

RTP 469p



LOUIS TRENARD

Assistant à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand

L'ŒUVRE
DE
J.-J. DE BOISSIEU

Extrait du "Bulletin des Musées Lyonnais"

AUDIN A LYON

1955

Bibliothèque Maison de l'Orient



130331

RTp 469p

A Monsieur le Doyen Dugas,
en témoignage de reconnaissance

Trenard.

LOUIS TRENARD

Assistant à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand



L'ŒUVRE
DE
J.-J. DE BOISSIEU

Extrait du "Bulletin des Musées Lyonnais"

AUDIN A LYON

1955

« GRIFFONNEMENTS »

On pense communément que la gravure de genre, le petit tableau de mœurs, l'estampe légère et plaisante régnèrent seuls au xviii^e siècle. Le renouvellement du style, en particulier celui du portrait, et le goût du paysage rustique apparaîtraient à l'époque romantique. Les cent quarante gravures d'un amateur provincial, de génie, infirment cette perspective (1).

Comme beaucoup de bourgeois lyonnais, sous l'Ancien Régime, Jean-Jacques de Boissieu descendait d'une famille auvergnate, ou tout au moins forézienne. Un de ses aïeux, originaire de Boën-sur-Lignon, avait été secrétaire de la reine Marguerite de Valois. Au xvii^e siècle, noble Jean-Marie de Boissieu exerça la médecine à Saint-Germain-Laval. Les commis chargés de l'application de l'édit relatif aux armoiries, lui attribuèrent, en 1697, un écu d'azur au chevron d'or chargé d'un trèfle d'azur. Son fils, Louis-Jacques, agrégé au Collège de Médecine de Lyon, s'établit dans la ville en 1730. L'artiste, né en 1736, fut l'aîné de ses cinq enfants. L'un devint docteur en théologie et chanoine de Saint-Paul ; un autre, après ses études à Montpellier, continua la tradition paternelle ; Jean-Baptiste se fixa au château du Turet, près d'Ambérieu-en-Bugey. Quant à Jeanne-Françoise, elle épousa Antoine Neyrat, d'une célèbre maison enrichie par le négoce (2).

Le jeune Jean-Jacques bénéficia donc d'heureuses conditions sociales. Mais alors qu'il faisait ses études classiques et que ses parents le desti-

(1) La plus importante collection, accessible au public, est celle de la Bibliothèque municipale de Lyon (120 pièces au Fonds Coste) — Le Musée des Hospices possède 10 eaux-fortes (Cf. *Bull. Musées Lyonnais*, 1952, n° 3-4, p. 75) — Les Arch. départ. du Rhône gardent 12 œuvres, en excellent état (au Fonds Galle) — Le Musée des Beaux-Arts conserve principalement 16 dessins et 3 tableaux — Au Musée Gadagne, existent des vues de Lyon — Au Musée des Tissus, se trouve le portrait de Philippe de Lassalle — D'autres œuvres sont dispersées aux musées de Roanne, de Beaune, d'Orléans, au Cabinet des Estampes...

(2) Arch. dép. Rhône, Fonds Frécon : Dossier bleu, t. III.



Cliché Moncorgé

Fig. 1. — Entrée de la forêt de Fontainebleau sur la route de Lyon (1764).

naient à la magistrature, il manifesta des dispositions précoces pour le dessin. Il en apprit les principes chez Lombard et dans l'atelier du peintre d'histoire Jean Frontier (3). Il s'exerça aussitôt à copier, dans le cabinet de son oncle, les maîtres flamands et hollandais qui l'attiraient beaucoup. Il obtint, dans ses premières reproductions, au crayon et à l'encre de Chine, des effets lumineux et gradués qui révélaient un talent remarquable. Son père aurait accepté de voir son fils s'orienter vers la carrière de « dessinandier » pour la Fabrique ; mais celle d'artiste lui paraissait réserver trop d'aventures. Il retira l'élève au moment où celui-ci allait accéder à la classe du « modèle vivant ». Peut-être lui rendit-il service en l'obligeant à se former seul, à observer la nature, à découvrir des guides susceptibles de répondre à ses affinités secrètes (4).

Un séjour à Paris lui permit d'entrer en relations avec Soufflot, Greuze, Jean-François Tolozan, le frère du prévôt des marchands lyonnais. Il étudia les chefs-d'œuvre dans les galeries d'art, contempla les campagnes

(3) J. Ch. Frontier (1701-1763) dirigea avec Nonotte l'École de Dessin, de 1755 à 1763 (Almanach de Lyon, 1760, p. 106) — M. Audin et E. Vial, *Dict. des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais* (Paris, Biblio. Art, 1918, in-4°, t. I, p. 361 et 516).

(4) A. Germain, *Les artistes lyonnais*, *Gazette Beaux-Arts*, 1907, II, p. 334.

d'Ile-de-France et découvrit le charme des jeux de lumière dans les forêts. Son ami Claude Watelet l'emmena en face d'Argenteuil, dans son « Moulin joli », le modèle classique des jardins anglais. Le duc Alexandre de la Rochefoucauld se promena avec lui dans les bois de Saint-Germain et de Fontainebleau. Il dessina beaucoup, s'intéressant au paysage en miniature, ce qui n'était point commun à l'époque. Les plus illustres traducteurs de vues, ses compagnons Joseph Vernet et Hubert Robert, sacrifiaient encore à la mise en scène, arrangeaient et combinaient leurs motifs. Lui rechercha plutôt les effets pittoresques, en recourant aux contrastes de clair et d'ombre. Avant tout, il se révéla méticuleux, laborieux, passionné par le désir de vérité. Il savait choisir de beaux sites, aux lignes harmonieuses, et les interpréter avec goût. Ses scènes, dès ses premières tentatives, se recommandent par leur sincérité, leur finesse, la probité du trait (5).

Sa santé fragile lui interdit de s'adonner à la peinture : il ne pouvait



Cliché Camponogara.

Fig. 2. — Vue du temple du Soleil (1773).

(5) *Environs de Paris*, 1763, sépia et encre de Chine — *Environs de Lyon*, 1764, sépia ; *La colline de Fourvière*, lavis (Musée Beaux-Arts) — *L'ancienne porte d'Ainay en 1760*, encre de Chine (Musée Gadagne).

broyer ses couleurs et supporter l'odeur d'essence. Un marchand d'estampes, Parizet, l'engagea alors à faire de la gravure, l'aida et lui prêta son matériel. Il se mit aussitôt à la besogne, produisant onze planches en 1763 et dix en 1764 (6). Deux paysages caractérisent ses débuts. *La vue du grand chemin de Fontainebleau à Bourron* constitue un véritable document historique. La voie se dirige vers un bosquet, placé au bas d'une colline et bordant une rivière. Deux tertres encadrent le chemin étroit et cahoteux : des rochers, des broussailles, des arbustes couvrent celui de gauche ; de beaux arbres aux rameaux sinueux, des ruines, trois vaches et deux silhouettes occupent l'autre. Sur la route, quatre scénettes : un troupeau chemine, une charrette s'approche, une femme et sa fillette accompagnent un âne chargé, un mendiant tend la main à un cavalier. *L'entrée de la forêt de Fontainebleau* appartient au même genre (fig. 1). Il rappelle celui de Claude Le Lorrain dans *Le Chevrier*, par exemple. La route, tracée en diagonale, coupe le bois. Cette fois, les arbres se dégagent mieux des massifs et prennent une certaine individualité ; celui de droite, aux branches décharnées, deviendra un thème de prédilection cher à l'artiste. Trois groupes animent l'estampe : un lourd convoi escorté s'éloigne ; deux ânes, un pauvre et son chien marchent en sens opposé ; immobile, un cerf regarde (7).

L'année suivante, grâce à la générosité de La Rochefoucauld, Boissieu accomplit le traditionnel voyage d'Italie, en compagnie de Morellet, le frère de l'encyclopédiste lyonnais. Il salua Voltaire à Ferney, dessina l'Aiguille du Dru à « Chamouny », s'arrêta à Florence, Rome, Naples, Venise... Il admira beaucoup les maîtres italiens, surtout Raphaël, Le Corrège et, parmi les disciples des Carrache, Le Dominiquin et Le Guerchin. Les problèmes d'éclairage et l'analyse des caractères le préoccupaient. Il rencontra alors Winckelmann qui l'initia aux traditions de l'art antique. Devant les ruines pittoresques et monumentales de Paestum, d'Herculanum, de Pompéï, il fit ample provision d'esquisses.

A son retour, installé à Lyon, il parut hésiter sur sa vocation. Aucune œuvre ne sortit de son atelier de 1765 à 1769. Un découragement saisit-il ce trentenaire ? Eprouva-t-il le besoin, après une formation riche en découvertes et en chocs émotifs, mais un peu désordonnée, de repenser son art et sa technique ? Toujours est-il qu'en 1770, il reprit ses outils et fournit quatorze planches, le record de toute sa carrière. En 1772, il en acheva onze, en 1773, sept, en 1774 quatre. Et cette fois, la production s'équilibrait à peu près entre les portraits et les paysages.

(6) T. Dechazelle : *Hommage rendu à la mémoire de J.-J. de Boissieu* (Lyon, Cutty, 1810, in-8°, 28 p., F. Coste).

(7) A. de Boissieu, *Catalogue raisonné de l'œuvre de J.-J. de Boissieu* (Lyon, Brun, 1878, in-8°, XXIV-182 p.). — Les reproductions, qui accompagnent le présent article, ont été exécutées d'après les tirages du Musée des Hospices.

En ces années de création intensive, les pochades ramenées d'Italie lui fournirent ses sujets. Il dédia à son protecteur la *Vue du Pont Lucano*, sur la route de Rome à Tivoli (1772), puis la *Vue du Temple du Soleil, de l'Arc de Tite et fragment du Palais des Empereurs* (1773), où les architectures romaines, avec leurs broussailles envahissantes, occupent une grande place, sans exclure toutefois les détails anecdotiques : mulet, porteuse d'eau, femme à la quenouille (fig. 2). Le même culte pour l'archéologie, caractéristique de l'époque, se révèle dans la *Vue du Temple*



Cliché Camponogara.
Fig. 3. — Vue de Saint-Andéol (1774).

de Vesta, en 1774, dans la *Veduta del Sepolcro di Cecilia Metella a Capo di Bove*, en 1780... Plus tard, cette même veine inspira encore, en 1797, la *Tour de Metellus*, grand paysage au lointain léger qui porte aussi au premier plan un fait divers, une noyade ; enfin, il grava, à la veille de sa mort, en 1809, le *Temple de la Sibylle à Tivoli*... Permanence frappante de ces visions recueillies outre-monts (8).

(8) M. Audin et E. Vial, *Dict. des artistes...* t. I, pp. 100-102.

L'influence italienne et la réaction antiquisante n'orientèrent cependant pas définitivement l'art de Jean-Jacques de Boissieu. Pendant ses loisirs, de 1770 à 1780, il paracheva sa formation, en solitaire. Il avait obtenu une charge de conseiller du roi et de trésorier de France au Bureau des Finances, qui lui imposait de fréquentes chevauchées en Forez, en Lyonnais, en Beaujolais (9). En 1773, il épousa Anne Roch de Valous, la fille d'un avocat au Parlement, d'une ancienne et noble origine. Désormais, il partagea son temps entre Lyon, où il passait l'hiver, Saint-Jean-de-Toulas, en son manoir près de Givors, L'Arbresle dans sa belle-famille, Ambérieu-en-Bugey, chez son frère, au château du Tiret... Ses œuvres reflètent cette existence baignant dans une nature rustique, et elles fixent les lieux qu'il aimait observer. Des fermes, des villageois, des animaux accompagnent toujours le thème principal : *Habitants de la Limaille d'Auvergne* (1771), *Vue prise à l'Arbresle*, en Lyonnais (1793), *Vue prise à Ambronnay* (1796), *Vieille chapelle à Châtillon-d'Azergues* (1799), *Vue du Château de Sainte-Colombe*, en Dauphiné (1800), *Vue du Château des Echelles*, à Ambérieu... Les croquis sont pris sur le vif. Ainsi, dans la *Vue de Saint-Andéol*, en 1774, sur la place de ce village voisin de la vallée du Gier, se trouvent rassemblés treize personnages : un vieillard prie, tête découverte ; un mulétier charge ses sacs ; assis, un paysan attend... Le bétail ne manque presque jamais : âne couché, chèvre, moutons... (fig. 3).

Le paysage l'attirait ainsi tout particulièrement. Ses souvenirs d'Italie et ses observations répétées dans la région lyonnaise alimentèrent ses plus nombreux travaux. Avec un attachement, qui caractérise bien des artistes lyonnais, il continua toujours à analyser ces horizons variés, ces scènes pittoresques, ces paysans aux attitudes expressives. Une ruine avec son lierre, une cascade, un pont vétuste servaient souvent de prétexte... Grâce à son talent, le monde rural qui entourait la cité lyonnaise, au moment de la crise révolutionnaire, garde pour nous toute sa valeur humaine.

(9) Arch. dép. Rhône : C 579, f^o 128 (1770).

II

L'INTERPRÉTATION DES CHEFS-D'ŒUVRE

Le paysage représente bien une dominante dans l'œuvre de Boissieu. Mais une spécialisation ne convenait point à cet artiste. La quarantaine de gravures qu'il exécuta en cinq ans, de 1770 à 1774, ne l'empêchèrent point d'essayer tour à tour diverses techniques. Il chercha à acquérir de la correction et de la fermeté dans le dessin, de la netteté dans l'ordonnance des surfaces, de la sobriété dans les moyens d'exécution, et de la justesse dans les tons, par la gradation des lumières. Il usa de tous les crayons, surtout de la sanguine, qui se prête aux portraits et aux sujets gracieux, mais qui, avec son trait gras, cotonneux, tourne à l'estompe. Il reprit l'eau-forte et la pointe, mais, pour garder la finesse moelleuse de l'esquisse, pour ménager les effets de clair-obscur, il recourut à la roulette, qui adoucit les lumières trop crues et accentue heureusement les ombres, sans nuire au rapport des plans et à la rigueur des lignes (1).

Il renonçait avec peine à la peinture et il donna encore quelques toiles, des lavis, des tableaux à l'encre de Chine rehaussée parfois de blanc et de bistre. Il réalisa ainsi les portraits de son frère, en 1781, de Philippe de Lassalle, en 1784, d'Imbert-Colomès, en 1790, avec une grande pénétration psychologique. Une très belle peinture nous montre Madame de Boissieu, habillée d'une splendide robe bleue, le visage spirituel, jouant de la mandoline. Une sanguine la représente, en 1770, d'une façon légère et pimpante, installée au clavecin (2). Un charme discret, dû à l'amour qu'il portait aux êtres et aux choses, imprègne toutes ses œuvres d'une facture méticuleuse.

Il participa ainsi à l'effort du siècle pour réhabiliter le portrait ; mais il ne borna pas là ses recherches. Alors que les artistes, ses contemporains, subissaient encore l'influence de Boucher, il s'attacha à

(1) Portrait de Charles d'Herbouville. Dessin aux crayons de couleur (F. Coste).

(2) Portraits de J.-B. de Boissieu et de Mme de Boissieu, dessins ; de Mme de Boissieu, huile sur bois (Musée Beaux-Arts). Portrait de Ph. de Lassalle (Musée des L'issus). Portrait d'Imbert-Colomès (Musée de Roanne).

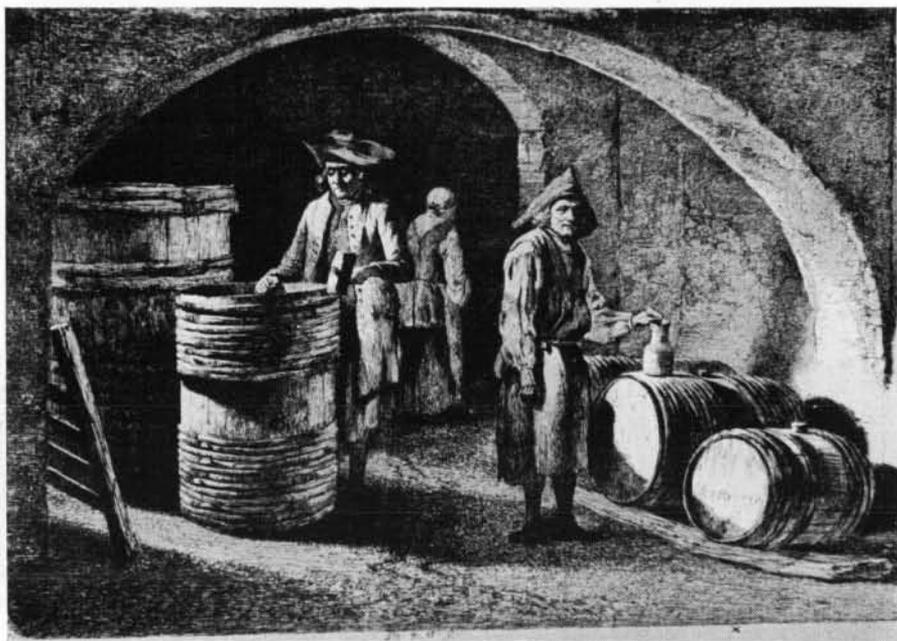
rendre l'esprit, la touche inimitable, la composition sobre des Hollandais et des Flamands. Il rompait avec les traditions du style conventionnel, avec le maniérisme, l'exagération des attitudes, l'amour des lignes contournées qui l'avaient emporté sous la Régence et le règne de Louis XV (3). Ainsi, il traita son *Marché d'animaux* à la manière de Jan Wynantz, et dès 1769, il peignit un motif qui l'obséda : *Le Cellier*. Le labeur des tonneliers, la belle arcade de la voûte, la perspective des fûts reparaissent dans *Les petits tonneliers*, en 1770, dans *Les grands tonneliers*, en 1790, dans *l'Intérieur de ferme à Saint-Jean-de-Toulas*, en 1793. Seuls, changent les éléments secondaires qui encadrent le cellier proprement dit (fig. 4). Partout, le sens des profondeurs, le naturel des gestes, les jeux de l'éclairage oblique donnent l'impression de pénétrer réellement dans le bâtiment (4).

Jean-Jacques de Boissieu reproduisit à l'eau-forte de nombreuses toiles hollandaises et flamandes qui convenaient à merveille à son optique. Il étudia Van Swaneveld, négligeant d'ailleurs les richesses de la palette pour suivre les effets de modulation d'une même couleur. Ce fut sans doute le paysagiste Nicolas Berghem qui l'incita à évoquer si souvent des paysages faisant traverser un gué à leurs bestiaux, ou encore les embarquant sur un bac : *Petit paysage* (1769). Il s'inspira beaucoup de Jacob van Ruysdaël : *Pâtre et troupeau* (1772), *Champ de blé* (1772), *Grand paysage avec bouvier* (1806). Il apprit, par cette pratique scrupuleuse, à rendre des cieux gris ou sombres. Il interpréta également les ruines et les colonnades d'Adrian van der Cabel, un artiste hollandais qui, après un séjour en Italie, avait achevé sa carrière à Lyon, en 1705. A Karl du Jardin, il emprunta sa délicieuse pièce chargée d'épisodes plaisants, *Les grands charlatans* (1772). Sur des tréteaux adossés au mur d'une maison villageoise, un pitre maigre, vêtu d'un costume collant, s'exhausse sur la pointe des pieds. Cravache en main, il parade devant un public varié : une femme qui porte son enfant sur le dos, un garçon qui chevauche un mulet empanaché, un petit cuisinier qui tend ses plats... Une figure grotesque, avec un faux nez et un emplâtre sur l'œil, entr'ouvre les rideaux tendus. Un musicien, la face barbouillée de noir, chante en s'accompagnant d'une guitare... (fig. 5). C'est aussi un thème de délasserment rustique que lui suggère Adrien van de Velde dans *le Repos des faucheurs*, en 1795. Enfin, Boissieu traduisit volontiers des portraits exécutés par les peintres flamands : l'un signé de Van Dyck, en 1770 ; un vieil homme mélancolique, d'après David Teniers, en 1803...

(3) R. TOPFFER. *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1839-1847), p. 103.

(4) *Le cellier*, huile sur toile (Musée Beaux-Arts). *Les petits tonneliers ; Intérieur de ferme* (Musée Hospices). *Les grands tonneliers* (Bibl. mun. Lyon).

Ainsi, il appréciait à la fois les tendances flamandes et hollandaises du XVII^e siècle, les chefs-d'œuvre des écoles italiennes, la grandiose pureté des lignes antiques. Entrant à l'Académie lyonnaise, en 1780, il exposa ses conceptions artistiques. « L'art d'imiter la nature offre un champ immense et les routes qui y conduisent sont presque aussi variées que la nature elle-même... Rien ne peut suppléer aux charmes de la



Cliché Camponogara

Fig. 4. — Les petits tonneliers (1770).

vérité. C'est souvent à son préjudice qu'on s'abandonne à l'idéal... Ce qu'on appelle beau idéal dans les grands maîtres n'est qu'un choix judicieux qu'ils savent faire dans la belle nature, et c'est ce sentiment sûr et délicat qui fait le caractère du vrai goût ». Il insiste aussi sur le rôle de l'observation, de la liberté, de la mesure. Ni les règles rigides, ni les exemples des maîtres ne doivent asservir la personnalité. Mais l'imagination débridée ne peut se substituer à « l'étude constante de la nature » (5). C'était là un manifeste aux accents bien modernes.

(5) *Notice sur la vie et les œuvres de J.-J. de Boissieu* (Lyon, Brun, 1879, in-8°, VII-160 p), p. 96-98.

Sa renommée grandissait. Il comptait des admirateurs à Bâle, à Turin, à Nuremberg... On comparait la puissance d'effet de son clair-obscur à celle de Rembrandt. A vrai dire, après la fièvre créatrice de la période 1770-1774, qui avait vu naître et se développer, de façon tumultueuse, les éléments principaux de son art, un nouveau repli sur lui-même lui parut nécessaire et se prolongea jusqu'en 1789, coupé seulement par l'achèvement de huit gravures en 1780-1782. Dès lors, le rythme de l'adolescence ne se retrouve plus : il produit vingt-sept œuvres pendant la décade révolutionnaire et une trentaine sous l'Empire, soit trois en moyenne par an.

Il est vrai que les événements politiques l'atteignirent alors dans ses affections familiales et dans sa quiétude personnelle. Il avait reçu, de Louis XVI, en 1784, des lettres de noblesse. Il appartenait au milieu des notables lyonnais, fréquentait l'échevin royaliste Imbert-Colomès, accueillait les visiteurs de marque, comme le Grand-Duc Pétrovitch, celui qui régna sous le nom de Paul 1^{er}... (6). Ces relations pouvaient lui nuire. Toutefois, la Convention girondine utilisa ses compétences : le Directoire du département de Rhône-et-Loire chargea Boissieu et Lafay de dresser l'inventaire exact des tableaux, avec leurs dimensions et leurs sujets, que le peintre Hennequin avait recueillis dans les églises lyonnaises (7).

Un an plus tard, la répression montagnarde, consécutive au siège, s'abattit sur sa famille. Compromis, son propre fils Benoît-Marie se réfugia en Suisse où il ne tarda pas à mourir. Le château bugiste subit le pillage et la correspondance des deux frères fut brûlée. Chez le graveur, les autorités jacobines placèrent un gardiateur — que la cuisinière réussit à amadouer et à séduire —, Jean-Jacques de Boissieu dut-il la vie à l'amitié de David ou au renom de son talent ? Peu après, en décembre 1793, Pierre Cossard, membre de la Commission nationale des monuments, fit placer les planches en cuivre de Boissieu sous la sauvegarde de la loi. Puis, il lui demanda, le mois suivant, d'inspecter les dépôts publics et d'arrêter la liste des objets d'art à conserver. Enfin, les représentants Laporte et Reverchon levèrent les scellés apposés sur ses domaines. Pour lui, la tourmente s'éloignait... (8).

Elle avait ralenti, mais non modifié son labeur. L'actualité ne l'inspirait guère. En 1786, il avait exposé au Salon des Arts une peinture

(6) R. POIDEBARD, *La vie agitée d'Imbert-Colomès* (Lyon, Soc. Bibl., 1942, in-8°, 281 p.). L. DUBOIS et Fr. DUTACQ, *Histoire de Lyon, de 1595 à 1814* (Lyon, Masson, 1948, in-8°, 440 p.), p. 187, 245.

(7) Arch. dép. Rhône, I L 1073, *Arrêté du Directoire du département de Rhône-et-Loire*, 28 déc. 1792.

(8) Pétition de J.-J. Boissieu (*sic*) aux citoyens du Comité révolutionnaire du canton de l'Égalité, pour faire lever les séquestres mis sur les biens qu'il possède... (Commune-Affranchie, 5 floréal an II, 24 avril 1794, ms F. Coste, in-f°, 3 p.).

consacrée au *Départ de la première Montgolfière*. En 1805, il céda encore à l'enthousiasme communicatif : trois compositions illustrèrent le séjour du Souverain pontife à Lyon. L'une d'elles, *La promenade à l'Île-Barbe*, d'un trait moelleux et d'un rendu transparent, est d'une noblesse remarquable. Mais, en général, il manifesta une indifférence complète pour l'accidentel. Il n'hésita pas à déplacer la scène de l'ascension pour la situer face à l'Hôtel-de-Ville, et à reconstruire le tableau des rives



Cliché Camponogara

Fig. 5. — Les grands charlatans (1772)

de la Saône : il ajouta le château de la Duchère, qu'on ne peut voir d'où la vue est prise, et la forteresse de Pierre-Scize qui, à la date où Pie VII naviguait sur la rivière, n'existait plus (9).

Certaines œuvres constituent même une sorte de défi. Ainsi, sous la Convention, en 1795, il grava, avec une étonnante pénétration psychologique et une malice flamande dans les détails, des *Moines chantant l'office*. Un rayon de lumière, venu du fond du cœur, éclaire des

(9) A. STEYERT, *Histoire de Lyon*, t. III : *Epoque moderne* (Lyon, Bernoux, in-8°, 666 p.), p. 428 et 601.

visages expressifs : la physionomie recueillie d'un moine agenouillé, une figure osseuse et barbue, un vieillard qui s'aide d'une loupe pour lire son antiphonaire, un jeune novice qui cherche des yeux sur le gros livre le verset que l'on psalmodie... En 1797, il représenta un *Saint Jérôme*, écrivant sur son genou droit, près de son lion. Pour tout costume, l'anachorète dispose d'un morceau d'étoffe qui, de l'épaule droite, retombe sur les cuisses, en laissant à nu le bras gauche et le torse. Comme à l'ordinaire, Boissieu retoucha plusieurs fois sa planche et en donna divers états, utilisant conjointement l'eau-forte, la pointe sèche et le brunissoir. La même année, le *Saint François d'Assise*, de Francesco Zurbaran, lui fournit le personnage principal des *Pères du Désert*. Il éprouvait une certaine prédilection pour cette toile. Elle avait appartenu à un couvent lyonnais, et c'est lui qui l'avait sauvée au moment des destructions et des confiscations révolutionnaires. Il l'avait achetée, et il la garda pendant quelques années. La ville de Grenoble la convoitait. Son ami Mayeuvre de Champvieux en fit l'acquisition pour le Musée de Lyon, en 1807. Le premier conservateur, François Artaud, la reçut avec satisfaction, et, dans sa *Notice*, l'attribua à Ribera l'Espagnolet (10).

Boissieu concevait ainsi son art comme un refuge, comme une consolation et un témoignage de vie intérieure. La sérénité ou la malignité de ses interprétations reflète non une banale « douceur de vivre », un refus égoïste de s'engager, mais une profonde sagesse.

(10) E. MARTIN-DAUSSIGNY, *Notice des tableaux exposés* (1877, p. 140-141). Fr. ARTAUD, *Notice des antiquités et tableaux du Musée de Lyon* (Lyon, Ballanche, 1808, p. 16-17). G. DEMERSON, *A propos du Saint François d'Assise* (Bull. Musées Lyonnais, 1953, n° 4, p. 69-80).

III

UN PRÉCURSEUR

Ayant atteint la soixantaine, Boissieu gravait moins, mais ses planches gagnaient toujours en concentration et en perfection. Une douzaine de portraits et une vingtaine de paysages jalonnèrent les années du Consulat et de l'Empire. Sa forte personnalité et son expérience variée lui permirent de renouveler ces deux genres (1).

Le portrait d'apparat avait longtemps assuré la gloire de l'art français. Boissieu, préférant une technique sobre et directe, s'attacha à exprimer l'âme, le caractère, l'esprit de ses modèles, à fixer le regard, à rendre une physionomie expressive et vivante. Il se souvenait des *Maximes et Réflexions* de Robert de Nanteuil, mais surtout des portraits gravés de Rembrandt. A ce maître, il emprunta la technique à l'eau-forte, plus ou moins chargée de travaux et de morsures. Aux Hollandais, il prit l'idée du portrait collectif. En 1780, il exécuta le *Portrait du centenaire* (fig. 6). Un vieux peintre, assis dans un fauteuil, esquisse sur sa toile un visage méditatif. Palette à la main, il observe son modèle, un vieillard installé à gauche. Ses longs cheveux bouclés, sa grande barbe descendent sur ses épaules et sur sa poitrine. Sa main, en pleine lumière, pend le long d'un meuble. Entre son épaule et le chevalet apparaît un autre compagnon, coiffé d'un chapeau à larges bords. Sur la toile, fortement éclairée, l'ébauche rappelle le portrait de Vinci par lui-même. Les quatre têtes semblent se répondre. Le jeu des éclairages et des ombres portées, la finesse du trait, l'exactitude des joues ridées, donnent un caractère de vérité à cette scène.

Les mêmes qualités se reconnaissent dans le groupe du *Vieillard faisant l'aumône* (1780), du *Joueur de hautbois* (1782), où les visages se détachent sur un fond sombre, des *Enfants jouant avec un chien* (1789). Les meilleures études, peut-être, témoignent de plus d'esprit et d'aptitude à saisir les réflexes sociaux. La *Soirée villageoise*,

(1) Buste de J.-J. de Boissieu, par Clément Jayet (F. Desvernay : *Le Vieux Lyon à l'exposition de 1914* (Lyon, 1916, in-8°, 332 p.), n° 300.

de 1800, forme un véritable tableau de mœurs qui s'inscrit dans la tradition des Le Nain et de Georges de la Tour. Dans l'intérieur sombre de la ferme, où la chandelle et le feu dans l'âtre provoquent des éclairages caravagesques, douze paysans sont rassemblés ; quelques-uns bavardent, un autre se chauffe les mains, un jeune homme taquine une vieille femme qui somnole... Le même sens des attitudes et du geste révélateur se décèle dans *l'Ancienne porte de Vaise* (1803). Des vieillards, tricorne



Cliché Moncorgé

Fig. 6 — Portrait du centenaire de Lyon (1780).

en tête, suivent avec attention une partie de boules (fig. 7). Un joueur, genou près de terre, s'apprête à « pointer ». Un autre lui indique la direction opportune. Comme toujours, des scénettes, prises sur le vif, occupent adroitement les surfaces : des laveuses travaillent dans leur bateau, deux femmes causent dans un bosquet. Un décor architectural, combinant les volumes, constitue le fond. Psychologue, Boissieu s'intéressait ainsi à l'homme dans ses multiples comportements.

Il montre cette même acuité et cette même bonté dans les portraits individuels : Le *Vielleur* au splendide visage, le *Vieillard au front chauve* (1770) à l'air farouche sous son bonnet, le *Père Cotrot*, garçon teinturier à Lyon... Le mendiant de Chasselay, *Pierre Girard*, est particulièrement émouvant (fig. 8). Sur un fond très foncé, travaillé à la roulette, se détache la figure vivement éclairée, encadrée de cheveux, un peu ondulés. Les deux mains tiennent le chapeau, posé sur les genoux,

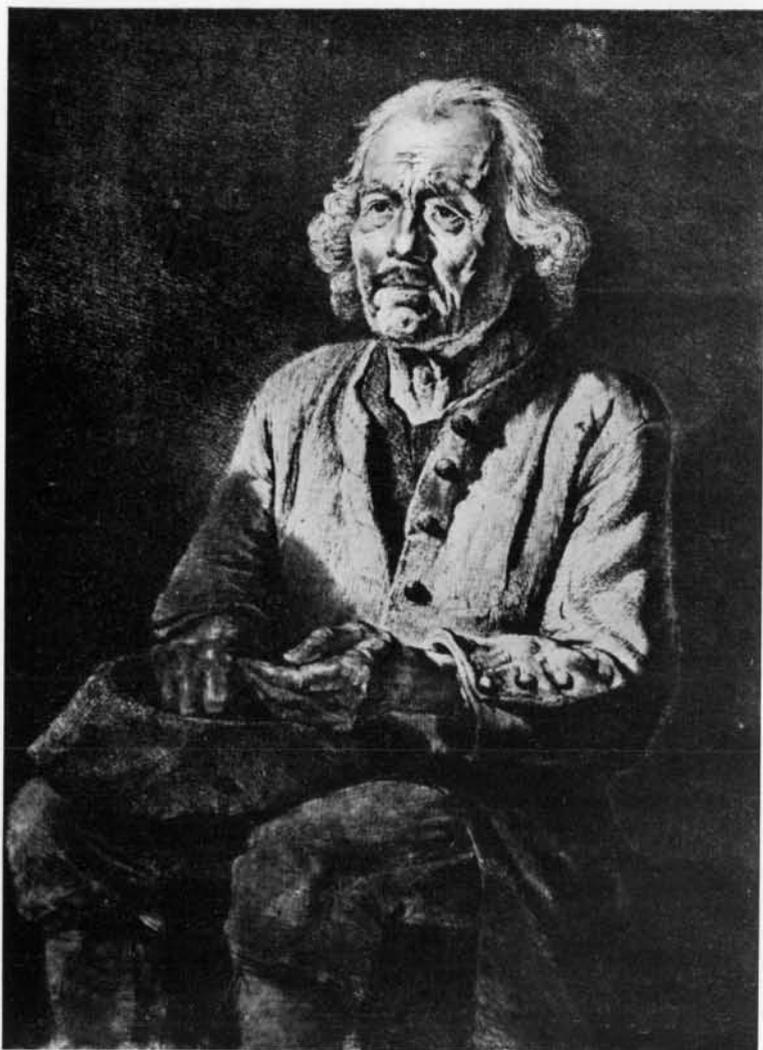


Cliché Camponogara

Fig. 7 — L'ancienne porte de Vaise (1803).

mais la gauche, légèrement incurvée, attend un signe de compréhension sympathique pour se tendre vers l'obole. L'artiste préférait les physiologies d'enfants, de vieillards, d'humbles. Ce n'était pas la beauté apprêtée qui l'attirait, mais la vérité des traits accusés, la franchise de l'expression, la générosité de l'âme ².

(2) A. GERMAIN : *Les artistes lyonnais*. (Lyon, Lardanchet, 1911, p. 26).



Cliché Camponogara

Fig. 8. — Le mendiant de Chasselay (1772)

Parmi ses essais les plus réussis, se classe son propre portrait (1796). Coiffé d'un chapeau à larges bords relevés, Jean-Jacques de Boissieu, au regard vif et spirituel, se tourne vers nous. Il tient une de ses estampes, les *Grandes vaches* (fig. 9). Le graveur a évoqué ici les accessoires

trahissant sa passion : une plume, un encrier, un livre, un buste d'un des fils de Laocoon, qui peut être une allusion à l'œuvre de Winckelmann. La mise en page repose sur la répartition des zones claires, constituées par l'eau-forte, les mains, le plâtre d'une part, le visage, l'épaule, la plume d'autre part. La technique savante concilie le travail de la pointe sèche, les tailles et contre-tailles, les traces de la

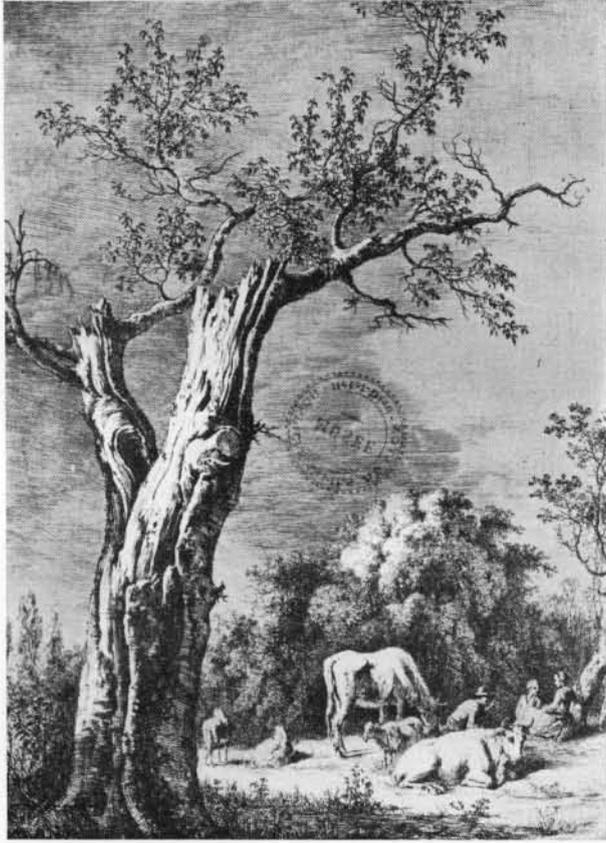


Cliché Moncorgé

Fig. 9. — Portrait de l'artiste (1796).

roulette. Par ce souci de pénétration aiguë, de franchise dépouillée, Boissieu se place dans la grande tradition française du portrait³.

Pour le paysage, il fut au contraire un « véritable précurseur »⁴. Les graveurs continuaient, au début du XVIII^e siècle, les méthodes de la typographie. Georges Wille, chez qui Boissieu s'initia au métier, Joseph Vernet, qui fut son ami, amorcèrent une évolution. Mais ce fut Jean



Cliché Moncorgé

Fig. 10. — Le printemps, d'après un dessin fait à Saint-Chamond (1795).

(3) M. AUDIN : *Bibliographie iconographique du Lyonnais*. (Lyon, Rey, 1909, t. I. Portraits, p. 34).

(4) E. DACIER : *La gravure française*. (Paris, Larousse, 1944, in-8°, 182 p.), p. 92.

Baptiste Piranèse qui renouvela profondément le genre. Il montra non seulement le parti que l'on pouvait tirer des collines, des ruines, de la végétation, mais aussi de la valeur des oppositions d'ombre et de clarté⁵. Boissieu sut, sans rien perdre de la douceur, de la note triste, du mode mineur particuliers à l'art de sa ville natale, s'assimiler la compréhension méridionale du maître italien. Il sut harmoniser, dans son style, les influences flamandes pour les détails, italiennes pour l'ordonnance. Son originalité avait aussitôt séduit l'éditeur Pierre Mariette. En sa pleine maîtrise, l'aquafortiste lyonnais bannit, dans ses œuvres de 1800, la vision sèche des Parisiens et le caractère superficiel du siècle⁶.

Fidèle aux leçons de Rousseau, il s'attardait, en des sites paisibles, incitant à la méditation. Son univers comprend toujours des arbres, des cascades, des rochers, des ruines... On retrouve ses éléments favoris dans le *Paysage avec colonnes* (1796), *Le grand pont de pierre* (1799), *l'Homme à cheval passant un gué* (1800), la *Cabane couverte de chaume* (1803), dans le goût de Winantz, le *Paysage aux chèvres*, d'après une toile de Claude Lorrain (1804)... La fantaisie se mêle volontiers à la réalité : des chasseurs, des cavaliers, des chiens, du bétail... animent ces horizons reposants. Comme chez Fragonard, d'immenses bouquets de verdure dominent les scènes pastorales aux minuscules acteurs.

Un arbre aux rameaux desséchés et sinueux reparaît souvent parmi les motifs agrestes. Le plus significatif est peut-être celui de la gravure intitulée *Le printemps* (1795). Thème de réflexion : un tronc fourchu, à demi-mort d'un vieux cerisier, à l'écorce rugueuse, se dresse en pleine lumière, au premier plan (fig. 10). Néanmoins, ses rejets se garnissent de feuilles. Des chardons croissent à ses pieds. Des massifs de feuillages forment le fond. La vie continue : deux bergers parlent à leur compagne, deux vaches et trois moutons paissent dans l'étroite clairière. Ce type d'arbre, aux branches défeuillées, a retenu souvent l'attention de l'artiste. Il se voyait déjà dans la *Vue du Champ Verd*, de Lyon, et dans la *Vue du Château de Madrid*, près Paris, en 1764. A l'autre extrémité de sa carrière, le *Bouleau arraché par l'orage*, en 1809, illustre sa dernière planche.

De tels paysages répondaient à la sentimentalité préromantique qui s'épanouissait au sein de la société lyonnaise, au lendemain de la Révolution. L'inspiration était neuve et la technique parfaite. Le Directeur des

(5) H. FOCILLON : *G. B. Piranèse* 1918. — A. CALABI : *La gravure italienne du XVIII^e s.* (Paris, 1931).

(6) J. DUPORTAL : *La gravure en France au XVIII^e s. La gravure de portraits et de paysages.* (Paris, OEst, 1926, in-f^o, 82 p., 126 pl.), p. 27.

Musées impériaux, Vivant Denon, disait de l'*Entrée du village de Lentilly* : « Cette estampe est non seulement votre chef-d'œuvre, mais le chef-d'œuvre de la gravure ». Parti d'une facture qui rappelait celle de Claude Lorrain, Boissieu annonçait maintenant Charles Daubigny.

Par l'enseignement aussi, il préparait la jeune génération d'artistes lyonnais. Toujours étranger aux discussions passionnées, il gardait sa bienveillance et ses qualités de causeur⁷. Autour de lui, se groupèrent tous les artisans de la renaissance spiritualiste qui s'amorçait : Auguste Forbin, que la comtesse, sa mère, lui avait confié au moment des persécutions, l'Aixois François Granet, son neveu Victor de Boissieu... Somme toute, de son atelier sortirent les romantiques fervents du style troubadour, tels que Pierre Revoil et Fleury Richard ; les intimistes fidèles à la manière hollandaise, comme Allemand, un pasticheur de Ruysdaël ; Michel Grobon, dont certains paysages rigoureux et délicats font penser à la jeunesse de Corot ; Bellay, Duclaux et Trimolet, peintres de scènes familières et de tableaux rustiques. La descendance artistique de Boissieu va ainsi jusqu'à Meissonnier⁸. Un très beau dessin, aux éclairages très contrastés, aux volumes nets, représente le *Quai de la Pêcherie*, avec à l'arrière-plan la flèche de l'église Saint-Nizier : il porte le monogramme de Boissieu, a été exécuté par Granet et s'apparente à la toile de Grobon l'*Ancien quartier de la Pêcherie*, à Lyon. Ce pourrait être le symbole du cénacle⁹.

Ses contemporains eurent conscience de l'étendue des talents, de la variété des œuvres, de l'importance du rôle assuré par Jean-Jacques de Boissieu. « Il a su réunir, dit une *Notice* publiée en 1807, dans ses sujets champêtres, la légèreté de Berghem, la touche ferme et savante de Ruysdaël, les belles fabriques de Weiotter. Ses forêts enchantent par la richesse et le naturel de la composition »¹⁰. La société lyonnaise rechercha avec empressement les estampes annonciatrices d'un art qui allait s'imposer. Elle regretta souvent que ce modeste amateur ait tiré si peu d'épreuves et se soit parfois contenté d'une vingtaine¹¹. La diversité de son inspiration répondait aux penchants multiples du public. Après ses premiers « griffonnements », il avait prodigué les gravures évoquant la poésie des ruines romaines, les vues des villages lyonnais, les intimités hollandaises, les portraits collectifs et individuels, les paysages à la ton-

(7) E. PARISET : *Les Beaux Arts à Lyon* (Lyon, Vingtrinier, 1873, 365 p.), p. 264.

(8) R. JULLIAN : in *La peinture lyonnaise du XVI^e au XIX^e s.* (Paris, 1949, in-8°, 72 p., XVI pl.), p. 15.

(9) *Le quai de la Pêcherie*, dessin de Granet. — *L'ancien quartier de la Pêcherie*, M. Grobon, huile sur bois (Musée Beaux-Arts).

(10) BAVEREL et MALPEZ : *Notice sur les graveurs* (1807, art. Boissieu).

(11) Souscription pour l'œuvre de J.-J. de BOISSIEU, composé de 100 planches. (Paris, Belin, s. d., in-8°, 4 p., F. Coste).

lité romantique. Prononçant l'éloge funèbre du maître, en 1810, Dugas-Montbel pouvait lui décerner cet honneur : « C'est lui qui a inspiré le goût du fini à l'Ecole lyonnaise et qui l'a sans cesse rappelée à l'imitation de la nature »¹².



(12) J.-B. DUGAS-MONTBEL : *Eloge historique de J.-J. de Boissieu* (Lyon, Ballanche, 1810, in-8°, 55 p., F. Coste).