  
» genre à part du paysage? C'est une  
» question à laquelle on ne peut ré-  
» pondre que par conjecture. Qu'ils  
» aient pratiqué en détail et imité par-  
» tiellement tous les objets dont se  
» compose le paysage, on ne saurait  
» le révoquer en doute, puisque tous  
» ces objets entraient comme parties  
» nécessaires des fonds de leurs ta-  
» bleaux, ou comme accessoires éga-  
» lement indispensables dans leurs  
» compositions. Toutefois, dans la  
» liste assez étendue qu'il donne des  
» grands peintres de la Grèce et de  
» leurs ouvrages, Pline ne dit rien  
» qui puisse faire soupçonner l'exis-  
» tence du genre dont il s'agit; et plus  
» d'une raison porte à croire qu'aux  
» plus beaux temps de l'art surtout,  
» ce genre fut inconnu ou négligé.



» Nous retrouvons, au reste, la  
» même négligence dans les deux pre-  
» miers siècles du renouvellement des  
» arts chez les modernes, etc.»

Une opinion si judicieusement motivée devait, ce semble, déterminer l'historien à ne point se reporter vers des temps où il ne trouverait que nuages et obscurité, sans espoir de parvenir à les dissiper. Il s'est donc arrêté à une époque bien remarquable au moyen âge, à celle où toutes les conjectures disparaissent, où toutes les incertitudes s'évanouissent pour faire place à des faits précis, à des données positives; et en se décidant à partir de la renaissance des arts, dans la vue de découvrir l'origine du paysage, il ne peut douter qu'une autorité aussi respectable que celle sur laquelle il s'est appuyé, ne suffise seule pour justifier complètement le choix qu'il a fait de ce point de départ.

En second lieu, si l'on s'étonne que cet historien ne se soit point occupé des paysagistes nés dans le dix-huitième siècle, ce n'est pas qu'il ne rende entièrement justice aux talens d'un certain nombre d'entre eux; mais il ne peut échapper à la pensée de ceux qui considèrent avec raison le dix-septième siècle comme l'époque de l'apogée du paysage, que l'auteur, sans avoir eu besoin de dépasser ce terme, a considéré son sujet sous le point de vue le plus intéressant et le plus favorable à tous les développemens qu'il pouvait embrasser: d'ailleurs, il est encore à remarquer que la plupart des paysagistes que la seconde moitié du dix-septième siècle a vus naître, ayant prolongé leur existence plus ou moins avant dans le cours du dix-huitième, la

mention qui les concerne comprend nécessairement un laps de temps plus considérable que celui que le titre de cet ouvrage semblerait indiquer.

L'histoire de l'art du paysage considéré dans sa marche et ses progrès depuis son origine jusqu'à sa perfection, ne peut être au fond que l'histoire des paysagistes des différentes Ecoles, envisagés non pas seulement selon l'ordre des temps où ils ont paru, mais surtout dans une analyse méthodique et raisonnée du caractère distinctif de leurs talents et du mérite particulier de leurs productions.

C'est dans l'examen des systèmes adoptés par chaque Ecole et dans la comparaison des manières usitées par les principaux paysagistes, que l'on peut apprendre à connaître les différentes modifications que le paysage a éprouvées dans sa culture et dans ses résultats, dès l'instant qu'il a formé un genre à part dans le domaine de la peinture, les efforts successifs qui ont contribué à le perfectionner, enfin les circonstances qui ont influé sur sa décadence. Tel est le plan de cet ouvrage dans lequel, tout en ne laissant échapper aucune occasion de faire remarquer les changemens survenus dans l'état de l'art à un assez grand nombre d'époques différentes, on s'est attaché principalement à réunir dans une même galerie les plus habiles paysagistes des diverses contrées, à présenter sous son véritable jour le talent de chacun d'eux en particulier, quelquefois même à les opposer les uns aux autres dans la vue de mieux faire ressortir leurs traits caractéristiques; enfin, pour ne laisser ignorer rien de ce qui peut les concerner, on a cru devoir faire précéder les remarques sur leurs ouvrages de quelques renseignemens exacts, autant

que possible, sur leur vie privée; persuadé que le lecteur aimerait sans doute à faire, en quelque sorte, connaissance avec des artistes célèbres dans la carrière qu'ils ont suivie, avant de découvrir dans leurs chefs-d'œuvre la source et les causes de leur célébrité.

On doit sentir que pour connaître les particularités de la vie de ces paysagistes il a été indispensable de recourir aux traditions: trop heureux, si une multitude de détails insignifiants, si de nombreuses omissions, des incertitudes et des contradictions manifestes n'avaient point à chaque instant retardé le cours de recherches multipliées, et opposé des obstacles quelquefois invincibles à l'envie de ne rien laisser à désirer à cet égard. Ainsi, sous ce premier point de vue, des recherches qui ont eu pour objet d'épargner celles du lecteur, en lui offrant la substance abrégée d'une infinité de faits et de renseignements épars dans un grand nombre d'ouvrages, ont exigé, de la part de l'historien, un travail qui n'était point sans quelques difficultés; et s'il n'a pas toujours réussi à les surmonter, ce tort est bien moins le sien que celui de ses devanciers.

Mais ce n'est point aux écrits qui ont précédé le sien qu'il a eu recours pour se former une opinion sur les talens qu'il a passés en revue; c'est dans un examen attentif des productions de l'art, dans une étude approfondie des moyens d'exécution et dans ses propres sensations qu'il a puisé les motifs de ses jugemens. Il n'a pu, à la vérité, qu'exprimer sa manière de voir et de sentir, sans oser se flatter qu'elle soit admise sans restriction; car, en fait d'opinion sur les ouvrages de l'art, on ne peut douter qu'indépendamment de leur mérite intrinsèque qui doit

toujours guider la raison, ce ne sont pas moins les sensations particulières à chaque individu, et le degré respectif de ses connaissances plus ou moins positives ou de ses affections personnelles pour un genre ou une manière, plutôt que pour toute autre qui concourent à déterminer en lui le taux de l'estime et du prix qu'il attache aux objets de cette espèce. Cependant, l'auteur doit s'empresse de déclarer qu'en faisant tous ses efforts pour se tenir en garde contre de fausses impressions que des opinions reçues auraient pu lui faire partager, il ne s'est pas moins défié de ses propres préventions; et, ce qui doit à cet égard garantir sa bonne foi, c'est le soin qu'il a pris de tirer le plus souvent ses preuves des ouvrages exposés dans les collections publiques, afin que le lecteur eût toutes les facilités désirables pour pouvoir prononcer lui-même en connaissance de cause sur la validité des jugemens soumis à sa révision. Ainsi, la galerie du Musée royal, celle d'Apollon, et le cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roi, ces trois dépôts, si riches en tableaux, en dessins et en gravures, sont les principales mines qui ont fourni les matériaux nécessaires pour former l'Histoire de l'Art du Paysage.

Si l'historien ajoute que tout en ne voulant renfermer dans son cadre que les paysagistes les pins distingués, le nombre de ceux qu'il est parvenu à y rassembler est très - considérable ; que malgré l'écueil sans cesse renaissant de transitions embarrassantes et de redites inévitables, quand on passe en revue tant de personnages divers, et que l'on est forcé de tourner dans un cercle de mêmes idées et de mêmes expressions, il ne s'est pas moins efforcé de lier

entre elles les différentes parties du sujet qu'il avait à traiter, et d'envisager à la fois l'art en lui-même et les artistes dans leurs productions, il aura donné un léger aperçu de la tâche qu'il s'est imposée.

Quelle que soit, au surplus, l'idée qu'on puisse se former d'un ouvrage, avant de l'avoir examiné dans son ensemble et dans tous ses détails, l'auteur ne craint pas d'affirmer que malgré la constance de son zèle, il lui aurait été impossible de le terminer, si une continuité d'études et d'observations recueillies dès son extrême jeunesse n'eût suppléé à l'insuffisance de plusieurs années consécutives de peines et de soins. Mais doit-il songer à des peines qui ont eu pour objet l'instruction des jeunes paysagistes et le perfectionnement de l'art, lorsque déjà il a reçu une partie de la récompense qu'il ambitionne, dans l'espoir de contribuer de ses faibles moyens à la célébrité de cet art qui fit toujours ses plus chères délices, dans le plaisir qu'il a éprouvé en se livrant à une étude plus approfondie des chefs-d'œuvre qui si souvent avaient provoqué son admiration, et qu'il n'a pu voir, revoir et méditer attentivement, sans y découvrir chaque fois de nouvelles beautés, sans y puiser de nouvelles jouissances, et, il n'hésite point à le dire, de nouveaux motifs de satisfaction, d'après une conviction encore plus intime de la supériorité que deux artistes français se sont acquise sur tous leurs émules des autres contrées, dans la culture du paysage historique?

# PREMIÈRE PARTIE.

[Table des matières](#)

INTRODUCTION.

## DE 1240 A 1477.

[Table des matières](#)

LES arts si resplendissans lors des beaux jours de la Grèce, mais dont l'éclat, depuis la fin du siècle d'Alexandre-le-Grand, s'était toujours de plus en plus sensiblement obscurci, parurent se ranimer à Rome où le sort des armes et l'asservissement de leur patrie les avaient contraints de se réfugier, et ce fut sous le règne d'Auguste qu'ils recommencèrent à jeter quelque clarté.

Si l'on considère le point d'élévation que les lettres atteignirent vers cette époque dans la même contrée; si les majestueux débris des monumens qui embellirent la ville maîtresse du monde attestent à nos yeux quelle fut la perfection de l'architecture au temps des Césars, on devrait s'attendre à voir le génie de la peinture et de la sculpture se développer avec la même puissance, et enfanter des chefs-d'œuvre non moins dignes d'admiration. Mais les temps n'étaient pas encore arrivés où le sol de l'Italie deviendrait pour tous les beaux arts véritablement une seconde terre natale; où, mieux acclimatés sous un ciel nouveau, ils retrouveraient à Florence dans la magnanimité des Médicis, et bientôt après à Rome, l'appui tutélaire et les nobles

encouragemens que dans Athènes, près de deux mille années auparavant, Périclès s'était plu à leur accorder. Avant de se régénérer complètement et de reconquérir leur antique illustration, ils devaient végéter, languir et tomber dans l'oubli: aussi leur décadence s'accélérait - elle de jour en jour, lorsque les troubles du Bas-Empire leur portèrent une nouvelle atteinte, et bientôt après l'invasion des Barbares finit par les anéantir entièrement.

1240.

Plusieurs siècles d'épaisses ténèbres s'étaient écoulés, lorsque tout à coup la sculpture sortit du chaos. Déjà les dignes précurseurs de Donatello et de Ghiberti, les Pisano, en se mode tant sur l'antique, avaient fait éclore sous leurs ciseaux des bas reliefs et des statues qui excitaient la surprise et l'admiration de toute l'Italie, quand Cimabué de Florence conçut le projet de tirer la peinture du néant.

L'antiquité n'avait point laissé de modèles qui eussent échappé à la destruction; et, dans l'impossibilité de découvrir la moindre production de cet art divin qui jadis avait immortalisé les Zeuxis, les Parrhasius, les Timante, les Apelle, les Protogène, il ne restait aucun espoir de se diriger sur les pas de ces peintres renommés. On ne pouvait pas même, à défaut de leurs chefs-d'œuvre, avoir recours aux ouvrages des artistes romains qui s'étaient efforcés de marcher sur les traces de leurs illustres devanciers; tout avait disparu: il ne s'agissait donc pas simplement de restaurer la peinture, il fallait la recréer.

1276.

Une entreprise de cette importance présentait de grandes difficultés à vaincre: pour les aplanir, il n'était qu'un seul moyen dont les résultats fussent infaillibles. Cimabué qui sut l'entrevoir ne balança point à y recourir; il s'attacha à l'imitation de la nature. Ses tentatives que le succès devait en partie couronner furent puissamment secondées par Giotto qui, de simple berger devenu son disciple et bientôt après son émule, mérita de partager sa gloire, sinon comme premier inventeur, du moins en se formant une manière plus vraie et plus agréable que celle que son maître lui avait enseignée, ou que la vue de ses ouvrages avait dû lui faire primitivement adopter.

Dans l'espace des deux premiers siècles qui suivirent l'époque du renouvellement des arts, on vit une foule d'hommes avides de nobles jouissances et de renommée se succéder sans interruption, et rivaliser de zèle et d'efforts pour se frayer divers sentiers dans l'immensité de la carrière que le génie avait ouverte à leur émulation. Mais parmi tous les artistes qui consacrèrent leurs talents à la peinture, et dont les plus célèbres depuis la mort de Giotto qui eut lieu en 1336, jusqu'à la naissance de Léonard de Vinci, dans un intervalle de cent seize années, furent Lippi, Masaccio et Domenico Ghirlandajo , on n'en remarque point qui se soient occupés spécialement du paysage, ou du moins leurs ouvrages, s'ils en ont produit en ce genre, ne



devaient être que des essais bien informes, et ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Quelques auteurs prétendent, à la vérité, que Giotto peignit des paysages et des animaux, et que Ghirlandajo refusa un jour de prêter à Michel-Ange encore enfant un cahier de dessins où il avait représenté des bergers avec leurs troupeaux et des paysages ornés de bâtimens et de ruines: ces assertions peuvent être conformes à la vérité ; mais comme il ne reste aucun fragment des ouvrages qui pourraient en garantir l'exactitude, les récits des historiens ne doivent être admis dans cette circonstance qu'à titre de simples conjectures qui ne suffisent point pour prouver d'une manière incontestable que Giotto, et après lui Ghirlandajo, aient réellement cultivé le genre du paysage.

1370.

Nul doute cependant que quelques uns des peintres d'histoire, qui ont paru dans le cours des quatorzième et quinzième siècles, n'aient traité dans leurs compositions le paysage comme accessoire d'un sujet principal, ou qu'ils ne l'aient fait servir de fond à leurs tableaux. Pour se borner à deux seuls exemples qui se rattachent aux siècles dont on vient de parler, il suffira de citer deux productions des Ecoles hollandaise et vénitienne, qui font partie de la belle collection du Musée royal de Paris. La première, reconnue pour être de Jean Van Eyck, surnommé Jean de Bruges, à qui l'on doit l'invention de la peinture à l'huile , se recommande, indépendamment du mérite de l'ancienneté,

par l'extrême précision des détails et le fini de l'exécution: elle représente le Couronnement de la Vierge, avec un fond d'architecture dont les arcades laissent à découvert un paysage où l'on remarque des plans bien dégradés, et un ton de couleur suave et harmonieux.

Dans l'autre composition, attribuée à Cima da Conegliano, la Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui reçoit les hommages de saint Jean-Baptiste et de la Madeleine. Cette scène, intéressante surtout par le caractère d'expression de la figure de la Vierge, se passe au milieu d'un paysage qui, selon toutes les apparences, offre une vue de Conegliano, lieu de la naissance de l'artiste, et dont il se plaisait à retracer l'aspect dans la plupart de ses tableaux. Le site offre une grande vérité d'imitation dans la forme des objets, le coloris est vigoureux, les eaux sont transparentes, et rien de plus pittoresque et d'un meilleur goût que le style d'une fabrique située dans le fond, au pied d'un coteau.

1430.

1446.

1450.

Mais ces deux compositions et toutes celles de la même espèce que les différentes Ecoles de peinture ont pu produire jusque vers le commencement du seizième siècle, ne constituent point le genre du paysage proprement dit. Ces productions, parmi lesquelles on pourrait citer celles d'Andrea Mantegna, de Pietro Vannucci, dit le Pérugin, qui enseigna le dessin à Raphaël, de Raibolini, surnommé Francia, même celles d'André del Sarte, de Jean da Udine, et de Polidore de Caravage, qui ne parurent que dans le siècle suivant, et sont bien supérieures en mérite aux précédentes; toutes ces peintures sont de véritables conceptions historiques dans lesquelles le paysage ne tient qu'une place secondaire, et dès lors ne peut produire qu'un intérêt subordonné à celui qui dérive essentiellement du sujet principal: aussi se croit-on bien fondé à établir comme un fait incontestable, que depuis le renouvellement des arts, tous les efforts des peintres s'étant dirigés, pour ainsi dire, exclusivement vers l'étude de la figure, le paysage qu'ils n'avaient jamais traité qu'accidentellement et en général d'une manière superficielle, ne formait point encore un genre distinct et absolument indépendant de ceux de l'histoire ou du portrait, à cette époque à jamais mémorable où le génie de Léonard de Vinci, de Michel-Ange Buonarotti, de Raphaël et de Bramante avait déjà porté simultanément la peinture, la sculpture et l'architecture au plus haut degré de splendeur.

Ce ne fut qu'à la suite et par l'effet de l'impulsion donnée par ces grands hommes à toutes les branches des arts, et peut-être aussi par la raison que les idées religieuses qui avaient inspiré les artistes des siècles précédons firent place

à des conceptions moins élevées, et surtout moins austères, que les peintres vénitiens commencèrent à envisager le paysage sous un point de vue plus étendu que ne l'avaient fait leurs devanciers, et qu'en le cultivant avec plus d'application et de soins, et dans un meilleur système de coloris et de pratique de la perspective aérienne, ils parvinrent à lui donner une importance bien plus réelle, jusque là qu'ils se hasardèrent à en faire le principal sujet de leurs compositions.

Cette heureuse innovation, dont l'origine peut être assignée au commencement du seizième siècle, n'eut cependant une certaine consistance et des résultats bien positifs que vers la fin de ce même siècle où, dans les autres Ecoles, les artistes s'occupèrent exclusivement du paysage. Ce fut alors seulement que, par le concours de leurs études plus spéciales et plus directes, et surtout par leur persévérance à le traiter isolément, ils réussirent à lui imprimer un caractère assez déterminé, pour qu'il pût s'élever, parmi les autres genres de la peinture, au rang dans lequel il devait plus tard accélérer rapidement sa marche, se perfectionner à son tour, et parvenir enfin à briller du plus vif éclat.

## **DE 1477 A 1550.**

[Table des matières](#)

1477.

Giorgio Barbarelli, surnommé le Giorgion, né à Castel-Franco, dans le Trévisan, et élève de Jean Bellin , doit être considéré comme le premier peintre de l'Ecole vénitienne, qui a imaginé de traiter le paysage dans une manière neuve, et de lui donner une direction plus élevée. Le seul tableau en ce genre que nous ayons de ce maître, représente un Concert champêtre, espèce de pastorale dans laquelle figurent deux hommes revêtus de costumes du temps, et deux femmes nues... Sans vouloir s'arrêter à cette bizarrerie d'imagination de l'artiste, dont l'inconvenance ne peut échapper même aux yeux de la simple raison, il ne sera point hors de propos de faire remarquer que si le Giorgion et quelques uns de ses contemporains, dans la même Ecole, se sont permis fréquemment de représenter des femmes nues dans leurs tableaux, on ne peut guère attribuer cette particularité qu'à l'usage où étaient à cette époque les nobles Vénitiens, de faire peindre leurs maîtresses sous la forme de Vénus; mais, en se reportant au concert champêtre, il est aisé de reconnaître qu'indépendamment du beau ton de couleur et de la touche moelleuse qui brillent dans cette composition, le paysage, quoiqu'en partie sacrifié aux figures, sort cependant de la classe d'un simple accessoire, et que le peintre a su le concevoir et l'exécuter de manière à y répandre un charme qui le cède peu à celui que le principal sujet peut comporter.

Le Giorgion était aimable et spirituel. Avant de se livrer à la peinture, il avait appris la musique, et ses talents sur le luth l'avaient déjà fait accueillir dans les sociétés les plus distinguées. Au sortir de l'Ecole de Jean Bellin qu'il n'avait point tardé à surpasser, il s'adonna au genre de l'histoire et

aux portraits, et ce fut en étudiant les ouvrages de Léonard de Vinci, qu'il jeta les fondemens de sa grande réputation. On lui reproche l'incorrection du dessin; mais on ne peut trop admirer le moelleux de sa touche et la fraîcheur de ses teintes qu'il eut l'art de fondre avec une adresse qui ne permet pas de saisir le mécanisme du travail.

Les dessins de cet artiste sont d'une extrême rareté ; ceux qui tiennent au genre du paysage, et que la gravure a reproduits, offrent, entre autres sujets, une Sainte-Famille et l'Enlèvement d'Europe. Peut-être, au premier coup d'œil, serait-il embarrassant de décider quelle est la partie dominante dans la composition, ou du site, ou du trait historique qui s'y trouve en action; mais il serait impossible de ne pas reconnaître le caractère distinctif du paysage dans une gravure d'après ce peintre, que l'on voit au cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roi: c'est le point de vue d'un site composé de rochers, d'arbres, d'un grand nombre de fabriques, avec un lointain; et, comme si le Giorgion n'eût voulu attacher à cette production que le simple cachet du paysagiste, par une singularité assez étonnante de la part d'un peintre d'histoire, il n'a point jugé à propos de placer une seule figure dans ce paysage dont le style et l'exécution se ressentent d'ailleurs de l'époque à laquelle cet art était encore dans son enfance.

Ces premiers essais dans une carrière absolument nouvelle, que le Giorgion aurait sans doute poussés plus loin, si la mort ne l'eût enlevé à l'âge de trente-trois ans, n'étaient que le prélude d'autres tentatives mieux combinées, plus soutenues, et qui devaient avoir la plus heureuse influence sur les destinées du paysage, dès qu'il

allait devenir l'objet des méditations de l'un des plus grands peintres qui se soient distingués parmi les modernes.

Ce n'est pas seulement sous le rapport de la beauté du coloris qu'il faut juger du degré de perfectionnement dont le paysage fut redevable au Titien, que ses talents ont fait surnommer à juste titre le prince de la couleur. Pour faire sentir combien la culture de ce genre dut, sous tous les points de vue, s'améliorer par les soins d'un aussi habile peintre, il ne faut pas laisser ignorer avec quelle scrupuleuse exactitude ce même peintre ne cessa de consulter la nature pendant tout le cours de la carrière la plus longue qu'il ait été donné à aucun artiste de parcourir.

1477.

Né à Cadore dans le Frioul, Tiziano Vecelli, plus communément nommé le Titien, avait passé, pour ainsi dire, dès son enfance, de l'Ecole de Jean Bellin dans celle du Giorgion, qui n'était pas plus âgé que lui, et qui, piqué de se voir surpassé par son élève dans un ouvrage qu'ils avaient exécuté en commun, jugea à propos de l'éloigner de lui. Dès ce moment, le Titien commença à jouir d'une réputation qu'il ne cessa de mériter jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, qu'il mourut de la peste, ayant toujours conservé une parfaite santé, et donnant encore, au terme d'une existence aussi prolongée, des preuves de la vigueur et du feu dont il était animé pendant sa jeunesse.

Maintenant, il doit être aisé de concevoir que l'habitude contractée par cet artiste dans ses compositions historiques

et dans ses innombrables portraits, de s'attacher soigneusement à l'imitation de la nature, ne put que lui être avantageuse dans l'étude du paysage, et lui faciliter en ce genre des succès presque aussi brillants que ceux qu'il était en possession d'obtenir à tant d'autres titres. S'il était permis en ce moment de s'occuper indistinctement des diverses productions du Titien, dont les plus capitales sont en Italie et en Espagne, les sujets des Pèlerins d'Emmaüs, du Christ porté au tombeau, et du Couronnement d'épines, suffiraient pour justifier à nos yeux la grande renommée que leur auteur s'est acquise dans le genre historique: aussi s'accorde-t-on assez généralement à juger qu'il eût obtenu la palme sur les plus grands peintres, sans aucune exception, si, au mérite d'une touche et d'un coloris portés au plus haut point de perfection, si, à la vérité d'imitation de la nature et à la justesse des expressions, il eût réuni au même degré la correction du dessin, la fécondité de l'imagination et l'élévation des pensées. A l'égard de ses portraits, n'est-ce pas à la supériorité de ses talents en cette partie qu'il a dû l'avantage d'avoir été choisi pour peindre la plupart des souverains de son temps? Nous ne connaissons point, à la vérité, les trois portraits qu'il fit de Charles-Quint, qui le créa chevalier et lui conféra le titre de comte palatin: ceux de Philippe II, roi d'Espagne, de Soliman, empereur des Turcs, des papes Paul III et Clément VII, des cardinaux de Médicis et de Farnèse, des ducs de Mantoue et de Ferrare, de l'Arioste, de l'Arétin et d'une foule d'autres personnages célèbres nous sont également inconnus: mais le beau portrait de François I<sup>er</sup>, ceux d'un homme vêtu de noir, et de cette femme que l'on présume avoir été la maîtresse du



Titien, peuvent nous faire apprécier le rare mérite de tous les ouvrages qui ont assigné à cet artiste la première place parmi les plus fameux peintres de portraits.

Si l'on voulait discuter la question de priorité entre les paysages du Giorgion et ceux du Titien, il ne serait pas facile, à raison de la parité d'âge entre le maître et l'élève, de décider affirmativement lequel des deux a pu commencer à retracer des sites champêtres sous un aspect assez attrayant pour appeler, plus particulièrement que par le passé, l'attention du spectateur sur ces sortes d'imitations. Peut-être même, en songeant à la fin prématurée du Giorgion, serait-on bien fondé à juger qu'il ne lui a manqué qu'une existence plus prolongée pour exceller dans le paysage: cependant, si toutes les probabilités, jusqu'à l'incertitude de sa marche, se réunissent en sa faveur pour qu'on doive le considérer comme ayant fait les premiers pas dans la carrière, il ne faut que jeter les yeux sur les deux dessins de la galerie d'Apollon, qui représentent l'Enlèvement d'Europe, et Clytie contemplant le Soleil, pour se convaincre que le Titien, dans ces deux belles productions, n'a pas seulement dépassé de beaucoup son émule, mais même qu'il y a déployé le talent d'un habile paysagiste.

Ces dessins qui, selon toutes les apparences, offrent des vues prises dans les montagnes du Frioul, se distinguent surtout par un choix de sites d'une immense étendue, et par une exécution légère et spirituelle qui exprime avec vérité les différentes espèces d'arbres, de terrasses, de montagnes et de fabriques. Une ingénieuse combinaison des traits de la plume, tantôt plus ferme et plus large, tantôt

plus légère et plus déliée, accuse avec sentiment la forme plus ou moins prononcée des corps, suivant les distances, et indique la dégradation des plans avec la même justesse que le ferait le coloris le plus varié dans ses teintes; de telle sorte que l'œil du spectateur parcourt sans embarras ces sites spacieux enrichis d'une infinité d'objets différons; et, sur quelque point qu'il se fixe, partout il reconnaît, dans l'imitation de la nature, la fidélité de ses traits.

Créateur du véritable genre du paysage dans ces dessins et dans une foule d'autres que le Titien a laissés ou qui ont été gravés d'après lui, cet artiste ne paraît point avoir produit de tableaux dans le même genre. Il en est cependant plusieurs dans lesquels l'art du paysagiste rivalise, pour ainsi dire, avec celui du peintre d'histoire. Sans vouloir indiquer ici le sujet de la Vierge au lapin blanc, et celui de sainte Agnès présentant une palme à l'Enfant Jésus, où le site, qui n'est qu'un simple accessoire, ne laisse pas de se faire remarquer avantageusement pour la franchise de la touche et la force du coloris, pourrait-on ne pas être frappé du double mérite de l'invention et de l'exécution des deux fonds de paysage qui semblent partager également l'attention dans le tableau de Jupiter et Antiope que l'on voit au Musée royal, et dans celui du Martyre de saint Pierre Dominicain qui faisait, il y a quelques années, l'ornement de cette riche collection.

La physionomie toute nouvelle que le Titien avait imaginé de donner au paysage, et sans doute aussi la célébrité que le peintre d'histoire et de portraits s'était acquise, principalement par la beauté de son coloris, déterminèrent Jacques da Ponte, communément nommé le Bassan, à se rendre à Venise pour y étudier les ouvrages de ce grand peintre. S'il eut l'intelligence de puiser dans ses sujets historiques un excellent ton de couleur et une connaissance parfaite du clair-obscur, il ne voulut point cependant, comme paysagiste, s'assujétir à être simplement l'imitateur de celui qu'il avait choisi pour guide: mais, dans la route nouvelle qu'il se fraya, ses compositions s'écartèrent trop essentiellement du système adopté par son modèle, pour qu'en cela il n'ait peut-être contribué à retarder l'essor que ce dernier avait fait prendre au paysage.

En effet, dans la majeure partie des productions du Titien, les figures, comparativement aux sites, sont, par leurs proportions, subordonnées au paysage; et c'est particulièrement sous ce point de vue que cet artiste est reconnu pour avoir le premier assigné au paysage un caractère distinct et indépendant de tous les autres genres qui composent le domaine de la peinture. A l'égard du Bassan que nous ne considérons point ici dans ses tableaux d'histoire, presque toutes ses autres compositions offrent des scènes de la vie champêtre ou des sujets de pastorale empruntés de l'Histoire sainte, surtout de ceux qui, de leur nature, exigent l'intervention d'un grand nombre de personnages et d'animaux. Ainsi, en parcourant les ouvrages de ce peintre, on y remarquera les Voyages de

Jacob, Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche, l'Annonce aux bergers, ou bien les quatre Saisons, les travaux de la Moisson, de la Vendange, et beaucoup d'autres sujets de la même espèce; mais, dans tous ces tableaux, les figures, soit par leur stature, soit par l'action qu'elles expriment, forment réellement la partie dominante de la composition, et ne permettent guère d'envisager le paysage que comme un objet secondaire et en quelque sorte accessoire au sujet principal.

Le coloris du Bassan est d'une grande vigueur, et sa touche heurtée produit un effet surprenant. Fidèle à l'imitation de la nature, il trouva dans le genre de ses conceptions toutes les facilités convenables pour ne la perdre jamais de vue. Sa femme, ses enfans, ses domestiques lui servaient de modèles, et il n'y avait aucun être dans sa maison, jusqu'aux animaux de sa bassecour, dont il ne pût faire toutes les études qui lui étaient nécessaires, sans que, pour aucune cause, il fût obligé de se déplacer. Le Frappement du rocher et les travaux de la Vendange, que l'on voit au Musée royal, peuvent indiquer le faire et la manière de composer de cet artiste, qui mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, à Bassano, lieu de sa naissance, et où il résida presque toute sa vie. Parmi ses quatre fils, François, Léandre, Jean-Baptiste et Jérôme, les deux premiers ont été les plus habiles, mais uniquement comme peintres d'histoire et de portraits; les deux autres se sont bornés à copier les ouvrages de leur père.

Une circonstance assez remarquable à l'égard du Titien, dont la manière de traiter le paysage eut par la suite dans toutes les autres Ecoles un si grand nombre d'imitateurs, c'est que parmi ses élèves les plus distingués, tels que François Vecelli son frère, Horace Vecelli son fils, qui mourut jeune de la peste, Paris Bordone, Palme-le-Vieux, et Jacques Robusti, dit le Tintoret, né à Venise, ce dernier, le plus habile d'eux tous, est le seul qui mérite d'être cité comme paysagiste; encore ne connaît-on par la gravure que trois compositions, la Manne dans le désert, la Fuite en Egypte, et des Bergers gardant leurs troupeaux, dans lesquelles cet artiste paraît s'être exercé en ce genre; et, d'après le beau ton de couleur et l'exécution ferme du paysage qui sert de fond à son tableau de Susanne au bain, il est à regretter qu'il se soit aussi peu aventuré dans une carrière où il pouvait compter sur des succès qui eussent encore ajouté à l'éclat de sa réputation. Mais, tout en le blâmant de son insouciance à cultiver par lui-même une nouvelle branche de la peinture que ses grands talents pouvaient faire fructifier, il faut néanmoins lui rendre cette justice, qu'il ne laissa point perdre les traditions qu'il avait reçues de son maître, pendant le peu de temps qu'il resta sous sa direction, puisque plusieurs peintres qui entrèrent par la suite dans son Ecole, entre autres, Francheschi et Martin de Vos, apprirent sous ses yeux à traiter le genre du paysage.

Ce dernier naquit à Anvers, d'un peintre assez habile qui, après lui avoir donné les premières leçons de dessin, le confia aux soins de Franc-Flore, surnommé dans son temps le Raphaël des Flamands; mais le jeune de Vos voulut par la suite aller en Italie chercher des maîtres qu'il jugeait encore plus capables de seconder ses dispositions. Il étudia quelque temps à Rome, puis il se rendit à Venise, et fut admis parmi les élèves du Tintoret qui le prit en affection, et se fit un devoir de ne lui rien cacher des secrets de son art. Après avoir passé plusieurs années à étudier indistinctement le genre de l'histoire et le paysage, Martin de Vos retourna à Anvers où ses talens lui acquirent une grande réputation et une fortune considérable. Il mourut dans cette ville, âgé de quatre-vingt-quatre ans, ayant formé, entre autres disciples, Guillaume, fils de Pierre de Vos son frère, qui était également peintre, et dont les ouvrages sont inconnus.

La majeure partie des tableaux d'histoire de Martin de Vos sont à Anvers: on assure que la vigueur du coloris et la correction du dessin s'y trouvent réunies à l'élévation des pensées. A l'égard de ses paysages dont on ne peut juger que d'après les gravures, pour la plupart de la main de Sadeler, les sites en sont pittoresques et enrichis de sujets tirés de la Genèse. On se bornera à indiquer les œuvres de la création, formant plusieurs tableaux, entre autres, le Paradis terrestre, la Chute d'Adam et Eve, le Défrichement de la terre par leurs enfans, la Construction des premières cabanes, et le Déluge universel.

On pourrait présumer que Martin de Vos fut le premier qui introduisit dans la Flandre la culture du paysage, si, à