

Considérations anachroniques sur le Louvre en ruine

I

« *Ruines à l'envers* » — on pourrait faire une lecture smithsonienne du grand tableau d'Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande galerie dans les ruines du Louvre*. Ordinairement tournée vers le passé, attachée à un regard rétrospectif, volontiers nostalgique, à l'inverse la destruction du Louvre est ici une prophétie, une vision orientée vers le futur, la projection mentale et monumentale d'une destruction ultérieure. Ruine à l'envers, « *c'est le contraire de la « ruine romantique* », développe en 1967 Robert Smithson, *parce que les édifices ne tombent pas en ruine, mais qu'ils s'élèvent en ruine avant même de l'être*¹ ». Rythmée par les colonnades, la ligne de fuite de la grande galerie accomplit dans le tableau le geste même de cette projection. Paradoxe d'une ruine prospective, encore à venir.

II

Vandalisme. Par principe, les ruines sont toujours fumantes. Emanant d'un foyer, mélangée à la brume du lointain, la fumée est une figure de l'émeute — « *Esthétique live de la démolition* »². Le sublime de la ruine restitue quelque chose de la violence qui a présidé à son origine.

III

Réversibilité. Comme dans le film *Back to the future* de Robert Zemeckis, 1985, le temps devient ici réversible, élastique, dans la considération sidérante d'un Louvre à la fois projeté dans l'avenir et ramené au statut d'antiquité. Daté de 1796, le tableau d'Hubert Robert porte pourtant la marque de la Révolution française, manifeste l'effraction violente de l'Histoire dans la demeure des monarques, l'effondrement de la grandeur royale et de son projet de Museum. *Notice biographique* : arrêté en octobre 1793 et emprisonné sous la Terreur, Hubert Robert se vit écarté du projet de Museum Royal auquel il avait activement participé de 1784 à 1792. Il le réintégrera à sa libération, en charge des acquisitions et de l'agencement des collections de 1795 à 1802.

D'où ce tableau à la fois révolutionnaire et réactionnaire qui dit la réversibilité du temps comme des situations politiques. La *Vue imaginaire* du Louvre en ruines résonne de ces événements confus, mais sans en témoigner directement. Dans d'autres tableaux, *La démolition des maisons du pont Notre-Dame*, en 1786, ou *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition* (1789), le peintre des ruines se fera volontiers le chroniqueur des transformations parisiennes et des troubles révolutionnaires. Ici, sa *Vue imaginaire* échappe au cours de l'histoire et à l'écriture de la chronique. Hors de tout récit, le peintre nous transporte dans le temps an-historique, extatique, de la ruine immémoriale. Désintégration de la peinture d'histoire.

¹ « *A Tour of the Monuments of Passaic* », traduit in *Robert Smithson, une rétrospective*, Marseille, RMN, 1994, p. 81.

² Thomas Clerc, *Paris, Musée du XXI^e siècle (Le 10^{ème} arrondissement)*, Paris, Gallimard/L'Arbalète, 2007, p. ?

IV

Désœuvrement. Paradoxe d'un tableau qui proclame la disparition de toute peinture. De fait, il ne reste dans la galerie éventrée que des sculptures, des objets, notamment l'*Apollon du Belvédère* et à l'avant-plan un des *Esclaves* de Michel-Ange. Mais plus aucun tableau, plus aucune de ces toiles qui constituent le patrimoine national et les pièces maîtresses de l'Académie de peinture, initiatrice du Museum Royal. Retour vers l'antique, là encore : de même qu'il ne nous est parvenu aucun tableau de l'Antiquité grecque et romaine, mais seulement des fresques murales, des statues et des vases, de même la toile d'Hubert Robert met en scène cet anéantissement spectaculaire : la peinture de la ruine manifeste enfin la ruine de la peinture.

V

Anachronisme. Si c'est la ruine est contemporaine, ce n'est pas au sens où nous l'entendons ordinairement, mais dans la mesure où elle organise la juxtaposition, la contiguïté d'époques très éloignées les unes des autres. La ruine est ontologiquement anachronique, tant elle installe dans l'ordre du présent les vestiges d'une autre époque, voire les marques d'une autre temporalité. Dans ce *capriccio* monumental d'Hubert Robert, des temporalités contradictoires sont à l'œuvre : d'abord le long process de la ruine, marqué par la revanche du végétal sur le minéral — « work in regress » en vérité, retour vers une antiquité première. Et à l'inverse le temps imaginaire de la projection futuriste — le tableau d'Hubert Robert comme un film catastrophe, un scénario d'anticipation. Mais aussi la fuite en avant du temps sur la ligne d'horizon du tableau. Sans compter le temps cyclique et réversible où s'assure la contiguïté, la contemporanéité paradoxale du futur et de l'antique.

Et encore l'uchronie : au premier plan à gauche, un trio de personnages est penché sur les ruines — une jeune femme et deux hommes au look anachronique avec leur toge et leurs sandales antiques. Evocation des « Bergers d'Arcadie³ » de Nicolas Poussin, qui découvrent avec frayeur sur un tombeau l'inscription « *Et in Arcadia Ego* », « *Moi aussi j'étais en Arcadie* » — *memento mori*, méditation contemplative sur l'idée de mortalité.

VI

Encyclopédie. Il faut voir et penser ensemble les différents tableaux d'Hubert Robert relatifs à la construction, la restauration et la destruction du Museum. Un diptyque tout d'abord avec ces deux tableaux exposés au Salon de 1796 et qu'on retrouve toujours accrochés non loin l'un de l'autre : d'une part la *Vue imaginaire de la Grande Galerie dans les ruines du Louvre*, et son pendant optimiste, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. La ruine et le chantier. Le peintre ruiniste est la figure inverse de l'architecte, sa conscience troublée.

A quoi s'ajoute vers 1798 *La Grande Galerie du Louvre en cours de restauration*, aux tonalités forcément plus douces, transitoires. Polyptique mental : mis bout à bout, placés imaginativement les unes à côté des autres, ces toiles construisent un vaste cycle pour les siècles à venir, un scénario en boucle, sans début ni fin, une encyclopédie du Louvre, échappée au temps linéaire de l'Histoire, où la ruine et le chantier se succèdent tour à tour

³ Dans la première version peinte vers 1630-1632. Collection du duc et de la duchesse de Devonshire, Chatsworth House, Derbyshire, Angleterre.

VII

Punctum. Au second plan de sa *Vue imaginaire*, le peintre a inséré une petite scène domestique : une femme et une enfant (ou une autre jeune femme ?) autour d'un foyer. Que signifie-t-elle ? Pour les peintres du XVIIIème, elle participe au principe d'une animation des ruines — lavandières portant leur corbeille à linge, paysans de retour du marché — scènes familières qui ajoutent à l'« hétérochronie »⁴ du tableau la temporalité plus ordinaire du quotidien.

Question d'échelle aussi : ces deux figurines placées à l'arrière-plan participent à l'organisation perspectiviste du tableau. Donnant la mesure de la grandeur du Louvre, et la démesure de sa ruine, elles sont verticalement dépassées par la grandeur du lieu et des statues antiques. Mais posées au bord du tableau comme au bord d'un fleuve héraclitéen, elles semblent aussi avalées horizontalement par la ligne de fuite de la ruine. On passe devant elles comme devant ces scènes anodines qu'on entrevoit parfois depuis la vitre d'un train. Avalées par le passage linéaire du temps. Par le travelling latéral qu'effectue le regard du spectateur plongeant vers l'extrême fin de la Grande Galerie. Marqueurs de l'instant : l'air de rien, ces deux figurines incarnent le temps présent, elles sont le *punctum* photographique de l'image, et viennent ici marquer l'ordinaire quotidien, le jour d'aujourd'hui, pris « entre deux éternités »⁵, entre l'immémorial passé de l'antique et le futur lointain et an-historique de la ruine.

VIII

Austerlitz. Sous l'influence de l'écrivain allemand W.G. Sebald, la grande galerie éventrée du Louvre m'apparaît analogiquement comme le modèle architectural de ces grandes gares ferroviaires du XIXème siècle — gares du Nord, de Lyon, d'Austerlitz, de Saint-Lazare chère aux impressionnistes, et tout aussi bien la monumentale Gare d'Orsay où se trouve confirmée l'analogie de la gare et du musée.

Affaire de point de vue : en contrebas, et de côté, le spectateur du tableau est entraîné vers le fond du tableau par la ligne de fuite des colonnades, comme on assiste depuis le quai au départ du train sous la grande voûte métallique de la gare bientôt à ciel ouvert.

Me revient aussi à l'esprit cette gare d'Anvers évoquée au début du roman de Sebald, « avec sa construction inspirée par le Panthéon de Rome », ornée de « réminiscences byzantines et mauresques », et dont « l'éclectisme », proche de celui du musée où se rassemblent les arts de toutes les civilisations et de toutes les époques, « a allié passé et futur ». Si bien qu'« en dépit du caractère profane de l'endroit », nous avons « le sentiment de nous trouver dans une cathédrale dédiée au commerce mondial et aux échanges internationaux »⁶.

Par contamination, la promenade dans la galerie en ruines s'associe alors dans mon esprit à l'errance momentanée des voyageurs dans la *salle des pas perdus*. Et de là, par analogie encore, je songe à ces passages de Paris, « aux plafonds vitrés, aux entablements de marbre », « récente invention du luxe industriel », architectures transitoires considérées par Walter Benjamin comme l'apogée du commerce et les précurseurs des grands magasins⁷. Dans le roman de W.G. Sebald,

⁴ Néologisme dérivé des « hétérotopies » de Michel Foucault et emprunté aux récentes analyses de Nicolas Bourriaud et Miguel Angel Hernandez-Navarro à l'occasion de l'exposition « Estratos » à Murcia, Espagne, en janvier 2008. Cf. l'ouvrage « Heterocronias. Tiempo, Arte, y Arqueologias del Presente », CENDEAC/PAC, Murcia, 2008.

⁵ Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 388.

⁶ W.G. Sebald, *Austerlitz* (2001), traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, p. 16-19.

⁷ Walter Benjamin, Paris, *Capitale du XIXe siècle* (1939), Paris, Editions Allia, 2003, p. 11-12.

le personnage d'Austerlitz ne cesse d'étudier « *l'architecture de l'ère capitaliste, et en particulier l'impératif d'ordonnance et la tendance au monumental à l'œuvre dans les cours de justice et les établissements pénitentiaires, les bourses et les gares* » — « *Car nous savons, bien sûr, ajoute-t-il plus loin, que ces constructions surdimensionnées projettent déjà l'ombre de leur destruction et qu'elles sont d'emblée conçues dans la perspective de leur future existence à l'état de ruines* »⁸. La vision d'Hubert Robert va ainsi au-delà de la seule destruction du Louvre, et vise déjà les architectures de l'ère capitaliste et du monde industriel. Antithèse du *Projet d'aménagement de la grande galerie* où l'on voit déambuler sereinement un public épris d'art, sa *Vue imaginaire* annonce les ruines à venir de Coney Island, de Crystal Palace, des parcs d'attraction désaffectés, des cinémas désertés, et contient déjà toutes les destructions à venir de l'industrie du divertissement. Le spectacle de la ruine anticipe sur la ruine du spectacle.

IX

Anticapitalisme. Par définition, la ruine est étrangère au capitalisme. Il n'est pas anodin que ce terme se trouve associé au fiasco, à la banqueroute, à la faillite de l'entreprise. L'accumulation de biens à laquelle elle procède, sur le mode de l'entassement, de l'amoncellement, voire de la conservation des objets soustraits à leur usage, est à vrai dire contraire aux principes d'un libre-échange et d'une économie libérale qui trouvent au XVIII^e siècle leurs fondements théoriques, quand se développent parallèlement le goût et la poétique des ruines. C'est pourquoi le système capitaliste n'a de cesse de les domestiquer, les encadrer, les réintégrer à son économie marchande, s'adaptant sans cesse aux éventuelles remises en question offertes par les krachs boursiers et les stagflations, nécessaires à son auto-régulation et à son renouvellement, mais déployant aussi un « tourisme des ruines » qui encadre la visite de Pompéi ou des Pyramides d'Égypte, et doublant encore le musée du Louvre d'un vaste shopping-mall semblable à la zone de transit d'un aéroport international. Ce n'est pas que la ruine propose une autre économie au modèle offert par le libéralisme : impavide, impassible, indifférente aux conjonctures, elle oppose sa permanence aux fluctuations, son existence immuable à la mobilité des biens et des personnes. Elle est le lieu d'une pétrification des échanges.

X

Implosion. Retour sur les deux jeunes femmes serrées autour du foyer — dans ce musée en plein air, l'artiste a délibérément placé une scène domestique, d'intérieur, de cuisine. Ainsi nous est-il donné à penser que l'effondrement du Louvre ne soit pas le fait d'une catastrophe extérieure, encore moins d'un *Deus ex machina*, mais d'une ruination intérieure. Pas le fait d'une « explosion », mais d'une implosion.

En témoigne encore la climatologie du tableau. Dans l'espace éventré de la Grande Galerie du Louvre, le ciel est à nouveau serein et diffuse un éclairage zénithal. Ciel d'après la catastrophe, où la brume nuageuse à l'arrière-plan se confond avec la poussière des décombres. Non pas le ciel d'un Dieu vengeur outrageant l'orgueil humain comme pour la Tour de Babel. Ni l'heure noire de l'Apocalypse. Mais bien plutôt le ciel métaphysique des Lumières, ouvert à la méditation morale sur la grandeur et la décadence de toutes choses. Ciel sans événement, sans histoire, et comme sans dieu. Ciel météorologique, indifférent à la ruine horizontale de l'humanité.

^{8 8} W.G. Sebald, *Austerlitz* op.cit., p. 27.

XI

Critique institutionnelle. Mais de quelle guerre civile, ou plutôt intestine, le Louvre en ruines est-il le champ de bataille ? Quelle est la force vieillissante, le grisonnement congénital qui l'amène au stade de cet anéantissement implusif ? C'est l'histoire. Oui, ce poids intérieur sous lequel la grande galerie s'effondre, c'est évidemment le poids de l'histoire et de la fièvre historienne qui s'est emparée du siècle. Tout se passe alors comme si, dans le contexte ambiant d'une antiquomanie générale à laquelle il largement contribué, tant par ses peintures de ruines que par son projet d'aménagement du Louvre, Hubert Robert mettait en scène « *l'obscur pressentiment de son erreur* »⁹. Mise en question d'un trop-plein d'histoire sous lequel croule l'humanité présente. D'une histoire fétichisée, conservée dans la vénération du passé, et qui trouvera son point d'orgue au XIX^e siècle dans le devenir-bibelot de la ruine, dans la décoration kitsch des jardins par des répliques antiques en stuc, et aujourd'hui dans les magasins de bibelots, bustes en plâtre, Vénus de Milo miniaturisée, Anubis en plastique, qui dupliquent le Louvre dans son shopping-mall. « *Car trop d'histoire* », nous dit Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*, « *trop d'histoire ébranle et fait dégénérer la vie, et cette dégénérescence finit également par mettre en péril l'histoire elle-même* »¹⁰.

XII

Jouissance. « *Nous écrivons, désormais joyeux, sur ces ruines*¹¹ ». Quand la vision prophétique d'Hubert Robert invite ses contemplateurs à une réflexion morale, perspective désespérante où toute grandeur est inexorablement vouée à la destruction, nous regardons aujourd'hui ce tableau dans un plein et puissant sentiment de jouissance. « *Ce monde en ruines n'est pas notre désespoir, bien au contraire, il constitue le fondement de notre liberté future, les bases mêmes de notre énergie* ». Sans rien savoir d'autre du projet des Gelitin que le titre de leur exposition, « La Louvre » fait entendre sans une once de nostalgie le retour à une antiquité première, l'irruption des barbares et des goths dans le temple de la civilisation, un assaut féroce contre le kitsch et la fétichisation marchande du passé, la destruction joyeuse du modèle universaliste du Louvre qui exporte et imprime aujourd'hui sa marque jusque dans les terres d'Abou Dhabi, la sauvagerie critique en même temps que régressive d'une jouissive *tabula rasa*. Anarchie de l'an-archè.

Jean-Max Colard

⁹ Citation de Goethe rapportée par Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*, II, 8, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Folio Essais, 1992, p. 142.

¹⁰ Nietzsche, *Considérations inactuelles* II, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire », *op.cit.*, p. 103.

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Les derniers Jours de Corinthe* Editions de Minuit, Paris ??, p. 144-145)