

Le Colisée de Granet

DENIS COUTAGNE *

S'il est un monument de la Rome antique que Granet affectionne particulièrement, c'est bien le Colisée.

Ses *Mémoires*¹ expriment l'émotion immédiate enregistrée dès le premier soir à Rome devant le monument antique :

Là toute la Rome antique se déployait sous nos yeux, les temples, les arcs de triomphe, les belles voûtes du temple de la paix avec ses magnifiques caissons. Je ne me croyais plus de ce monde. J'arrivai sous cette influence à la Metasudante et au pied du Colisée, sans proférer une seule parole. Nous errâmes au milieu de tous ces monuments comme des ombres descendues du ciel².

* Conservateur en chef du patrimoine.

1 Ecrites en 1847 dans les derniers temps de la vie du peintre.

2 Cette vision nocturne de Rome, vision lunaire s'il en est une, n'est pas propre à Granet. Elle annonce la sensibilité romantique particulièrement forte chez les Allemands. Un exemple avec ce texte de l'Allemand Gregorovius (*Römische Figuren*): « Rome, il faut la parcourir à la lueur de la lune, alors qu'on ressuscite les morts ; ils grandissent hors de leur tombe, et commencent à faire vivre les ruines, à les peupler : [...] A nos pieds, envahi par le sortilège de la lune, se trouve le Colisée, symbole de l'histoire colossale des Césars, où cette Rome convoya le sang du monde entier ; à côté, l'Arc de Triomphe de Constantin, ligne de partage entre le paganisme et le christianisme ; plus loin l'Arc de Triomphe de Titus, ligne de démarcation de l'antiquité juive et de l'ère chrétienne. Où que l'on pose son regard, partout émergent les décombres de l'histoire ; tout se tait sous un charme magique. Dans les ruines du palais des Césars, la chouette hulule. Que de choses ont eu lieu ici au cours du temps... Maintenant, tout est mort et silence » (Attilio Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*).

Voilà Granet tellement saisi qu'il n'appartient plus à l'ordre terrestre. On peut imaginer alors qu'il donnera du Colisée des images grandioses ou fantastiques, d'autant plus que Constantin, son maître aixois, avait réalisé, lors de son séjour romain de 1777 à 1780, des lavis puissants pour un monument puissant. D'ailleurs les premières approches que fait Granet du Colisée traduisent cette volonté :

Je me décidai à commencer par quelques études d'après nature. Je choisissais le Colisée. Ce monument m'avait paru si beau par sa forme remarquable et la végétation qui enveloppe ses ruines et il produisait sous le ciel un effet si enchanteur.

Nulle référence à quelques « tauromachies », à quelques jeux du cirque. Oubliés Vespasien, Néron, les gladiateurs aussi bien que les martyrs. Granet n'est plus sensible qu'à la forme, à l'emprise des fleurs enveloppant les ruines. Le registre envisagé n'est pas celui du « beau » mais du « pittoresque » :

A côté de ces richesses naturelles, vous avez des galeries sombres, avec une lumière si bien aménagée, que tout peintre qui aura un peu le goût pour les couleurs et pour l'effet, ne pourra pas résister au désir d'en faire des études.

Lumière du soleil sur des vieilles pierres usées, voire fatiguées, autant par les pas des pèlerins que par les yeux des peintres, ruines des gradins et des voûtes, autant du fait des érosions naturelles que de l'exploitation de l'homme : le Colisée est une vraie carrière qui évite d'aller chercher le travertin à plusieurs kilomètres de là vers Tivoli. Poussent des dizaines de type de fleurs (« Vous y trouvez la giroflée jaune, l'acanthé avec ses belles tiges et sa feuille si découpée, le chèvrefeuille, la violette ; enfin, une telle quantité de fleurs qu'on pourrait en composer une flore... »). S'enfoncent de sombres galeries souterraines. D'emblée, Granet veut tout mettre : les ruines antiques, les paysages, les intérieurs obscurs. L'homme est gourmand. Nous

pourrions dire qu'il a les yeux plus gros que la « toile ». L'entreprise échoue. Le peintre ne maîtrise pas un ensemble aussi complexe. Leçon d'humilité. Granet voit bien qu'il n'a pas réussi à composer : « Je plaçais sur ma petite toile beaucoup trop d'objets pour produire un bon ouvrage... Je caressais avec délices toutes les parties que je voulais étudier : aussi ma peinture ressemblait plutôt à une mosaïque qu'à un tableau. »

Granet va se tourner vers un peintre avisé du nom de Simon Denis pour analyser son échec. La leçon portera ses fruits, et Granet ne donnera plus du Colisée que des œuvres qu'au premier regard on pourrait dire humbles, discrètes, à l'instar du regard qu'il va porter sur la Rome aussi bien antique que chrétienne. C'est ce regard sur le Colisée que je voudrais analyser dans cet article, et partant de là, dire en quoi le regard de Granet sur la « ruine romaine » est original.

Il faut rappeler que, vers 1800, le Colisée tombe totalement en ruine, en tout cas toute la moitié méridionale, trop longtemps exploitée comme carrière de pierre, à tel point qu'on a envisagé au milieu du XVIII^e siècle de détruire entièrement la partie quasiment effondrée pour restaurer intégralement la moitié à peu près solide. Les dessins et gravures de Piranèse, parmi d'autres, rappellent cet état précaire de l'amphithéâtre de Vespasien. Un chemin de croix avait été installé dans l'arène couverte de pré, alors qu'une petite chapelle s'abritait dans les arcades près de l'entrée est. Mendians, brigands, pèlerins, prostituées : une faune humaine composite habitait ce lieu que savants, architectes, peintres fréquentaient amoureusement. Granet ne pouvait qu'être sensible à cette architecture délabrée qu'une végétation sauvage couronnait d'herbes, de fleurs de champs, de buissons, comme si l'œuvre de l'homme n'était plus qu'une rocaille naturelle. Avec Granet, l'architecture du Colisée ne fera jamais l'objet d'une surenchère artistique. D'une certaine façon le peintre demande pardon de traiter ce sujet grandiose. Rappelons que la seule fois qu'il donne une majesté cer-



Ill. 1. « Vue du Temple de Vénus et de Rome (cachant le Colisée) ». Photo Bernard Telay-Musée Granet.

taine au monument (l'œuvre est au Louvre), il choisit l'entrée principale, se tient en réserve sous l'arche d'accès : le Colisée n'apparaît alors qu'à l'intérieur de ce cadre, tableau dans le tableau, lui-même ajouré d'ouvertures donnant à voir la campagne, en fait le *Temple de Vénus* (ill. 1). Jamais Granet ne veut enfermer son regard dans un espace clos, toujours une échappée sur un lointain paisible attire et repose le regard.

Nous voudrions alors comprendre la spécificité du regard de Granet sur le Colisée³, et partant de là, comprendre peut-être

³ Granet a eu, tout au long de son séjour romain, une prédilection pour le Colisée. Cette lettre de Granet à Artaud de Montor, le 24 décembre 1817, en témoigne : « Je vais presque tous les dimanches au Colisée, mais n'y vous trouvant pas, je ne jouis qu'à moitié de cette belle scène. Cependant j'aime à m'y porter. Il me semble que vous m'avez chargé d'en être le gardien jusqu'à votre retour pour en prendre, de nouveau, tous les soins possibles. L'on n'a pas dérangé votre grande pierre de marbre, je fais ce que je peux pour conserver ce beau tableau que vous m'avez rendu encore plus beau par la connaissance que vous en avez et par les douces et aimables promenades que nous y avons faites ensemble. » Cependant nous avons l'impression que les tableaux peints en référence au Colisée datent d'avant 1812. En effet, Granet ne peint pratiquement que la partie méridionale du Colisée, la partie la plus ruinée. Or cette partie du Colisée est restaurée par les archéologues et architectes de Napoléon vers 1812-

un peu le sens que Rome pouvait avoir pour lui en ce début du XIX^e siècle.

Pour étayer notre réflexion, nous prendrons quatre tableaux de Granet sur le Colisée autour de quatre thèmes : occultation, détournement, mise en perspective, ruine ruinée...

Le Colisée : Une occultation

Étrangement, chaque fois que Granet traitera le Colisée d'un regard synthétique susceptible d'en donner une vision d'ensemble, il installe un obstacle entre lui et le monument célébré. Le cas le plus flagrant est signifié par le tableau consacré au *Temple de Vénus et Rome*. Le Colisée n'apparaît pas, on le devine derrière un immense écran dont la fonction est d'occulter l'œuvre maîtresse à voir (ill. 1). Étrangement, une archéologie secondaire (le Temple de Vénus et Rome) cache une archéologie primordiale. La subtilité est alors de demander à l'archéologie de se cacher elle-même. Car une fois établi que le temple cache le Colisée qu'on voudrait voir, Granet traite le mur principal de ce temple, non pas comme une donnée archéologique, mais comme un mur solide que des mousses et lichens colorent au plus grand bonheur du peintre. La ruine n'est pas niée, elle se cache elle-même, et devient un jeu pictural de mise en abîme.

Le Colisée : Un détournement

Deux tableaux de Granet sont pris ici en considération. Dans le premier, le Colisée ne se reconnaît pas d'emblée (ill. 2). Il faut un minimum d'attention pour identifier le lieu, d'autant plus que les restaurations plus récentes ont définitivement fait dispa-

1813... On remarquera que Granet quitte Rome fin 1811 pour ne revenir que fin 1812.



Ill. 2. Photo Bernard Telay-Musée Granet.

raître cette architecture en l'intégrant dans des arches reconstruites. Par chance, pour notre propos, d'autres artistes ont choisi le même motif. D'abord Constantin avait déjà retenu ce fragment de l'amphithéâtre sans doute au point le plus ruiné du monument puisqu'il se situe tout près de l'arc de Constantin, non loin du Palatin. Un peintre comme Joseph Knip traitera ce même point de vue dans une œuvre conservée à Amsterdam (Rijksprentenkabinet)⁴. Comparant l'œuvre de Knip et de Granet, nous remarquons que le premier établit un dessin précis, quand le deuxième cherche une impression d'ensemble, ne voulant pas rendre l'architecture trop lisible. La ruine chez Granet s'efface, car la vision proposée détourne le regard d'une image réaliste, par trop « photographique ». Encore une fois Granet

4 Cf. catalogue *Paysages d'Italie*, p. 80. Knip (1777-1847) séjourna à Rome entre novembre 1809 et septembre 1812.

Ill. 3. Photo Bernard Telay-
Musée Granet.



laissera des indices, permettant à l'enquêteur avisé d'être certain du lieu représenté : une touffe d'herbe, la marque d'une pierre, le soupçon d'une arche en brique... autant de traces visuelles confirmant qu'il y a bien détournement de regard, donc de sens. Occultation ainsi du monument pour n'en signifier que la présence, tout en permettant son identification (sans laquelle il n'y a pas de détournement) !

Dans l'une des versions de cette composition (ill. 3), Granet choisit de peindre l'artiste sur le motif, c'est-à-dire le Colisée. Il attire notre attention sur un personnage, qui en plus est un peintre reconnaissable à son carnet de dessin. Et que fait ce peintre ? Il sort du Colisée sans plus le regarder. Sa démarche traduit un dédain orgueilleux pour le monument qu'il quitte, et son regard s'en détourne ostensiblement. Métaphore même du tableau que nous analysons. Ainsi la « ruine » n'est pas tant exprimée dans la présentation technique d'un monument archéologique que dans le détournement voulu par l'artiste, en l'occurrence le personnage du tableau, mais plus encore par Granet peignant le

tableau. Ce qui se ruine alors est tout simplement le tableau que peint Granet. Explication : Le peintre laisse des indices. Il fabrique une archéologie du regard à propos d'un tableau à thématique archéologique. Le peintre sur le motif ne peint pas mais tient un carnet sous le bras. Là encore, il y a détournement. Le Colisée est certainement peint dans les feuillets que nous ne voyons pas. La ruine ici est alors signifiée, du fait de la non-visibilité du monument. On sait seulement que l'artiste-archéologue détient des documents scellés. Granet n'est plus alors simplement un peintre védutiste qui nous relate par la subtilité d'un pinceau l'émotion de l'honnête homme devant le spectacle d'une ville antique, désolée, désœuvrée, oubliée par l'histoire, lieu d'une mémoire nostalgique. Il construit, par la peinture, un sens archéologique à propos de la ruine, du fait que la peinture cache ce qu'elle montre, elle-même en tant que peinture du Colisée, voire en tant que peinture tout court car on ne voit rien des dessins du peintre... Certes, le sens immédiat exprime un sentiment de respect, d'émotion. Il médite à l'instar de son personnage sur les siècles. Ce faisant, il donne à la peinture de se détourner de son sens pictural traditionnel. Le temps des grandes présentations synthétiques d'Hubert Robert est passé, celui des visions plus ou moins imaginaires à la Piranèse ou Pannini est oublié, celui des compositions historiques d'esprit néoclassique (le paysage historique de Simon Denys ou Valenciennes par exemple) est écarté. Le Colisée, dont la présence doit être attestée ne doit plus être visible, seulement lisible à partir de signes oubliées sur la toile comme des lettres, mots d'une langue perdue. Le vestige n'est pas tant dans la représentation que dans ce jeu signifiant-signifié proposé par le peintre, les deux termes de ce couple se *ruinant* l'un l'autre. Le tableau lui-même s'apparente alors à une sorte de ruine archéologique picturale (formes évanescentes, cadrage incertain) dont il faut décrypter le sens, alors même qu'il sort tout neuf de l'atelier du peintre. Sans le savoir, Granet inaugure toutes les manipulations que l'artiste fera subir à l'image peinte, à la toile, au châssis...



Ill. 4. Photo Bernard Telay-Musée Granet. Voir aussi la couverture.

Le Colisée : Une mise en perspective

Une autre manière, encore plus subtile, de signifier ce transfert de signification, consiste à s'installer dans le Colisée pour regarder « dehors » : le tableau le plus évident de cette démarche s'intitule *L'Eglise Saint-Bonaventure vue du Colisée* (ill. 4). À la lecture

d'un passage de Chateaubriand extrait de sa *Lettre à Monsieur de Fontanes* (1804), on pourrait se demander qui du peintre et de l'écrivain inspire l'autre :

Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étais allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait, versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples ; de fortes ombres sortaient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevais, entre les ruines du côté droit de l'édifice le jardin du Palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes. [...] Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint Pierre retentit sous les portiques du Colisée.

La référence de Chateaubriand à Saint-Pierre est non moins intéressante : Granet jamais ne peindra le tableau védutiste par excellence : le dôme de Saint-Pierre dans le lointain, le château Saint-Ange à droite au premier plan, l'eau du Tibre coulant de l'un à l'autre comme signe du temps alors qu'un pont, le pont des Anges traduit qu'on passe d'un mausolée (celui d'Hadrien) à un autre (celui de Saint-Pierre). La Rome renaissante et baroque, signifiée par le dôme de Michel-Ange, fait l'assomption symbolique d'une Rome païenne glorieusement enterrée dans un tombeau-forteresse.

Granet ne fait pas ce tableau que Hubert Robert, Vernet, van Wittel et tant d'autres répètent. Il choisit, pour traduire ce rapport historique et théologique entre l'empire romain (à vocation universelle) et la chrétienté (dont la figure romaine a, elle aussi, vocation universelle), une arche du Colisée et une église sur le Palatin. La petite église lointaine se veut une référence romane plus que moderne. Seul son palmier est un indice identificateur : il s'agit de l'église Saint-Bonaventure⁵. Le cadre archéologique

5 Ce tableau titré traditionnellement *Ruine et fabriques dans la campagne romaine...* n'était pas reconnu comme représentation de l'église Saint-Bo-

est, pour sa part, désuet et romantique : une arche sous laquelle on entend les cloches de Saint-Pierre. La Rome baroque n'intervient plus qu'en écho sonore. N'oublions pas que Michel-Ange, en peine de trouver les solutions pour concevoir l'architecture de la Basilique en construction, venait au petit matin, seul, méditer au Colisée pour trouver les réponses.

Eckersberg, au temps de Granet, peindra souvent le Colisée, et montrera les pèlerins, le chemin de Croix, l'actualité vivante du lieu. Quand il aborde la seule architecture du lieu, il retient trois arcades comme un triptyque pour donner à voir trois paysages comme à trois heures de la journée : le matin à gauche donne à voir l'Ara Cœli et la Tour de Paul III, le panneau central (midi) montre le Quirinal et la Tour des Milices, le volet de droite associé au soir fait figurer San-Pietro-in-Montorio. Granet choisissant dans un dessin deux arcades n'engage nulle « vision » romaine : il inscrit un paysage sur la colline de l'Esquilin, sans intérêt archéologique ou historique.

Voilà le Colisée condamné à s'effacer en tant qu'architecture pour n'exister qu'en tant que cadre. Sa présence ne s'explique que dans la mise en rapport entre les vieilles pierres qui constituent encore une arche reconnaissable et la construction ordonnée sur la colline. Le regard doit être aspiré par cette dernière construction ensoleillée, laissant dans l'ombre, à l'instar du petit personnage assis au premier plan, ses souvenirs d'antiquité. Le discours védutiste, quand il est question du château Saint-Ange et de Saint-Pierre devient ici murmure : qui reconnaît immédiatement une arche du Colisée et l'église Saint-Bonaventure dans ce tableau autrefois nommé au musée d'Aix : *Ruine et fabriques*

naventure vue d'une arche du Colisée. Le palmier m'a mis sur la voie, car l'iconographie de saint-Bonaventure au XVIII^e et XIX^e siècle mettait en valeur ce palmier. Partant de là la référence au Colisée devenait certaine, d'autant plus qu'une maquette en liège du Colisée réalisée en 1807 (conservée à l'École des Beaux-Arts à Paris) permet d'identifier l'arche exacte où se tenait le peintre : toutes les cassures des pierres s'y retrouvent de manière absolument identiques.

dans la campagne romaine ? Reconnaître qu'on passe d'une symphonie en majeur à une sonate en mineur, c'est avouer l'humilité du sujet certes, c'est surtout signifier qu'un accord différent est joué. La ruine tient à peine, sans plus prétendre incarner une gloire passée. Encore une fois, si l'arche inquiète, c'est seulement parce qu'elle risque de tomber sur le pâtre négligemment assis, aucunement parce qu'elle évoquerait les gladiateurs, ou les combats antiques dont l'amphithéâtre a été le témoin. L'archéologie, en tant que lieu-souvenir d'une Histoire antique, est elle-même ruinée. Elle ne garde que la mémoire d'avoir été mémoire... C'est un peu comme un rêve qu'on retient encore, mais dont on oublie de quoi il est le rêve. Dans le même temps, la modernité doit, elle-aussi perdre toute prétention à dicter sa loi. Le couvent lointain est trop discret pour signifier la grandeur d'une Eglise toute puissante. N'oublions pas d'ailleurs que ce couvent renvoie aux franciscains, ordre volontairement « mineur ».

Voilà Granet, dans cette mise en perspective, s'écartant tout à la fois d'un néoclassicisme dont l'affirmation davidienne interdit tout dialogue et d'une affirmation trop sûre d'une Restauration dont le *Génie du christianisme* de Chateaubriand annonce le retour. Granet se situe précisément à ce point de l'histoire où la première affirmation se tait et où la seconde ne se dit pas trop encore. Moment délicat, qu'un pinceau dit ici avec un doigté inégalé. La peinture se veut alors fragile, incertaine elle-même du discours qu'elle doit tenir, entre des formes qui s'effondrent et d'autres qui apparaissent :

Les ombres ne sont jamais lourdes et noires ; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lesquelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse, marie la terre, le ciel, et les eaux : toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? eh bien, c'est la lumière de Rome⁶ !

6 Chateaubriand, *Lettre à Monsieur de Fontanes*.

Ill. 5. Photo
Bernard
Telay-Mu-
séé Granet.



Ruine ruinée

Pour terminer cette « méditation », je retiendrai un dernier tableau de Granet : *Ruine ruinée* (ill. 5). Ici le Colisée n'est plus du tout identifiable. Granet s'en tient, non loin du lieu reconnu du précédent tableau, à des fragments d'architecture ruinée. A droite, un rocher est tenu en tenaille entre d'autres rochers prêts à s'effondrer. A gauche, des piliers paraissent encore résister au temps. Le regard est confronté au centre à quelques pierres dont

la géométrie rappelle un ordonnancement ancien. Les herbes et broussailles envahissent ces pierres abandonnées. Car la ruine ici est totalement laissée à elle-même, sans encadrer aucune vision. Elle ne s'encadre qu'elle-même : rochers de lumière contre rochers d'ombre. Encore une fois Chateaubriand pour nous accompagner :

Je suis retourné hier, 9 janvier, au Colisée pour le voir dans une autre saison, et sous un autre aspect : j'ai été étonné, en arrivant, de ne point entendre l'aboïement des chiens [...]. J'ai frappé à la porte de l'hermitage [...]; on ne m'a point répondu ; l'hermite est mort. [...] C'est ainsi, mon cher ami, que nous sommes avertis à chaque pas de notre néant [...]; [l'homme] va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris.

Granet revenant à Rome une dernière fois en 1829-30 découvre une ville changée : faisant des promenades nombreuses du côté du Forum et du Colisée (on lui recommande ces sorties car l'homme a engraisé), il regrette les images anciennes. Ceux qu'il appelle « les ingénieurs » ont dépouillé les ruines de leurs buissons et feuillages, histoire de les préserver et de restituer l'architecture antique dans sa sobriété. L'âme romantique de l'artiste ne partage pas cette sécheresse technique : « Je blâmai les hommes qui avaient eu la hardiesse de mettre leurs mains profanes sur ces beaux marbres que le temps a respectés et que la nature, avec sa grâce à elle, avait orné de fleurs et de guirlandes. » Le peintre traduit ici une double nostalgie, la première correspond à la sensibilité de l'artiste dont l'œuvre est de prolonger celle même de la nature sur ces vestiges (l'âme franciscaine de Granet surenchérit sur cette intuition romantique), la deuxième correspond à l'expérience ici du temps passé, non pas compté en siècles, mais en petites années : cinq ans se sont écoulés depuis son dernier séjour, et Rome a vécu sans lui, modifiant son image. Ici le décalage est vécu douloureusement. Il le sera encore quelques semaines plus tard lorsque, revoyant les lieux aimés de Tivoli, il aura la même déconvenue :

Cette belle cascade si parée autrefois de cette abondance d'eau, de plantes, de mousses, avec ses brillantes couleurs d'émeraude, je la retrouvais, dépouillée des riches ornements que la suite des siècles avait entassés sur son rocher⁷.

Décidément, le temps a changé Rome autant que Tivoli. L'homme attribue cette désolation aux archéologues ou architectes : on peut tout de même se demander si ce changement perçu n'appartient pas au regard même du peintre. Il importe alors ici de mesurer la portée de ces réflexions de Granet. En fait, il veut que la ruine retourne à « l'état de nature », qu'elle redevienne « nature ».

C'est là que je la trouvai cachée [l'ancienne Rome] sous de belles ruines, ombragées par de riches guirlandes de lierre et entourée de mille fleurs. Elle se cache si bien dans ces sombres voûtes, où elle vous attire par la fraîcheur qu'on y respire qu'il est impossible de résister au charme qu'elle offre, à l'âme un peu vive qui anime les beaux effets de la nature⁸.

Je commençai ce propos en signifiant mon intention d'élargir l'horizon. Les intuitions peuvent ici être rapides et audacieuses, sans trop se préoccuper d'analyse historique précise. En quoi ce sens de la ruine, à propos du Colisée, peut-il permettre de comprendre l'œuvre même de Granet ?

Rome, telle que Granet la découvre en 1802, est une ville lasse, sur le bord de la route. 120 000 habitants ! Une ville recroquevillée autour de la place Navone, du Palais Farnèse jusqu'à la Trinité des Monts. Une ville abandonnée... La sensibilité de Granet va s'accorder absolument à cette situation : il a quitté Paris, bientôt centre de l'Empire et s'installe dans l'ancienne capitale d'un empire légendaire. Rome vient de connaître trois siècles pour le moins exceptionnel dont les noms Michel-Ange, Le Bernin, Borromini... sont les phares. De nouveau, la Ville se

7 Granet, *Mémoires*.

8 *Ibid.*, Chapitre IX.

met en marge de l'histoire, attendant un renouveau qui reviendra avec l'unité italienne. Ainsi Granet s'accorde à une ville vivante de gloire passée, attentive à retrouver une primauté. Napoléon n'aura de cesse que de rêver de s'y faire couronner empereur de l'Occident ! Il semble que Granet ait besoin de ce décalage, entre la réalité historique présente et le passé quand celui-ci ne s'impose pas, pour créer : il cherche la lumière dans cet interstice de « l'histoire ». Car Granet transcrit en « lumière picturale » ces intuitions. Aussi Granet – à l'opposé d'Ingres – ne peindra-t-il jamais des toiles néoclassiques dans une tradition fidèle à David (ce que Ingres fera). Il saisit les situations inconfortables, incertaines : Le peintre qu'il peint est emprisonné, malade, solitaire, harassé, déjà « maudit » : on ne peint qu'en se tenant en retrait dans la solitude ou la souffrance sinon la misère car le regard doit se détourner de ce qui est normalement donné à voir. De fait Granet ne peint jamais la place Navone et le Marché aux fleurs, ni le cardinal Fesch ou la reine de Naples, aucune bataille, ni les Basiliques majeures, mais quelles « portes » de la Ville, Sainte-Bibiane, des fabriques à l'écart⁹...

Toute l'œuvre de Granet est comme ce Colisée : une réalité s'y cache que l'on doit décrypter par des signes multiples. Rome n'est pas peinte pour elle-même mais pour les traces qu'elle imprime dans le temps, dans les esprits, dans les institutions. Il n'est pas sûr que Granet, dans sa peinture religieuse, fasse œuvre « chrétienne ». Le contenu de la rédemption ne l'intéresse pas explicitement, mais l'office, que les capucins ne célèbrent plus en 1813, l'intéresse, un enterrement dans une crypte oubliée l'intéresse, Eudore dans les catacombes l'intéresse. Bref, Granet ne prend en compte de la réalité présente qu'une expression

9 Quand à Versailles, il participera à la galerie des Croisades, il tombera dans une peinture académique inintéressante. Nous préférons mille fois les aquarelles de Versailles qu'il peint les jours faisant suite à la mort de son ami Forbin. Et d'autres...

« archéologique ». David prend l'antiquité et la transpose dans la réalité politique contemporaine : Napoléon est un nouvel Auguste. Granet regarde la réalité romaine contemporaine et veut y retrouver les signes d'un monde disparu, ce monde disparu étant le seul à donner sens, *parce que disparu*. Peut-être y a-t-il là l'expérience fondatrice d'un homme qui a vu, enfant, un monde s'effondrer. Certes il s'accommode de la situation nouvelle, mais inéluctablement la fracture demeure et c'est dans cette fracture, à la fois politique, religieuse, symbolique, qu'il inscrit sa démarche. Peindre Rome (ou plus tard peindre Versailles) ce n'est pas participer à la reconstruction, au développement d'une Ville ou d'un palais, c'est tout à la fois détourner son regard et retenir un instant du temps, sachant que la marche des siècles est inéluctable. Granet n'est pas un visionnaire, un constructeur. C'est un témoin crépusculaire, attentif à saisir l'émotion d'un moment comme suspendu. Ce faisant, il libère le regard, la sensibilité permettant que d'autres, sans le répéter, puisse le dépasser. En ce sens Granet, n'est pas un simple peintre-archéologue. Il permet, fût-ce à son insu, au regard de s'ouvrir vers d'autres horizons.

Granet ici annonce la sensibilité des peintres du XIX^e siècle, indifférent dorénavant à la dimension historique des lieux peints. Cézanne ira à Bibémus peindre de vieilles carrières abandonnées restituées par le temps à la nature. Cézanne, vraiment indifférent à la réalité « carrière abandonnée » du site retenu ? La carrière sera, sur un tableau, dominée par Sainte-Victoire, comme le Colisée de Granet était éclairé par l'église Saint-Bonaventure, ou comme le Mausolée d'Hadrien était assumé par le Mausolée de Saint-Pierre chez van Wittel.