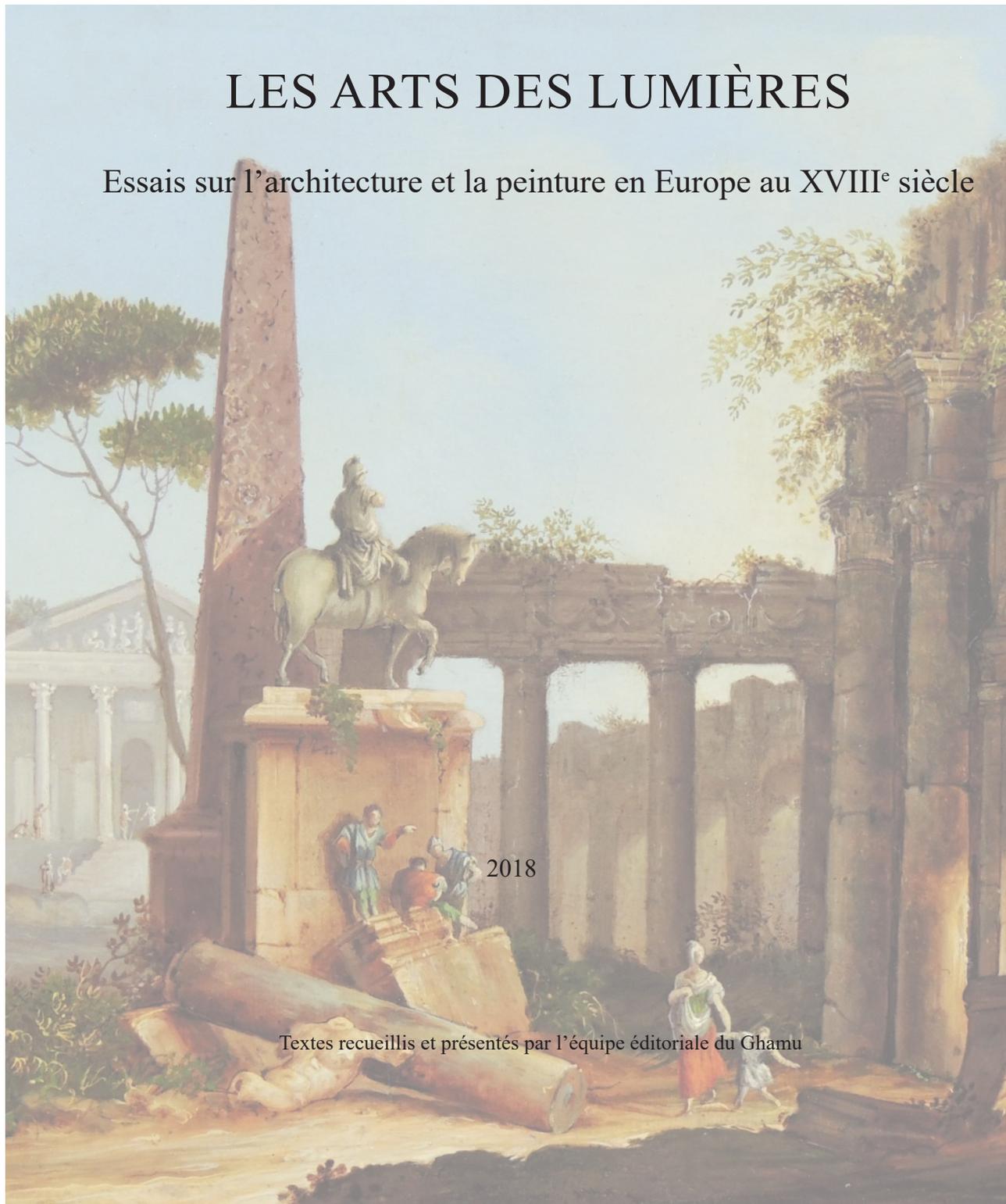


LES PUBLICATIONS EN LIGNE DU GHAMU
ANNALES DU CENTRE LEDOUX
(NOUVELLE SÉRIE)

LES ARTS DES LUMIÈRES

Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIII^e siècle



DANIEL RABREAU

De l'art poétique de Ledoux

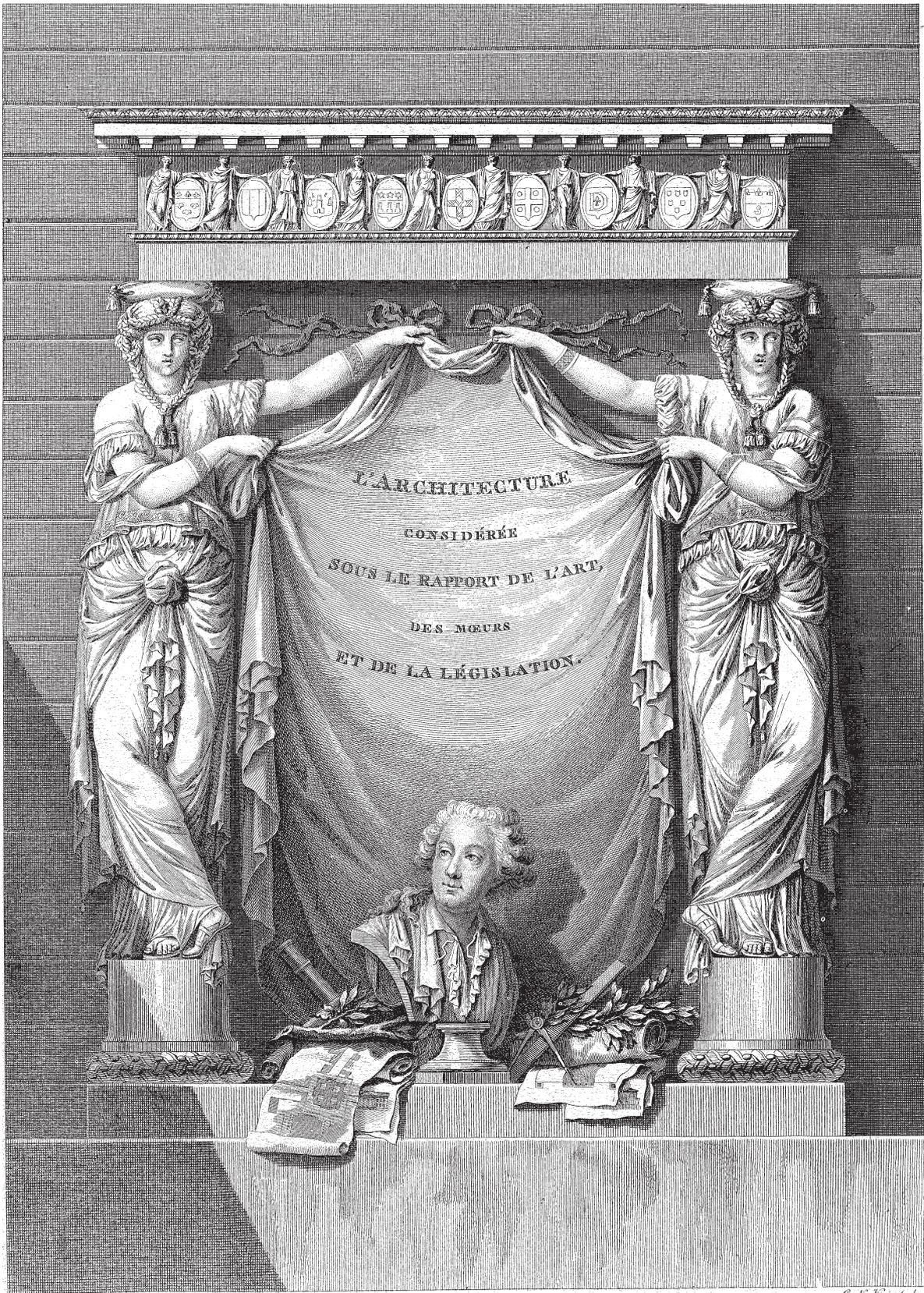
Sensualisme, images emblématiques et métamorphoses de la pierre

« L'œil, s'il attache à la rose le prix que l'on met au bouton, c'est pour suspendre l'admiration jusqu'au moment de l'épanouissement¹ »

Claude-Nicolas Ledoux

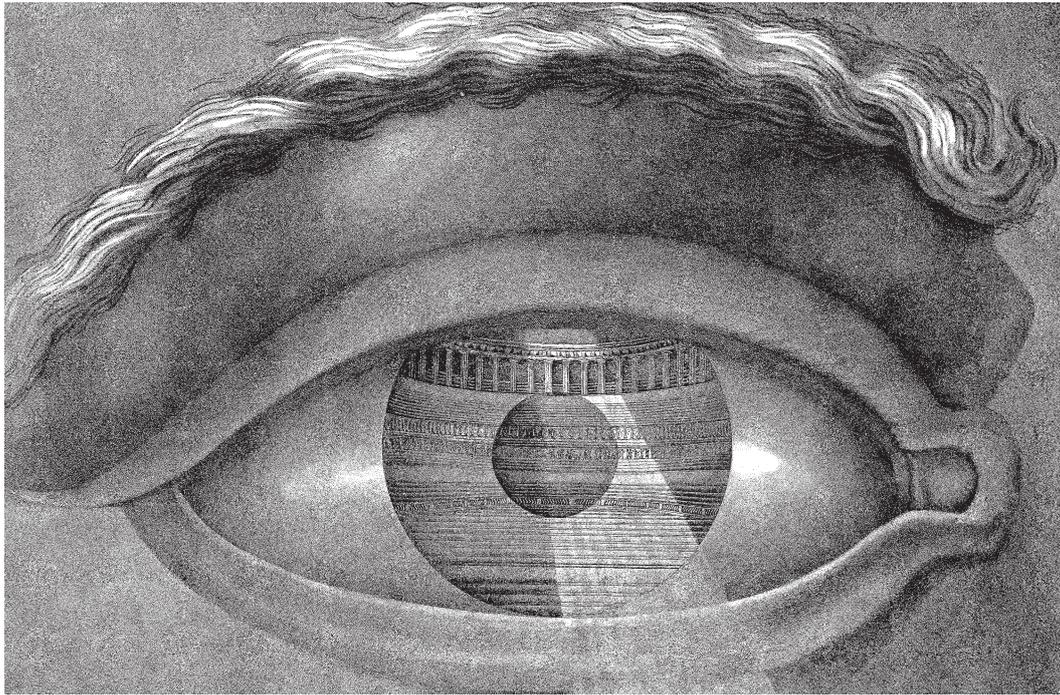
Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et Etienne-Louis Boullée (1728-1799), de leur temps comme aujourd'hui, figurent parmi les maîtres de nouvelles tendances de l'architecture répandues en France, puis en Europe, sous l'impulsion des idées philosophiques, politiques, morales, scientifiques et esthétiques des Lumières. Dérivé d'une réflexion révolutionnaire sur le rôle de l'*image* d'architecture dont Piranèse a été le génial illustrateur à Rome², influencé par le pragmatisme « à l'antique » de Palladio³, influent depuis le XVI^e siècle mais vénéré en France seulement à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, l'art de Boullée et de Ledoux s'appuie sur une sorte d'anthropologie de la création. L'imaginaire individuel et social y apparaît, libéré des règles académiques⁴, comme source d'inspiration ; et les comportements de la société (avec la prise en compte de la sensibilité personnelle) orientent une volonté d'innover, sincèrement confondue avec le destin *moral* de l'art.

Proches d'un Diderot, théâtral, critique des mœurs et des arts, adeptes du relativisme historique dont Montesquieu et Voltaire esquissent la méthode et formulent la dramaturgie (en quête d'une légitimité identitaire, les architectes s'interrogent sur la valeur normative des civi-

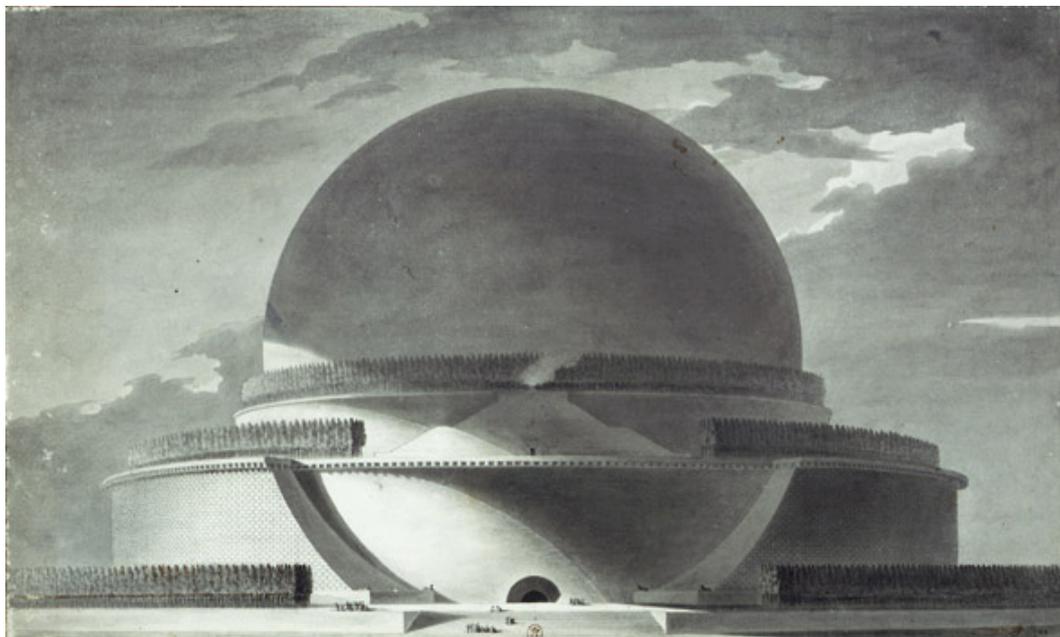


Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804 (Frontispice).

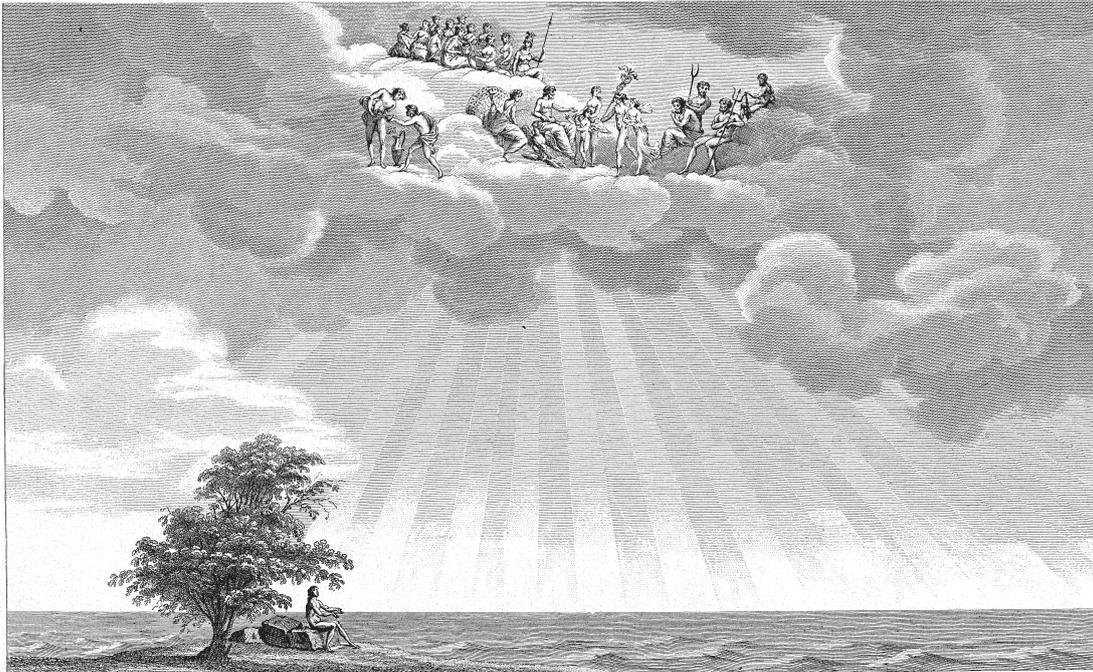
NB. Toutes les eaux-fortes reproduites proviennent du livre de Ledoux, éd. 1804 ou 1847.



« Coup d'œil du Théâtre de Besançon ».



E.-L. Boullée, Cénotaphe de Newton, plume et lavis (BnF).



« L'abri du pauvre ».

lisations et la variété des sources de l'art occidental⁵), marqués par la pensée sociale de Rousseau sans en partager le pessimisme sur la nature humaine, soumis au prestige de la science et sensibilisés aux théories physiocrates, Ledoux et Boullée sont, avant tout, des adeptes du Sensualisme philosophique à la manière de Condillac, nous allons le voir.⁶

A l'époque où l'influent théoricien de l'architecture, Antoine-Chrysotome Quatremère de Quincy (1755-1849), disciple de Winckelmann, prône l'imitation inconditionnelle des Grecs comme principe de création, vers 1800⁷, l'œuvre de Boullée et de Ledoux, qui repose sur une *poétique de la nature*, appliquée sans concessions à l'architecture, n'est plus comprise.⁸ D'abord combattus, puis quasiment oubliés en France au XIX^e siècle⁹ durant lequel sera détruit aux trois quarts l'œuvre de Ledoux, ces deux architectes célèbres sous l'Ancien Régime ont été redécouverts au XX^e siècle et présentés d'emblée comme des artistes mégalomanes, utopistes et *visionnaires*.¹⁰

Perçus hors de leur contexte (théorique et emblématique), les projets gigantesques dessinés par Boullée supportent, à l'évidence, l'idée de démesure. Mais pour quelle perspective d'avenir *constructible* ? Si l'on juge le document graphique prosaïquement, comme un projet vraisemblable et non comme une image – une *vision* – théorique, le contresens historique est fatal et a été exprimé : depuis les auteurs qui dans le classicisme épuré et géant de Boullée ont vu une préfiguration des architectures nazie, communiste et fasciste, jusqu'au cinéaste Peter Greenaway qui a fantasmé sur l'utopie formelle de l'architecte du cénotaphe sphérique de Newton.¹¹ Doit-on également rappeler qu'une des gravures de Ledoux les plus connues au XX^e siècle, l'Œil, pleine page spectaculaire¹², est réputée pour avoir influencé directement les Surréalistes, notamment Magritte, auteur d'une toile intitulée *Le faux miroir* (1929) ? « Cet œil géant dont la prunelle, percée d'une pupille noire, reflète un ciel et des nuages, reprend, *on le sait* [je souligne], le motif d'une gravure célèbre », écrit sans plus de précision Jean Clair en évoquant Ledoux.¹³ Renseignements pris, le rapprochement est le fait de ce critique : il est récent (1979) et ne semble attesté par aucun témoignage émanant du peintre ou de ses amis surréalistes qui pouvaient d'ailleurs justifier d'autres sources.¹⁴ Alors, visionnaires Boullée et Ledoux ?

L'assertion sera forcément nuancée avec Ledoux, l'un des architectes de tous les temps

les mieux pourvus de chantiers privés et publics, protégé de Madame Du Barry sous Louis XV, du ministre Calonne sous Louis XVI, au service de la haute aristocratie et du monde de la finance qui soutient le pouvoir royal, et dont la carrière se voit brisée par la Révolution.¹⁵ Boullée, lui, construit très peu et seulement à ses débuts. Mais durant vingt ans (1770-1790) son influence comme professeur à l'Académie royale d'architecture (à laquelle appartient aussi Ledoux) fut considérable. Tous deux ont en commun d'avoir diffusé leurs idées sur l'art de l'architecture par des images, dessinées ou gravées, accompagnées de longs textes discursifs. Tous deux se sont situés à l'encontre de la théorie classique traditionnelle telle qu'elle s'exprimait depuis la Renaissance à travers le texte latin de Vitruve ou sa traduction par Claude Perrault, dans les traités des ordres antiques et des « us et coutumes » – matières encore abordées par leur maître Jacques-François Blondel dans l'*Encyclopédie* ! Est-ce une raison d'être identifié comme visionnaire ?

Militant pour une régénération des arts au service de la société, aux côtés de leurs collègues peintres, sculpteurs, musiciens, dramaturges et écrivains touchés par les Lumières, Ledoux et Boullée illustrèrent une part (seulement) de leur art totalement libéré des contraintes constructives et des principes du goût dominant, à des fins didactiques, pédagogiques même. Revivifiant le débat classique sur l'*Ut pictura poesis*, transposé à l'architecture, s'inspirant de *L'Art poétique* (Horace, Boileau), ils inventèrent des *tableaux* d'architecture à programme. Stimulés par l'exemple de la fiction qu'autorisaient les caprices poétiques des piranésiens, Ledoux et Boullée usèrent d'une même liberté créatrice pour affirmer la nécessité de promouvoir l'imagination dans l'art de l'architecture destinée à la société civile ; leurs programmes d'édifices publics, d'habitat urbain ou rural, s'accordent avec ceux des concours proposés à l'Académie ou à l'École royale des Ponts et chaussées, comme avec les réalisations d'urbanisme sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI (pensons aux bureaux d'octroi réalisés à Paris, par Ledoux, pour le mur des Fermiers généraux, entre 1785 et 1789). Doit-on considérer leurs images sur papier comme des illustrations ou des visions ? Le dilemme s'impose et ne trouve son explication qu'à l'aide de la lecture des textes des architectes-écrivains.

L'*Essai sur l'art*, manuscrit, fut légué à la Bibliothèque nationale, avec ses dessins aquarellés, peu de temps avant sa mort, par Boullée. Sa première édition en France, en 1968, s'intitule sobrement *E.-L. Boullée. Architecture. Essai sur l'art* ; sa seconde édition¹⁶, en 1993, porte ce titre plus accrocheur : *Boullée. L'architecture visionnaire et néoclassique*, et, en quatrième de couverture, l'éditeur promet l'aventure moderniste au jeune lecteur étudiant d'architecture : « On trouve des correspondances profondes entre ses théories [de Boullée] et celles de Le Corbusier sur la distribution de la lumière dans l'espace architectural, entre ses conceptions et celles de Frank Lloyd Wright sur l'intégration de la lumière et de l'architecture¹⁷. » Dans les années 1980, l'aventure du Post-modernisme, à travers le théoricien C. Jencks et ses émules¹⁸, a puisé dans le répertoire formel inventé par Boullée et, surtout, Ledoux un antidote aux productions abstraites de l'architecture industrielle. Un joyeux chaos pseudo-classique s'est fondu dans le fonctionnalisme pur et dur, incontournable, de l'architecture mercantile. Alors ? Précurseurs du *Mouvement moderne* – comme l'affirmait E. Kaufmann¹⁹ en redécouvrant ces architectes au XX^e siècle –, du *Surréalisme*, de l'*art fasciste*, de l'*architecture organique* et du *Post-modernisme*, nos architectes de la fin du XVIII^e siècle doivent-ils endosser, a posteriori, une paternité monstrueuse ? Eclectique et contradictoire, elle mérite une expertise historique qui garantira l'appropriation à leur volonté créatrice, telle qu'ils l'ont exprimée eux-mêmes !

Le but de ma démarche est de dégager une pensée *historique* sur l'art, bien différenciée de la pensée critique sur l'architecture d'aujourd'hui ; car, quel que soit l'intérêt ou la légitimité de celle-ci, la critique contemporaine de l'architecture n'apporte rien à la connaissance spécifique de l'architecture ancienne. Le dossier, fort complexe, exigerait un nombre de cita-

tions, de rapprochements (avec d'autres contemporains de Ledoux et Boullée) et d'illustrations, incompatibles avec l'économie de cet essai limité à l'approche de l'*art poétique* dans l'architecture des années 1760-1800 en France. Alors que Boullée ne sera qu'évoqué par des citations fondamentales, c'est à partir d'analyses détaillées de certaines œuvres de Ledoux et de ses écrits théoriques, publiés en 1804 sous le titre *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, que s'expose ma démarche. Si cet article sollicite une *rêverie poétique*, c'est bien sous l'impulsion du langage imagé de Ledoux qu'elle s'exprime :

« L'Architecture est à la maçonnerie ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ». « Laissons savourer à longs traits l'ambrosie d'une théorie fondée sur la nature ». « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre²⁰. »

Extraites du livre de 1804²¹, ces trois citations incitent à suivre Ledoux dans certaines de ses convictions esthétiques qui dégagent une très forte dimension symbolique. L'antique aphorisme *Ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie et/ou l'inverse selon son interprétation depuis la Renaissance), l'artiste-écrivain l'applique à l'architecture.²² Avec enthousiasme, c'est-à-dire dans l'idée d'atteindre au *sublime*, l'architecte se doit de faire *parler* l'art de bâtir dans une langue poétique dont le but est de *toucher* le spectateur – et non pas seulement de le satisfaire par l'art mécanique de *construire*²³ ! L'ambrosie, nectar des dieux de l'Olympe, rappelle l'omniprésence de la métaphore mythologique antique dans l'inspiration des poètes, mais également des artistes du XVIII^e siècle. Un architecte, bien initié, goûtera pleinement à cette source de l'imaginaire qui embellit l'Histoire. Quant à la nature, depuis l'exemple des idées transmises par Rousseau, jusqu'aux élans descriptifs du poète Jacques Delille²⁴, grand ami de Ledoux, elle est la référence obligée de toute création vouée au bonheur, au plaisir, à l'identité et à l'instruction des sociétés humaines.

L'architecture animée, reflet du Sensualisme

Parmi les premiers exégètes de l'*Essai sur l'art* de Boullée, Helen Rosenau et Jean-Marie Pérouse de Montclos ont tous deux attiré l'attention sur un passage où l'architecte cite un « philosophe moderne », anonymement, en ces termes : « *Toutes nos idées, toutes nos perceptions* », nous dit-il, *ne nous viennent que par les objets extérieurs. Les objets extérieurs font sur nous différentes impressions par le plus ou moins d'analogie qu'ils ont avec notre organisation* ». J'ajoute [écrit Boullée], que nous qualifions de beaux les objets qui ont le plus d'analogie avec notre organisation et que nous rejetons ceux qui, dépourvus de cette analogie, ne conviennent pas à notre manière d'être²⁵ »

Rosenau a pensé identifier ce passage avec un extrait de texte traduit du philosophe anglais Locke ; Pérouse de Montclos a suggéré qu'il pouvait tout autant être dû à Condillac dont Boullée, rappelle-t-il, possédait les œuvres dans sa bibliothèque. De mon côté, je n'ai pas retrouvé la citation, textuellement, dans le *Traité des sensations*²⁶, par exemple (mais peut-être se trouve-t-elle dans un autre ouvrage de l'abbé ?). Peu importe d'ailleurs, car Boullée pouvait citer de mémoire ou d'après ses notes : c'est bien aux théories de Condillac que renvoie ce court texte et son commentaire étendu à la sensation du *beau*, c'est-à-dire au rapport qui lie dans la perception d'un objet l'impression individuelle acquise qui s'exprime dans la délectation du beau – analogique, comme dit Boullée, « à notre manière d'être ». Rappelons que la reconnaissance du beau est relative à la question du *goût*, notion débattue de manière récurrente durant tout le XVIII^e siècle. Sa définition par l'abbé Batteux²⁷ (1747), largement reprise dans l'*Encyclopédie*²⁸, s'évalue à la nature de la science. « Le goût est dans les arts ce que l'intelligence est dans les sciences. » « Le vrai est l'objet des sciences. Celui des arts est le bon et le beau [...] »²⁹ »

écrit Batteux. Puisque la science « a la facilité de reconnaître le vrai et le faux », Le goût « a la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude. » « Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme : le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre chauffe. » En conclusion : « Le goût est donc un sentiment³⁰ ».

Du goût au sentiment de l'art de l'architecture

Si l'on considère avec un autre théoricien, l'abbé Du Bos, que « l'émotion est la condition nécessaire du plaisir poétique³¹ » et, dans le contexte analogique de l'*Ut pictura poesis*, du « plaisir artistique », on comprend, par rapport à l'idée de plaisir, l'importance d'une réflexion sur la sensation dont on découvrira les mécanismes, et leurs conséquences, admis dans le domaine de la création, de la réalisation et de la réception d'une œuvre. Ce qu'expriment les théoriciens de la peinture ou de la sculpture, les architectes de la génération des *piranésiens* – des Ledoux, Boullée et leurs émules – se l'approprient dans le domaine de l'architecture. Un grand constructeur, également peintre-architecte militant, Charles De Wailly n'exposait-il pas ses dessins de projets et ses *vedute* au Salon du Louvre³² ? Avec la critique (Diderot par exemple), le domaine de l'esthétique des Lumières – analysé par Jacques Chouillet³³ – renvoie aux analyses sensualistes de Condillac, dont la parabole de la statue s'éveillant à la vie catalogue l'interfonctionnement des sensations. Un grand artiste de l'époque s'en inspire : Falconet, avec son groupe en marbre de *Galatée et Pygmalion* dont le sujet, non idéalisé³⁴, expose la dialectique imitation de la nature/imitation de l'antique et laisse au sentiment du spectateur, me semble-t-il, le choix de la résolution.

Dans sa démarche empirique, l'esthétique des Lumières suscite l'expérience du goût, attitude propice au rejet de la *mode* et des traditions jugées obsolètes ou négatives. Chouillet a bien résumé l'enjeu de cette attitude, en grande partie vouée à l'initiation et à l'instruction du public : « accepter la sensation, cette intruse, et lui donner droit de cité [signifie], dans le domaine de l'esthétique, placer l'expérience du Beau sensible au centre, et les canons, les modèles, les *a priori* de l'académisme à la périphérie. Cela signifie encore [...] passer d'une métaphysique du Beau, toujours réfutable, à la découverte des techniques³⁵. » C'est là où brilla Diderot, notamment dans l'exposé des enjeux où se voient confrontés le modèle historique (la vénération de l'Antique) et l'*expérimentation scientifique de l'art*, si l'on peut dire. « Sans que jamais soit énoncé clairement le principe d'une antinomie entre l'art et la science, il est certain [...] que se précise, de plus en plus, dans les années [dix-sept cent] cinquante, le besoin, ou le regret d'un impossible retour aux sources de la civilisation, d'où sortirait, rajeunie, la poésie³⁶ » – et j'ajouterai « ou l'art ». A la fin du siècle, le procédé inspire à André Chénier ce fameux vers :

« Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques » !

Nous verrons, dans la troisième partie de cet essai ce qu'il faut penser de l'inspiration des origines et du modèle antique qui obsèdent cette période dite *néoclassique*... Revenons au Sensualisme. Si l'on veut bien se souvenir de certaines définitions que Condillac a donné des sensations, ainsi que des causes, en quelque sorte télescopiques, qui en motivent l'existence relative à tout un processus de filtrage, comme d'attitudes inhérentes à l'activité humaine qui passe par l'usage des organes des sens, on constate que Boullée fonde sa définition empirique du goût, relatif au beau, sur l'expérience sensualiste. Voici quelques unes de ces notions de bases, empruntées à Condillac :

- « Les sensations sont les modifications propres de l'âme, et [...] les organes n'en peuvent être que l'occasion³⁷. »

- Les sensations sont nécessairement agréables ou désagréables et conduisent à jouir ou à fuir leur objet. Ces deux opérations de l'entendement et de la volonté, amènent Condillac à constater :

« Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc., ne sont que la sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'âme tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé³⁸. »

Au risque de trop simplifier mon propos, j'arrête ici la litanie des citations, qui reprendra en temps utile : c'est-à-dire dans l'exposé des attendus sensualistes de l'esthétique de Boullée, mais surtout de Claude-Nicolas Ledoux, non moins proluxe en sentences philosophiques que l'auteur de *l'Essai sur l'art*, dans son livre-testament, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804).

Par exemple, ces grandes questions que sont l'imitation de la nature et l'histoire du goût, s'inscrivent dans les textes de Boullée ou de Ledoux, en permanence par le vocabulaire employé et les enchaînements d'idées, dans le sensualisme le plus militant – on va le voir précisément. Mais le constat semblerait banal si l'on avait approfondi ses conséquences sur l'esthétique propre à chaque artiste qui s'est exprimé sur le sujet. Banal, en effet, car tous les historiens s'accordent pour constater que le Sensualisme imprègne la théorie des arts au XVIII^e siècle, des écrits de Du Bos directement influencé par Locke à ceux de Le Camus de Mézières³⁹, l'architecte-auteur d'un livre au titre très explicite, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780). Egalement, depuis l'abbé Batteux jusqu'à Ledoux, en passant par Laugier⁴⁰, *l'Encyclopédie* et bien d'autres diffuseurs... Une récente et monumentale synthèse publiée par Baldine Saint-Girons, *Esthétique du XVIII^e siècle : le modèle français*⁴¹, brasse la question d'une manière évidemment très générale, mais utile ; toutefois, la place qu'elle accorde d'emblée au texte de Le Camus de Mézières (tellement explicite sur le Sensualisme, dans son titre et dans ses raisonnements introductifs), aux détriment d'analyses, certes plus complexes, auxquelles peuvent être soumises les idées exprimées par Ledoux et Boullée, ne rendent compte qu'à moitié du problème du Sensualisme fondateur d'un nouveau concept d'architecture. L'idée d'une architecture *animée*, comme je me suis plu à l'annoncer dans le sous-titre de cette partie, n'est pas à comprendre comme une simple illustration des théories sensualistes (ce qu'annonce sans doute trop théoriquement Le Camus de Mézières) : elle est la démonstration d'attendus circonstanciels, philosophiques, éthiques et artistiques très profonds, qui engagent tout le processus de la création et de la réception de l'art dans la société.

Dans l'idée de l'art langage, dominante au XVIII^e siècle, Le Camus de Mézières représente sans doute une transition entre Germain Boffrand et les architectes qui nous occupent. En effet, Boffrand⁴² est l'auteur d'une théorie du caractère en architecture, fondée sur les préceptes de *l'Art poétique* d'Horace, qui réactive en 1745 le vaste débat de *l'Ut pictura poesis*, transposé au cadre de l'architecture. Dans sa descendance, les artistes vont métamorphoser l'art de bâtir en « architecture parlante » – plutôt *sentimentale*, comme l'exprime Ledoux⁴³. Les moyens expressifs, les effets en peinture, comme leur essence, déterminent Boullée et Ledoux dans le rapprochement originel (c'est-à-dire naturel) qu'ils accordent à tous les arts du dessin. Le thème sera traité à plusieurs reprises dans cet essai. Mais il est intéressant de noter que Le Camus de Mézières cite les fameux modèles dessinés du caractère des passions du peintre Charles Le Brun au XVII^e siècle, et les spectacles muets de Servandoni⁴⁴, où les Quatre Eléments entraînaient la stimulation des sens, comme sources inspiratrices du caractère en architecture. L'art du dessin

d'expression et l'art de la scénographie muette résumant ici l'idée d'une imagination en éveil.

Illusion et imagination sont largement sollicitées, chez Ledoux notamment, qui cherche l'adhésion la plus entraînante du spectateur à ses vues créatrices. Considérée, chez Condillac, comme « une faculté qui combine les qualités des objets, pour en faire des ensembles, dont la nature n'offre point de modèle⁴⁵ », l'imagination n'est autre que « cette mémoire vive, qui fait paraître présent ce qui est absent⁴⁶ ». Le Camus de Mézières, encore à la recherche d'une justification naturaliste des ordres d'architecture – et donc des proportions harmoniques qu'ils illustrent, comme en musique dit-il – a recours à l'explication sensualiste de l'imagination que je viens d'évoquer, en des termes que Ledoux ou Boullée retrouveront pour justifier leur théorie des corps naturels purs et les combinaisons fondées sur l'expérience du mouvement. Le Camus affirme : « Ce sont [...] les dispositions des formes, leur caractère, leur ensemble qui deviennent le fond inépuisable des illusions. C'est de ce principe qu'il faut partir lorsqu'on prétend dans l'architecture produire des affections, lorsqu'on veut parler à l'esprit, émouvoir l'âme [...]»⁴⁷. En un mot, *animer* l'architecture, c'est insuffler un sens, par des effets imités de la nature et appropriés à nos affections, aux formes dessinées, projetées ou construites ; c'est également varier la perception des surfaces et des volumes grâce à la loi du mouvement, principalement de la lumière.

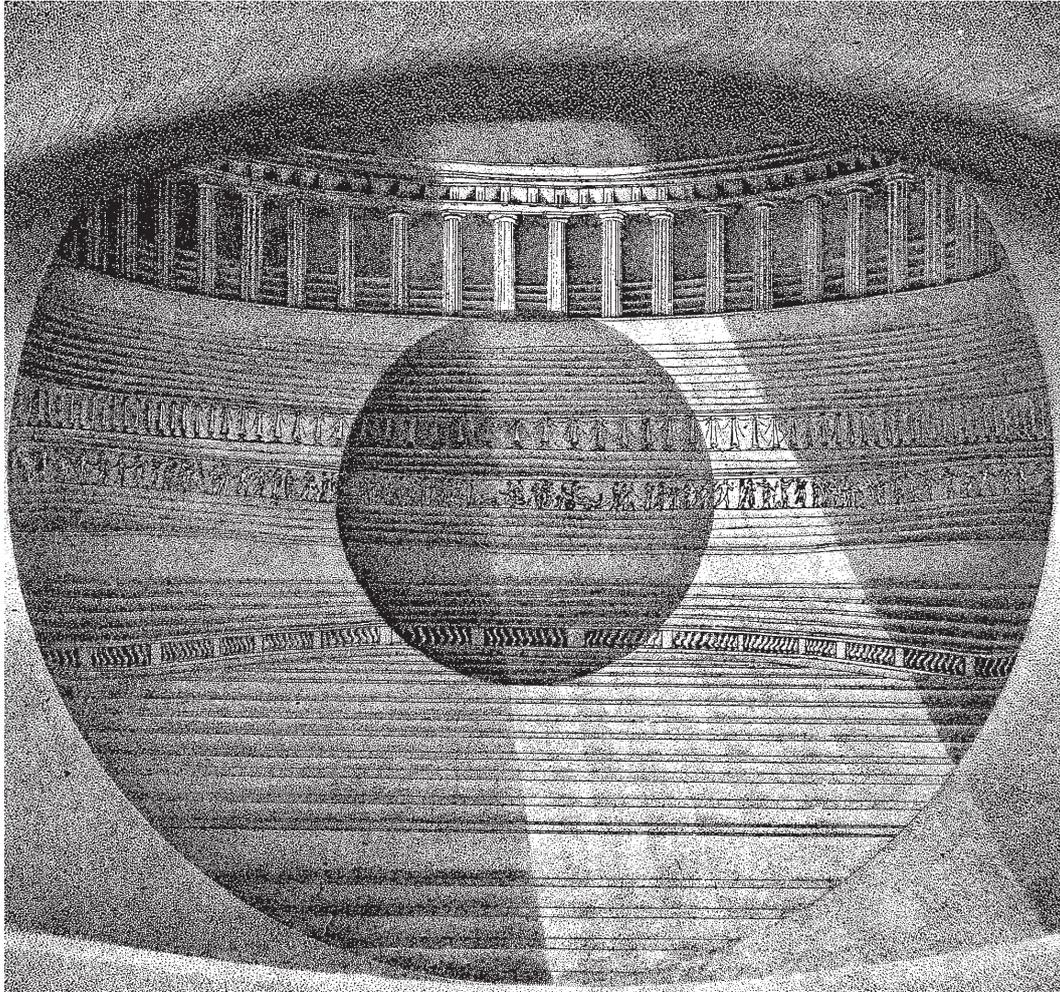
L'architecture est un art « bienfaiteur [qui] maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il il y communique⁴⁸ », écrit de son côté Boullée pour qui l'artiste « peut oser se dire : je fais la lumière⁴⁹ ». Boullée, et encore plus Ledoux, ont cultivé l'image démiurgique de l'architecte mettant en œuvre la nature pour le bien de l'humanité – pour son *identité* même dans l'espace bâti qu'elle devrait appeler de ses vœux, guidée par l'artiste.

Que la philosophie sensualiste ait été le fondement empirique, plutôt que la seule justification rationnelle, de cette démarche liée à la métaphysique de l'art, comme on disait alors, le constat, qui ressortit à l'air du temps, n'explique toutefois pas les motivations profondes de nos artistes, comme les résultats tangibles, ou non, sur le public. Le rôle de ce public⁵⁰, formant une sorte de rassemblement idéal de *spectateurs* de l'architecture (Ledoux et Boullée emploient le terme constamment), est de s'initier, à travers la poétique des formes, à la moralisation de l'échange entre l'artiste, son commanditaire et le spectateur.

L'art des rapports analogiques

Chez Ledoux, comme chez Boullée, la poésie de l'art détient des pouvoirs consensuels, car c'est elle qui anime les objets créés à l'imitation de la nature, analysée – c'est-à-dire qui donne du feu à l'inspiration comme à l'imagination partagée. Quand on assimile l'artiste au poète, il s'agit, écrit Ledoux : « d'une analogie sentimentale qui fait bouillonner les conceptions⁵¹ ». A l'origine du processus, poursuit-il : « l'homme se perfectionne par ses propres sensations ; en vain on voudrait les mépriser, rien ne peut les contraindre, elles franchissent tous les obstacles⁵² ». Justifiant enfin le style hyper-figuré du texte qui présente les gravures de ses projets, il s'exclame enfin : l'architecte doit élever « l'âme de son lecteur [...] ; il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs⁵³ ». Arrive évidemment le recours à la fiction et au sublime... Mais c'est une autre question qui ne sera pas abordée ici pour elle-même.

Comme chez Condillac, dans une de ses réfutations de Locke, on ne doit pas se limiter au constat du Sensualisme, mais il faut en rechercher les causes de l'application à l'architecture – les motivations de l'architecte notamment – et s'interroger sur les conséquences de la pensée philosophique concrètement sur les œuvres, sans arrêter l'investigation, comme on le fait trop souvent, aux généralités esthétiques. L'analyse sensualiste que nos architectes orientent vers la définition d'une poétique qui anime l'art de concevoir l'architecture, ressortit au moins à



L'iris du « Coup d'œil du Théâtre de Besançon ».

trois motivations majeures, parfaitement enchaînées dans le processus *création/réception* qui met en jeu les rapports qu'entretiennent, on l'a vu, l'artiste, le commanditaire et le public – ou spectateur. L'idée, avec l'énoncé du *rapport*, n'en est pas absente dans le titre même du livre de Ledoux puisque la présentation de l'architecture y est annoncée « sous le rapport » de l'artiste (« art »), du public (« mœurs ») et des édiles (« législation »).

La première motivation à établir des rapports de causes à effets tient au rôle moral et civique de cette activité au service de la société. La seconde, relative à l'artiste lui-même, apparaît comme la revendication légitime du statut social de l'architecte dans le champ d'activités des arts libéraux – ou des Beaux-arts. La troisième, ressentie comme un facteur d'identité, expose l'idée d'une nouvelle métaphysique de l'art où la *catharsis*, comme au théâtre, participe des exercices individuels et collectifs entrepris pour la quête du bonheur⁵⁴. Le social, le politique, le spirituel, dans l'idée progressiste que s'en font Ledoux et Boullée, dépendent totalement de l'insertion consciente de l'Homme dans la nature – insertion que la philosophie sensualiste permettait d'expérimenter et de fonder scientifiquement à l'époque.

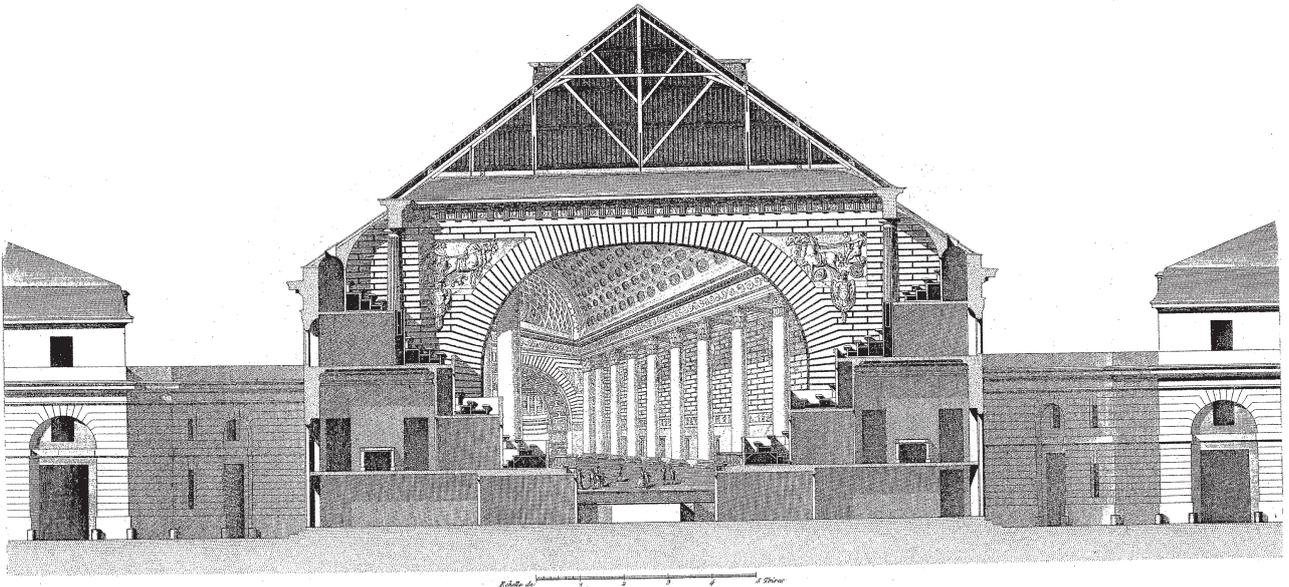
1 – D'abord, la régénération des formes architecturales, selon les données politiques, civiques et morales, est le thème qui a sans doute été le mieux commenté jusqu'ici par les exégètes de l'architecture dite *révolutionnaire*⁵⁵, même s'il reste beaucoup à dire sur le rôle expérimental dans l'énoncé d'un code moral de la nature, appliqué à l'édilité ou à la symbolique architecturale. Certains programmes utopiques de Boullée et de Ledoux, comme les édifices qui concrétisent, en réalité ou en projets, la politique des loisirs urbains favorisée par l'Ancien Régime, sont de purs produits de la pensée progressiste des Lumières – les théâtres monumen-

taux⁵⁶, les bains publics, le muséum...

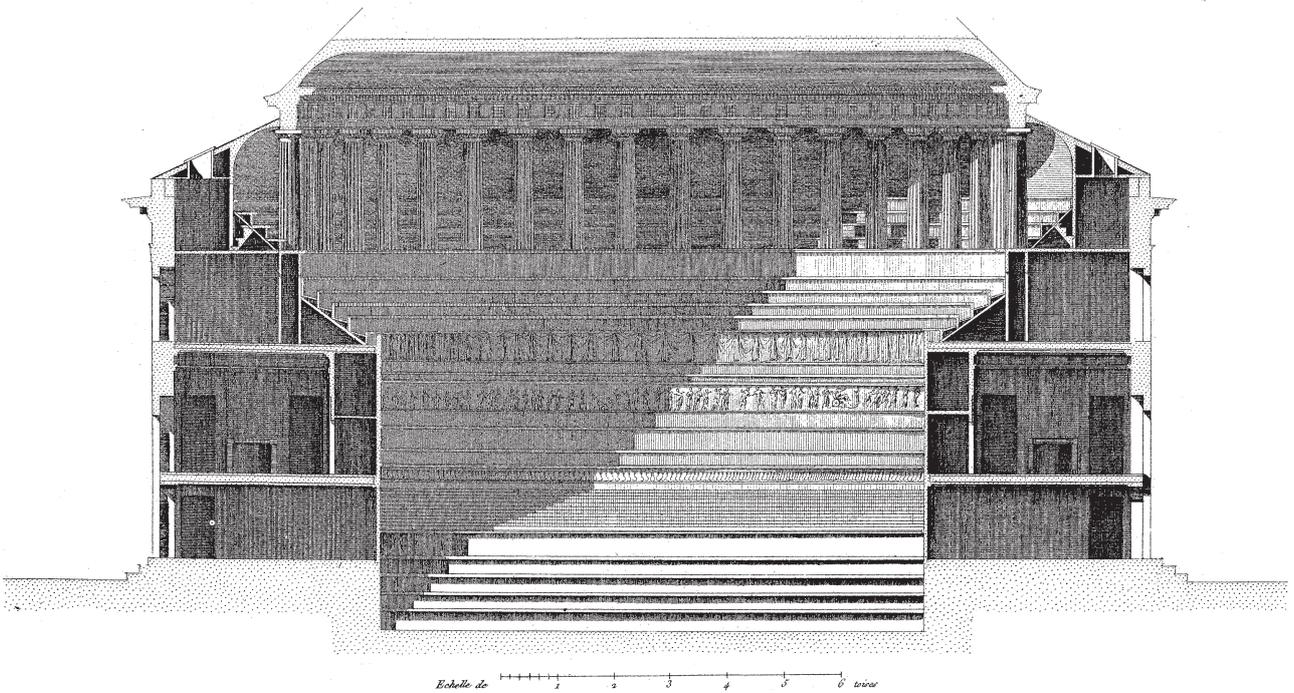
2 – Ensuite, la revendication sociale et culturelle de l'architecte, malgré l'exemple des études sur la Renaissance ou la multiplication des monographies d'artistes, demeure à étudier en profondeur pour la seconde moitié du XVIII^e siècle, précisément dans le cadre de l'exposé théorique, ou pragmatique, de la discipline. Par exemple (on a tendance à l'oublier) comme l'affirme l'abbé Batteux au milieu du siècle : l'architecture n'est pas encore comprise parmi les Beaux-arts car, dit-on, elle n'imité pas la nature de la même manière que les autres *arts du dessin*, la peinture, la sculpture, mais aussi la musique et la poésie. Elle met en œuvre les matériaux, certes, mais pour des besoins utilitaires ; comme la rhétorique, qui sert à communiquer, l'architecture est un art mixte. La réfutation de cette exclusion est une des priorités de la théorie de l'architecture, selon Ledoux, Boullée et leurs émules⁵⁷.

La reconnaissance de l'architecte-artiste est la grande affaire de Boullée et de Ledoux qu'ils exposent comme une longue plaidoirie dans leurs ouvrages. Le recours au Sensualisme pour incorporer l'architecture parmi les arts d'imitation (transcendés par une poétique qui récuse la théorie vitruvienne de l'art de bâtir, c'est-à-dire la part mécanique de l'art dit Boullée), le recours à l'expérience scientifique de la sensation légitime évidemment l'aspiration de l'architecte qui se fait philosophe pour mieux apparaître artiste – tout le système métaphorique de Ledoux repose sur cette stratégie active ; quant à Boullée, ne commence-t-il pas son *Essai* en rappelant qu'il a passé sa vie entière (vie d'académicien et de professeur) à faire des « recherches » – dit-il – sur ce qui pouvait accélérer le progrès, notamment par l'étude de la nature et une nouvelle théorie des corps révélés par la lumière⁵⁸ ? A l'évidence, l'architecture animée poétiquement, branche des arts libéraux, se devait d'être fondée scientifiquement.

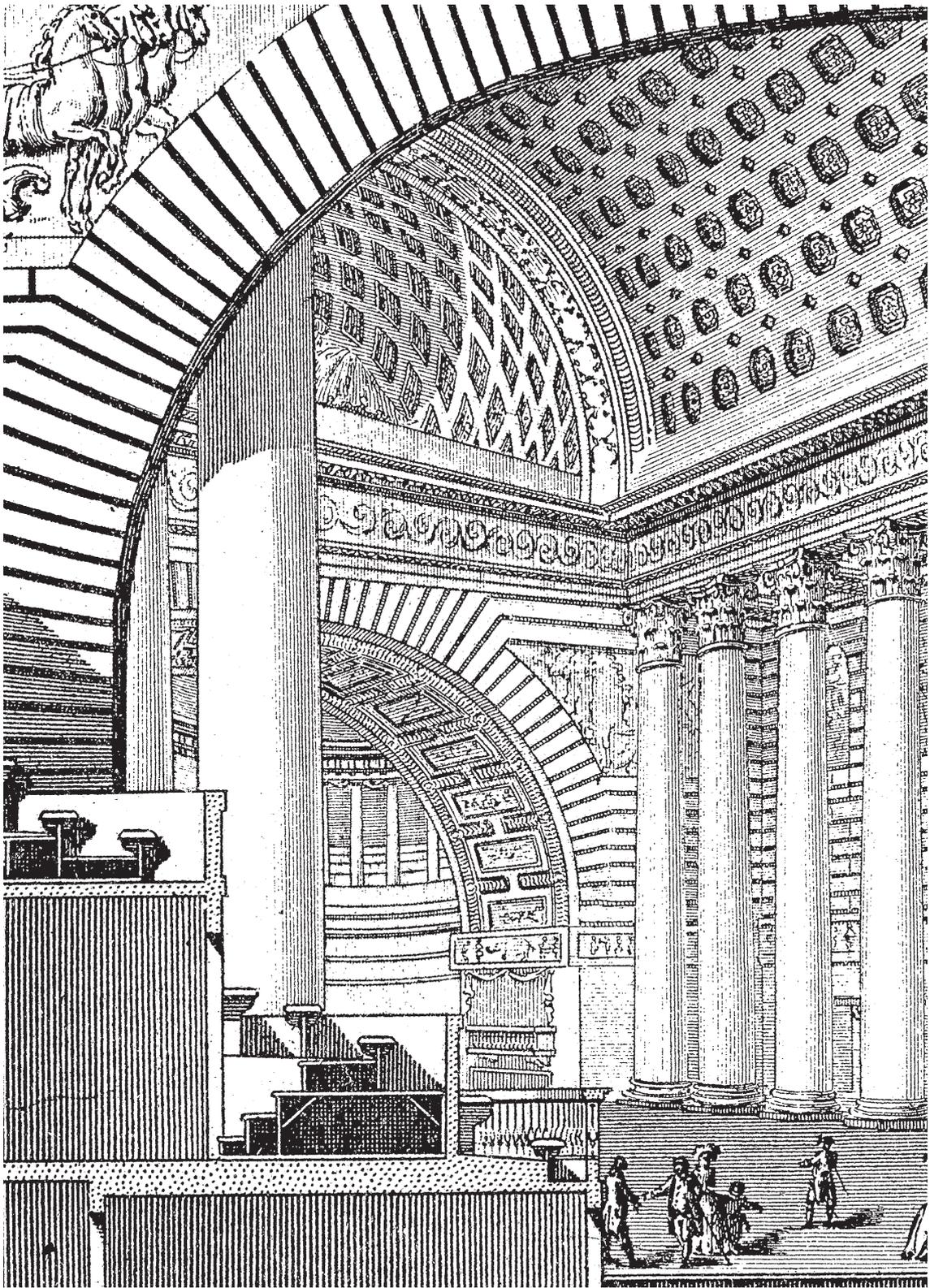
3 – Enfin, le troisième point est celui de l'art envisagé comme instrument de *catharsis*. En analysant d'une manière croisée texte et image de *L'Architecture* de 1804, on observe la motivation sensualiste de l'artiste-écrivain soucieux de légitimer les innovations qu'il crée aux yeux du public, si l'on peut dire ! L'exemple le plus développé et clairement explicite est à prendre dans la présentation d'une des œuvres majeures construite par Ledoux : le théâtre de Besançon. Dans le contexte de la *théâtromanie* du XVIII^e siècle, où brillent certains de ses grands confrères piranésiens qui inventent en France le théâtre-temple urbain⁵⁹, Ledoux développe avec un grand luxe de détails sa théorie des formes *parlantes* et du *caractère* moral de l'architecture, à propos de la salle de spectacle. Dans le concert des sens, réunion de tous les arts, sur lequel s'appuie le programme d'un tel édifice public, la vue assume le rôle du chef d'orchestre ou du metteur en scène responsables de la « réunion des arts ». Placé sous l'égide convenue d'Apollon, chef des Muses, l'iconographie retenue par Ledoux pour décorer sa salle de spectacle (plafond peint, bas-reliefs en trompe-l'œil, ordre dorique grec, etc.), s'augmente d'effets plus inattendus, directement suggérés par les formes inédites de son architecture et par l'aspiration à des mœurs régénérées, celles-ci légitimant celles-là (plan en forme de lyre, cadre de scène en vue « sous le pont⁶⁰ », balcons continus et gradins en forme de *cavea* antique et évocation martiale propre à la ville de garnison qu'est Besançon⁶¹, etc.). Mieux, l'iconographie narrative structure l'espace du local, comme la *parure* de l'ordre antique détermine le caractère global de l'architecture qui en dispose ; elle soulève l'interrogation du regard et suscite, avec un minimum d'éducation, la réponse poético-morale qui inspire l'architecte dans sa création singulière. L'imaginaire à l'antique, largement dominant dans la bonne société de l'époque, ressortit à des thématiques qui s'exposent évidemment sur la scène, dans la tragédie comme dans l'opéra – avec un autre exemple, on verra ce qu'il faut penser de l'inspiration *mythologique* de Ledoux dans la troisième partie de cet essai.



Coupe vers la scène du Théâtre de Besançon.



Coupe vers la salle du Théâtre de Besançon.



Détail du fond de la scène.

L'image de l'œil emblématique

Deux gravures de *L'Architecture...*, l'une stupéfiante, provocante même comme on l'a vu plus haut dans sa pseudo application surréaliste⁶² avant l'heure : le « Coup d'œil du théâtre de Besançon », l'autre moins spectaculaire mais subtile dans sa forme didactique : la « Coupe du théâtre de Besançon prise sur la largeur », ces deux images, gravées, résument la démarche créatrice que l'auteur expose, parallèlement, dans un long texte sur le thème du théâtre... Le *grand thème* de l'art, devrais-je dire ; celui qui dirige la création au XVIII^e siècle dans ses rapports avec le public, artistes, citoyens et amateurs confondus, tous théâtromanes de Diderot à David, des piranésiens comme des sectateurs du goût « à la grecque », jusqu'à Ledoux : la *catharsis*. Quatre citations de Ledoux explicitent le rôle physique, symbolique et emblématique de l'image de l'Œil :

« Ici Apollon préside l'assemblée des arts : placé au centre des rayons, il offre la pompeuse *analyse des biens qu'il va répandre* [je souligne] [...]. La douce habitude de l'œil qui s'applaudit à la couleur transparente des cieux, se plaît à retrouver ici des fonds bleu-tendre scintillés en argent, pour payer le tribut d'harmonie qu'elle doit au monde sensuel [...]. Laissons savourer à longs traits l'ambrosie d'une théorie fondée sur la nature⁶³. »

« Ici la salle est terminée ; on découvre au-delà des entrecolonnements, des gradins très élevés qui tendent au point de vue. Voulant associer à l'instruction publique ceux à qui la fortune ne permet pas d'obtenir des places ; voulant former les mœurs par le choix épuré des représentations, on a senti qu'il n'était pas convenable de *cercler* [je souligne] la multitude dans l'usage dangereux des scènes dépravées qui la dégradent et avilissent le goût⁶⁴. »

« On inscrit dans un carré, dans un ovale, dans un cercle le portrait de la femme que l'on aime. On ne s'éloigne pas du principe [c'est-à-dire l'Imitation] en adoptant les formes que la nature commande. Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez [c'est-à-dire l'œil : le renvoi est direct à la gravure] ; il reçoit les divines influences qui embrasent nos sens, et répercute les mondes qui nous environnent [...]. Miroir transparent de la nature, tu vas donc nous développer des vérités constantes ? Tu vas dévoiler des passions, exprimer des caractères, et ton élégant langage sera plus instructif que la tradition méthodique [c'est-à-dire la théorie traditionnelle de l'architecture] qui nous égare⁶⁵. »

« Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines ; il faut développer les motifs d'application, les étendre. Le coup d'œil de l'architecte est plus nécessaire qu'on ne l'imagine, pour constater les effets que la postérité n'a pas le droit de réprouver⁶⁶. »

Que montrent effectivement ces deux images en « pendants » complémentaires et pourtant tellement différentes de nature, la *coupe* (sorte de vue piranésienne sous arche) et l'*œil* ? Là, c'est un vaisseau de temple ou de basilique antique, évocateur du répertoire tragique, dont les formes – colonnades, voûtes à caissons, arcs- prolongent réellement le décor symbolique de la salle tout en offrant un caractère différent (sur scène, l'ordre est corinthien).

Mais tout n'est pas dit : le berceau qui, de biais, conduit vers un point de fuite situé hors du cadre, aboutit à une arche strictement identique à celle du proscenium. Le « spectateur » de la gravure contemple donc dans le lointain la représentation partielle, en trompe-l'œil, des gradins et de l'hémicycle ordonnancé de la salle vide. La scène-miroir, même distanciée et fragmentaire, renvoie bien à l'autre gravure, c'est-à-dire au « Coup d'œil du théâtre de Besançon ». L'estampe montre, dans l'iris d'un œil, une vue perspective de l'intérieur de la salle de spectacle, prise dans l'axe sous un rayon de lumière oblique, et qui acquiert une signification limpide grâce à ce jeu des renvois.

La vue, le regard, la vision : telles sont les trois possibilités *graduées* et mise en rapport de la sensation tributaire de l'œil. La première est transcrite par la forme complète de l'œil anatomique. La seconde, relative à la situation de celui qui regarde (il se trouve dans la salle de spectacle), s'apparente à une projection psychologique : comme dans un miroir, la vue de l'amphithéâtre de la salle en perspective occupe le cercle de l'iris et englobe la pupille sombre. Enfin, un faisceau de rayons lumineux, dissymétrique (on l'imagine mobile comme un spot), projette à partir de la paupière supérieure une trace de clarté qui vivifie l'image. Ces effets n'ont pas qu'un but pittoresque. Par exemple, si le faisceau lumineux évoque le principe même du jeu optique, physique, la relation qu'entretiennent les trois *objets* figurés (l'œil, la vue d'architecture, le faisceau de lumière), suggère une prise de conscience du mécanisme de la vision, de son pouvoir et, surtout, de la relativité de la sensation par rapport à l'expérience vécue (vue). Le regard poétique sur l'image, la lecture symbolique de l'architecture, nécessitent une éducation. Avec son rébus oculaire, *hiéroglyphe* réactivé des origines de l'architecture⁶⁷, Ledoux choisit le mode ludique pour susciter l'éveil. Comme emblème, l'œil appartient aussi à l'architecte, au spectateur, peut-être à l'acteur, mais c'est d'abord celui du lecteur de *L'Architecture... en action*.

Précisément, Ledoux suit ici les explications de Condillac qui, dans son *Traité des sensations*⁶⁸, décrit les réactions d'une statue peu à peu douée des cinq sens. L'interactivité de leurs pouvoirs, notamment des informations inconscientes que le toucher apporte à la vue, engage le philosophe à dissenter sur le rôle de la mémoire et de l'imagination dans l'éducation des sens. Reprenons une citation de Condillac, déjà vue plus haut : « La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé »⁶⁹. « La statue n'a pas besoin d'apprendre à voir mais elle a besoin d'apprendre à regarder [...]. Il faut que nos yeux analysent »⁷⁰.

Le « coup d'œil » ledolcien est bien une vision destinée à nourrir l'imaginaire du spectateur-citoyen ; ses implications sont multiples et, à côté du phénomène social hiérarchique que régule (pour un temps, en un lieu) la présence de la *cavea* à l'antique « égalitaire », d'où l'on voit bien de partout et tout le monde est vu⁷¹, le phénomène sensualiste révèle, à l'analyse, l'objectif magique du théâtre : toujours la *catharsis* ou purgation des passions.

Contrairement à ce qu'espérait Ledoux, la postérité n'a rien compris à cette théorie naturaliste et imaginative à la fois de l'architecture. Or non seulement elle n'a rien d'incohérent ou de délirant, mais encore elle représente (au niveau textuel, comme au niveau de l'image graphique et métaphorique) l'essence même de l'esthétique sensualiste des Lumières sur laquelle certains de nos prédécesseurs se sont déjà interrogés à propos du label confus d'*architecture révolutionnaire*⁷².

Architecture *parlante*, bien nommée : toutes les formes (structure et décor) du théâtre monumental reposent sur le symbolisme du comportement individuel et collectif mis en situation d'échanges. Grâce au brassage des sens et à la juxtaposition des classes sociales, l'architecture, qui agit par/pour la *vue*, catalyse tous les sentiments. Et puisqu'au théâtre il est question de passions, l'architecture parlante qui fait corps avec l'assemblée du public donne tous pouvoirs au spectateur, individuellement, pour s'amalgamer aux formes symboliques comme aux membres architectoniques. De Wailly et Boullée, parmi les plus célèbres auteurs de projets de théâtres, ne sont pas moins explicites que Ledoux sur ce thème inspiré par la philosophie sensualiste : à l'intérieur de la salle (à l'extérieur même pour Boullée), ce sont les spectateurs qui forment l'essentiel du décor et, plus précisément, les femmes dont la présence (c'est-à-dire l'émotivité, également) détermine le caractère même du local. Elles sont la parure des passions et de

l'architecture réunies.

La hiérarchie inhérente à l'Ancien Régime provoque cette discrimination sociale due à la naissance, au type d'activité et à la fortune. Soit, Ledoux n'est pas un révolutionnaire au sens politique du mot ! Mais le philosophe qui croit aux vertus morales d'une nouvelle politique soucieuse du bien être de tous, s'appuie sur l'exemple de la *nature humaine* qui transcende l'organisation stratifiée de la société. La purgation des passions qui s'opère par la vue du spectacle doit, également s'opérer dans la salle puisque celle-ci, on le sait trop bien au XVIII^e siècle, est partie intégrante de la « représentation ». L'architecture se mue en dramaturgie incitative : comme sur la scène, elle parle la *langue* des sentiments humains calqués sur ceux des dieux de la mythologie ; l'assemblée physique des citoyens réunis dans le Temple des arts, où opère parfois le *Deus ex machina*, reflète ce mystère qui, dans l'Antiquité païenne, s'identifiait au culte des *oracles*.

Les cercles du monde : sensations et passions

« Que cette pompe est sublime ! » s'écrie Ledoux. « Ici l'art abandonne ses sens assoupis et va se livrer au sommeil des abstractions⁷³ ». Carré, ovale, cercle : telles sont les formes que la nature commande, tel est le « cadre dans lequel ont inscrit le portrait de la femme que l'on aime⁷⁴ ». Au regard des passions, l'œil d'un officier, celui d'une ouvrière, d'une comtesse, d'un avocat, d'un étudiant, d'un architecte ou d'*Iphigénie* ne diffère en rien ; mais l'éducation, par le sens de la vue, est le but suprême de l'art qui le rend utile à la société. Pourquoi l'éducation ? Parce qu'elle seule peut conduire l'œil vertueux vers ces régions du bonheur perdu, celle de l'Homme communiant avec la nature, avec ses *semblables*. Sans elle, le regard se trouble. La prise de conscience active durant la fiction qui se joue au théâtre devrait être exemplaire. Et c'est avec un étonnant lyrisme que Ledoux résume sa théorie du Sensualisme spectaculaire :

« La vue d'un spectacle donné gratis au peuple, stimule mon imagination et grandit mes pensées ; je vais vous développer tous les trésors du genre humain : peuples de la terre accourez à ma voix ; obéissez à la loi générale. Tout est cercle dans la nature ; la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis ; la force centripète est sans cesse combattue par un mouvement de rotation ; l'air, la mer se meuvent sur des cercles permanents ; l'aimant a ses tourbillons, la terre a ses pôles, le zodiaque présente successivement au soleil ses signes célestes, les satellites de Saturne et de Jupiter tournent autour d'eux, les planètes enfin parcourent leur immense orbite.

Source inépuisable des grands effets qui *intéressent nos yeux* [je souligne], rien ne peut exister sans ton appareil pompeux ; c'est là, oui, là où l'homme rendu à son état primitif retrouve l'égalité qu'il n'aurait jamais du perdre. C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il se mêle au secret des dieux. C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait aimer le système ; c'est le *triomphe des sensations* [je souligne], c'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains. Le voyez-vous arriver en foule, se placer dans l'affluence, se presser l'un contre l'autre ? Les femmes sont assises au premier rang [...] ⁷⁵. »

Considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, l'architecture théâtrale urbaine est donc le lieu d'élection de la réforme humanitaire poursuivie par Ledoux, réforme qui fonde absolument sa révolution esthétique. Le XVIII^e siècle étalait tous ses paradoxes dans cette sorte de local. En transformant ce type de bâtiment en monument public on affichait clairement l'enjeu d'une passion collective ayant trait, justement, aux aléas de l'introspection et de la sociabilité. On fustigeait cette frivolité consternante qui s'en était emparée depuis plus

d'un siècle⁷⁶. On concurrençait sur la place publique l'Église, qui ne voyait pas d'un mauvais œil ce lieu de péchés servir la cause des repentirs. On consacrait le divertissement parmi les hautes fonctions politiques – non plus courtisanes, mais urbaines – et, sur le plan de l'art *utile* aux bonnes mœurs, on favorisait le retour au « bon goût » dont la Grèce antique garantissait l'authenticité par son modèle absolu... Renouons avec celui-ci, dit Ledoux. « Alors le système moral, se trouvant réuni à la force politique, rétablira les degrés naturels⁷⁷. » En s'inspirant de la forme donnée par l'archétype historique, rationnel et expressif à la fois (le système égalitaire des gradins de la *cavea*), nous rendrons à l'art sa vocation spirituelle ; nous sacrifierons le frivole au culte du beau, réintégrant l'activité ludique du théâtre parmi les grands mystères de la vie et de l'esprit. L'humanisme critique de Ledoux détermine cette croyance en l'architecture parlante ; le spectateur soucieux d'identité devient lui-même cet agent médiatique de la réforme sociale que l'art se doit de promouvoir et de stabiliser à la longue. Dans le système de la salle de Besançon, par l'effet individuel de chaque corps qui joue son rôle de membre architectural *animé*, l'assemblée masque les défauts de certaines structures architectoniques (les loges) qu'imposaient, en 1775, les préjugés sociaux. Dans le dispositif ledolcien idéal, et non pas exactement reproduit, c'est l'assemblée, sublime parure de grâces féminines aux premiers rangs, qui donne vraiment vie à la forme géométrique pure *imitée* des Anciens. Pygmalion-architecte, sans le secours des cariatides, Ledoux révèle à l'imaginaire l'égalité de la condition humaine. Celle des passions sublimées par l'art et, encyclopédisme didactique oblige, des sentiments conscients et vertueux. L'œil, c'est le regard sur l'autre et, par retour, sur soi. Merveilleux paradoxe d'un rousseauiste théâtral : seul un architecte de génie pouvait oser assumer ce rôle !

Dès 1775, dans une lettre adressée au commanditaire du théâtre de Besançon, l'intendant Lacorée, Ledoux s'inquiétait du sort de ses innovations : « je sais ce qu'il en coûte pour établir une nouvelle religion⁷⁸ », écrivait-il. Evitons le contresens commun attaché depuis toujours à cette affirmation. Deux citations de 1804 nous font comprendre que cette « nouvelle religion » n'est pas le théâtre, ni la théâtromanie ; ceux-ci appartiennent à un rituel plus développé encore : la *religion de l'art* au service du beau.

« On ne doit pas perdre de vue que les spectacles, chez les Anciens, faisaient partie de la Religion » écrit Ledoux. « Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des mœurs ; il est plus facile de corriger l'homme par l'attrait du plaisir que par des cérémonies religieuses, des usages accrédités par la superstition⁷⁹ ». Voilà pour la religion de l'art, l'oracle du contrôle des passions.

« Ici ce n'est pas l'Architecture qui forme l'Architecte, c'est l'Architecte qui puise dans le grand livre des passions, la variété des ses sujets. Ne croit-on pas qu'elles se courbent devant lui pour découvrir le vaste horizon qui se confond avec les derniers cercles du monde⁸⁰ ? » Voilà pour le Sensualisme, la réflexion (miroir) sur les sens.

« La première idée d'un plan s'empreint des différentes modifications de l'âme, des sensations qui nous affectent⁸¹ », précise l'architecte qui évoque le geste progressif d'élaborer les dessins d'un projet... Quel que soit son rôle dans l'expression d'un programme d'architecture théâtrale, l'image de l'Œil doit donc se lire comme l'emblème idéal du Sensualisme : Ledoux, comme ses confrères artistes, jugeait la *vue* primordiale dans l'enchaînement des sensations.

La rhétorique de l'image

On doit jouer ici sur le double sens du mot image : la métaphore de langage et l'illustration qui s'insère dans un texte. Et *illustration* n'est sans doute pas le bon mot pour exprimer la nature

des gravures qui sont publiées par l'architecte, non pas nécessairement à l'appui du texte, mais tout autant pour dire autrement (ou dire plus) qu'avec des mots. Dépassant le rôle d'une simple légende, les développements où trouvent place les estampes (Ledoux renvoie souvent du texte au regard sur telle ou telle planche numérotée) autorisent l'établissement d'une grille de lecture thématique des propos de l'auteur, imagier écrivain et imagier dessinateur – le dessin partageant avec le verbe, pas plus, l'expression que souhaite transmettre l'artiste de sa démarche créatrice. L'analyse de l'Œil était un bon exemple de cette *parité* des points de vue qu'affectionne Ledoux ; il nous faut entrer plus à fond dans le processus littéraire qui engage l'artiste-écrivain dans la présentation de ses images – dessins techniques d'architecture, vues de projets idéaux ou utopiques, tableaux emblématiques de la création inspirée par la poésie de l'art. Il se trouve que Ledoux lui-même s'est exprimé sur ses choix littéraires dans le cadre du livre illustré de 1804 et que certains commentateurs de son temps ont attiré l'attention sur cette volonté, dans l'écriture, d'obtenir un équivalent *stylistique* au style plastique même de ses œuvres, projetées ou réalisées. Le mimétisme poético-artistique, qui justifie les images d'*architecture parlante* (terminologie formulée au XIX^e siècle⁸² pour caractériser les constructions singulières de Ledoux), témoigne du thème de l'*Ut architectura poesis* que nous avons déjà évoqué. Par analogie aux arts figuratifs, ce thème ouvre la voie à une théorie de l'architecture quasi hiéroglyphique – où le rôle de la lumière, comme en peinture, le dispute à l'exaltation des formes géométriques pures observées dans la nature et aux origines mythiques de l'architecture, Égypte comprise (initiatrice de la Grèce idéale et source d'une pensée maçonnique alors très répandue).

Langage imagé et métaphores visuelles

Dans le livre, le degré d'imbrication entre le sens du texte et celui de l'image graphique est tel, qu'aucun autre ouvrage ne peut lui être comparé, pas même le manuscrit de l'*Essai sur l'art* de Boullée, d'une conception littéraire beaucoup plus sage bien qu'il exprimât la même croyance que Ledoux en ces termes : « Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes⁸³ ». S'appropriant la célèbre profession de foi du Corrège contemplant des œuvres de Raphaël, Boullée s'exclame en commençant son *Essai* : « Ed io anche son pittore ». Et, de son côté, affirmant le rôle démiurgique de l'architecte et ses capacités à imiter la nature pour mieux en communiquer les vertus agissantes, Ledoux écrit : « L'Architecte du monde [Dieu] n'a-t-il pas varié ses tableaux à l'infini ? » et « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre⁸⁴ ».

Nous voilà prévenus, les images d'architecture, dessinées, sont d'essence à la fois poétique (divine ?) et picturale. L'*architecture parlante* s'exprime au figuré, si l'on peut dire, et ses images, au même titre que la perception des édifices réels qu'elles représentent pour certaines, sont à lire comme des *tableaux*. L'expression qui s'y déploie (lignes, clair-obscur, paysage, animation avec des personnages) repose sur autant d'effets que l'on pourrait comparer à des figures de style du langage. Parmi d'autres, les figures par *Emphase* (permanentes dans le texte de Ledoux) trouvent un équivalent plastique dans l'accumulation, la variété et l'enchaînement des *contrastes* et des *pendants* qui « animent » d'un sens moral l'expression en architecture. Avant d'aborder les analyses stylistiques concrètes (*cf. infra*), quelques réflexions sont encore nécessaires sur la singularité littéraire de l'écriture de Ledoux et, notamment sur le recours permanent à la métaphore mythologique – homérique, virgilienne ou ovidienne – qu'il partage avec ses amis poètes, Saint-Lambert ou Delille et toute leur génération.

L'architecte s'est lui-même engagé à faire comprendre sa manière d'écrire et à donner la source de son esthétique littéraire. Peu d'exégètes de *L'Architecture* de 1804 ne s'en sont vraiment soucié depuis Jacques Cellierier, son ami architecte et premier biographe qui, très consciencieusement, a pris la peine de citer Ledoux lui-même à la suite de ses propres com-

mentaires, au demeurant nuancés et judicieux. Parlant d'une « encyclopédie architecturale », d'un « véritable dictionnaire élémentaire, où l'exemple se trouve toujours à côté du précepte », il juge le livre « étonnant par sa vaste étendue, par l'érudition, par le génie, le *style magique et poétique* [je souligne] de l'auteur⁸⁵ ». Cellerier évoque ensuite les critiques du temps qui attendaient évidemment le style d'un traité :

« On reproche assez généralement à cet architecte d'avoir employé, dans le texte de son ouvrage, un style ampoulé et surchargé de figures ; on désirerait plus de simplicité et moins d'exaltation dans un livre élémentaire. Voici comme il se défend lui-même à cet égard :

L'architecture est à la maçonnerie, ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ; on ne peut en parler qu'avec exaltation. Si le dessin donne la forme, c'est elle qui répand le charme, qui anime toutes les productions. Comme il n'y a pas d'uniformité dans la pensée, il ne peut y en avoir dans l'expression.

Chacun a sa manière de sentir, de s'exprimer : tantôt c'est un torrent qui se précipite des hautes montagnes, il entraîne après lui le rocher ; tantôt c'est la calme d'un beau jour qui laisse voir à travers l'onde argentine, les reflets des arbres qui se peignent dans ces miroirs mobiles. L'homme élevé, toujours soutenu, ne compose pas avec le moment, il suit l'impression qui le domine ; l'artiste écrit comme il fait ; toujours inspiré, des bureaux de commis deviennent sous sa main, des propylées magnifiques ; la maison d'une danseuse célèbre offre le temple de Terpsichore ; l'hangar d'un marchand développe les jardins de Zéphire et de Flore, des champs arides produisent des usines, des villes où les colonnes poussent à côté des orties⁸⁶.

Pourquoi, me dira-t-on, employer sans relâche le style figuré ?

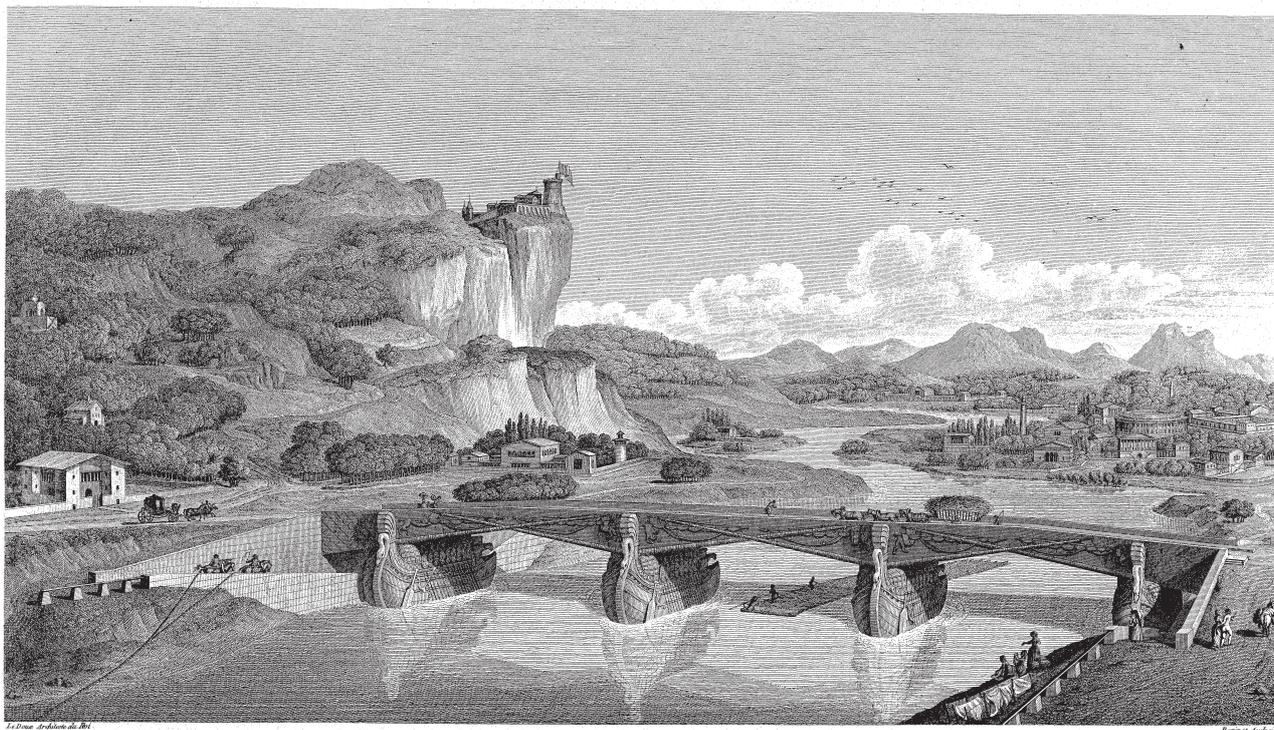
Il faut du repos, il faut de grandes lacunes pour soutenir l'attention et faire valoir les objets susceptibles d'élan. Oui, sans doute, c'est là le vaste champ où l'insuffisance glane à son aise.

La Fontaine, cet homme inimitable, fait tenir aux bêtes un langage qui leur convient. Virgile, dans ses Eglogues, met dans la bouche du berger le mot de son état, il peint la simplicité des mœurs ; il met dans l'Enéide l'élévation du poème héroïque. Homère chanta la guerre d'Ilion, mais s'il s'était contenté de la décrire, il aurait ennuyé à la vingtième page. Quand l'architecte décrit les usages déjà trop avilis des campagnes, il faut qu'il élève l'âme de ses lecteurs ; s'il n'est pas toujours obligé de donner de l'esprit aux bêtes, il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs. L'art sans l'éloquence est l'amour sans virilité.

Il n'est pas étonnant, poursuit Cellerier, qu'avec cette manière de voir et de sentir, Ledoux ait employé l'*exagération* [je souligne], et se soit écarté des formes didactiques qui demandent plus de simplicité et d'ordre dans le style ; il fallait qu'il fût conséquent avec lui-même, et que son style fût en relation avec son imagination⁸⁷. »

Avec l'explication de la manière dont il procède, Ledoux justifie le but qu'il se propose. La lecture de son livre, quasi *initiatique*, s'articule sur un incessant va-et-vient de l'imagination active où le rôle du lecteur consiste à faire dialoguer les images disposées par l'artiste, et dans son texte et dans ses gravures. « L'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser », écrit-il. Et plus loin : « mon but est d'étendre l'imagination du lecteur⁸⁸ ».

Un compte rendu du livre, publié par Le Bars du vivant de Ledoux dans le *Journal des Bâtiments civils*, assimile son œuvre à « une métaphysique architecturale⁸⁹ ». Le journaliste, qui



« Le pont sur la Loue ».

très probablement connaît Ledoux, comme l'a montré Hélène Lipstadt, insiste sur le caractère primordial du « figuré » du texte de Ledoux, comparable, dit-il, à la statuaire : « Il faut donc s'identifier à l'auteur et le suivre encore plus dans son texte que dans ses lignes qui n'en sont que le résultat [il entend ici par « lignes », le dessin]⁹⁰ ».

Béatrice Didier, à qui l'on doit la première, et la seule, étude consacrée à Ledoux écrivain⁹¹, est restée évasive sur les intentions *directives* de l'architecte-auteur. Tout en soulignant l'interrelation permanente entre l'écriture et le dessin (non sans désigner d'une manière très fautive les gravures d'après les dessins, particulièrement élaborés, de Ledoux, comme des « croquis »), Didier montre que l'analyse du texte de Ledoux échappe au champ strict de l'histoire littéraire : sans dégager la finalité instrumentale (didactique, morale, poétique, ésotérique et initiatique) du livre, il est impossible de comprendre et, a fortiori, de classer le genre éclectique et totalement inédit que Ledoux crée sciemment. Situer son œuvre dans le contexte du romantisme français naissant, comme le fait Didier, n'est pas négligeable, certes. Mais la nomenclature stylistique littéraire, qui classe l'œuvre, fait trop vite dévier l'analyse de l'objet, en réalité non-identifié, vers une sorte de *curiosa*, si la parité n'est pas respectée dans la critique globale. Celle-ci doit en effet s'attacher tout autant aux images qu'au texte, et à leurs rapports. Cette dialectique de lecture, qui correspond à une dialectique déterminante dans l'esthétique même de Ledoux, comme dans sa morale, on va le voir, relève d'une éducation, comme d'une transmission à caractère *initiatic* (tout autant que le romantisme, c'est la pensée franc-maçonne des Lumières et ses symboles qu'il faudrait évoquer – question que je n'aborde pas ici⁹²).

Intuitivement, Didier a bien senti l'enjeu de cette « métaphysique architecturale » qu'exprime Ledoux à travers la rhétorique classique, dont l'enflure et la liberté d'expression, colorée et très personnelle, oscille entre Delille, Senancour, Volney, M^{me} de Staël, voire Chateaubriand (toutes proportions gardées !). Mais elle n'a pas su tirer de la comparaison avec les images gravées la nécessaire application, que Ledoux a explicitement indiquée, de la rhétorique des images aux figures du dessin, voire du tableau d'architecture.

L'entreprise de Ledoux paraît très périlleuse, selon Didier qui constate qu'il est vraiment « à la recherche d'un style » et qu'il accumule les difficultés par la diversité des genres auxquels il se livre. Des contrastes, des juxtapositions, des oppositions tranchées, sciemment formulées par Ledoux à des fins pédagogiques, sont analysées (par rapport aux images) un peu vite comme des contradictions ou irrésolutions un peu maladroites, pesantes. Il faut en convenir, le style de Ledoux est loin d'être un modèle, mais ses soi-disant excès, qui sont ceux des écrivains de son temps, donnent certainement une clé de lecture des images d'architecture que Ledoux a passionnément souhaité extraire de l'abstraction convenue, usuelle (plan, coupe, élévation). Chez lui, la lecture des symboles est donnée à voir par le double style imagé, textuel et dessiné. En effet, aux dessins techniques d'interprétation de l'architecture « à construire » s'ajoutent, non seulement des vues animées des bâtiments, mais parfois de véritables tableaux emblématiques des genres d'architecture ou des symboles de la création dans son domaine – on l'a vu avec L'Œil !

On peut admettre cette observation de Didier : « Ledoux rencontre une autre difficulté [celle de chercher un style personnel qui réponde à sa métaphysique architecturale], due à sa situation historique entre classicisme et romantisme. Sur son style, pèse assez lourdement le poids de la rhétorique classique ; il nous semble parfois abuser des procédés qu'elle lui a légués ; on pourrait faire un inventaire des « figures » qui serviraient d'illustration à l'ouvrage de Fontanier⁹³, son presque contemporain. » Certes, la remarque est judicieuse, mais elle ne s'applique qu'au texte. Estimant, par exemple que « le recours à la mythologie est, dans l'arsenal rhétorique classique, ce qui a certainement le plus vieilli », Didier élude complètement la thématique d'*Ut pictura poesis* et notamment la relation que Ledoux établit entre son style épique, héroïque, et le grand genre ou la grande manière, c'est-à-dire la peinture d'histoire. Certains tableaux (non architecturaux) du livre de 1804 prouvent la volonté de l'artiste de *donner à voir* une idée symbolique de la création architecturale relative à la poétique de ses origines (grecques, parfois revisité par l'idéologie franc-maçonne), c'est-à-dire fondée sur des images mythologiques connues de tous. L'Olympe et le mythe de Psyché, montrés dans la gravure intitulée *La maison du pauvre* est un exemple fort de cette propension aux images emblématiques – et pas seulement rhétoriques comme dans le texte – des buts et des moyens de l'art architectural dont le caractère initiatique relève d'une métaphysique architecturale.

Il y a une réelle difficulté à aborder, à part égale, la rhétorique du texte et celle de l'image (cette dernière n'étant pas codifiée), sans une véritable sensibilité et formation pluridisciplinaire. C'est pourquoi, malgré mes lectures du manuel de Pierre Fontanier, je resterai très prudent sur la question des analogies qui peuvent s'observer entre rhétorique oratoire (parlante) et rhétorique des formes et des effets artistiques : ceux-ci sont en images pour le *lecteur* du livre, mais ce dernier est un contemplateur potentiel de l'architecture construite de Ledoux – il ne faut pas l'oublier !

Malgré ses lacunes, ses incertitudes, Didier a décelé quelques rapports fondamentaux entre ces deux modes d'expression dont l'interrelation éclaire la présence des symboles. Elle remarque d'abord que les descriptions de Ledoux, souvent lyriques, ne sont pas des explications d'architecture ni même des transcriptions de paysages, mais des *visions*. Elle rappelle, comme Ledoux et Boullée l'ont affirmé, que l'architecture doit être considérée comme une écriture. Elle montre comment Ledoux opère une véritable pédagogie du regard (apprendre à voir) qui introduit dans le texte la présence du lecteur sensé *lire*. Enfin, elle constate que cette lecture offre une idée de mouvement permanent, une notion de *temps* que le texte introduit dans l'image du dessin. L'imagination s'invite dans la quatrième dimension, c'est-à-dire le déplacement qui rend compte des vues volumétriques des constructions et des espaces qu'elles matérialisent dans la lumière et le paysage naturel ou urbain...

Pierre Fontanier définit ainsi le style : c'est « l'art de *peindre* [je souligne] la pensée par tous les moyens que peut fournir une langue⁹⁴ ». Fontanier organise les figures de la langue en cinq classes auxquelles participe l'*Expression*⁹⁵. Je renvoie à ce qu'il définit et analyse, par les figures de style dans la catégorie de l'*Emphase*, certainement l'une des constantes de la manière d'écrire de Ledoux. Il faudrait de très longs développements pour le prouver ou l'illustrer : je me limiterai ici, succinctement, aux analogies formelles que l'on voit se dessiner dans les gravures et qui se rapportent notamment à la *Périphrase*, à l'*Énumération* ou *Accumulation* ou encore *Conglobation*, en ajoutant la *Paraphrase* et l'*Epiphraise*⁹⁶).

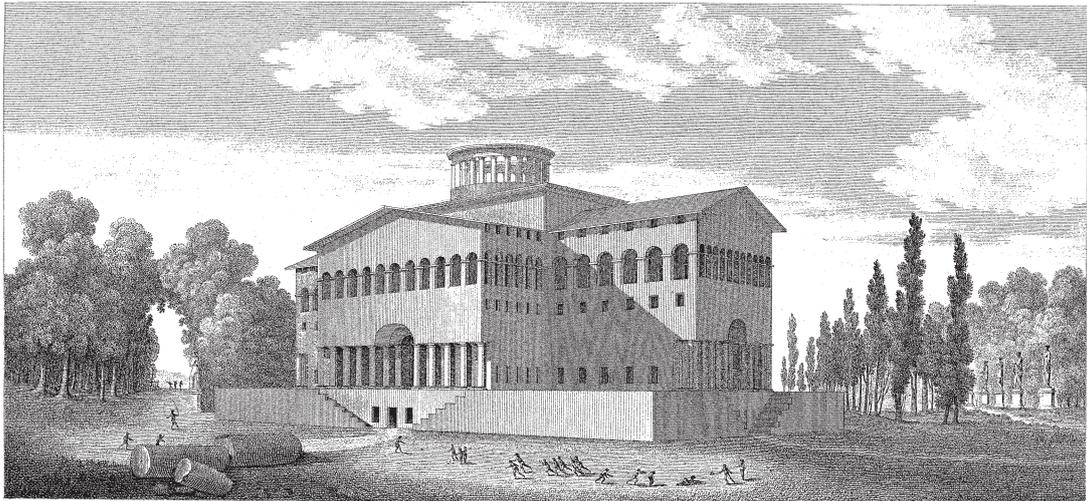
En s'interrogeant sur la manière de lire poétiquement l'architecture, il faut méditer cette remarquable leçon sur l'*expression* que Ledoux insère dans le texte qui accompagne le projet de *Maison d'éducation* :

« Qu'entendez-vous par l'expression ? Ce que j'entends ; c'est un sentiment analytique qui se confond avec les images, qui stimule nos plus secrètes *sensations* [je souligne] et semble devancer la pensée de l'Architecte, qui décèle la volonté pour forcer le spectateur bien organisé à l'admiration. Les caractères s'imprègnent de la teinte que l'artiste prépare sur son éloquente palette : l'art du chimiste ne donne pas la couleur, c'est un présent des dieux inspireur⁹⁷. »

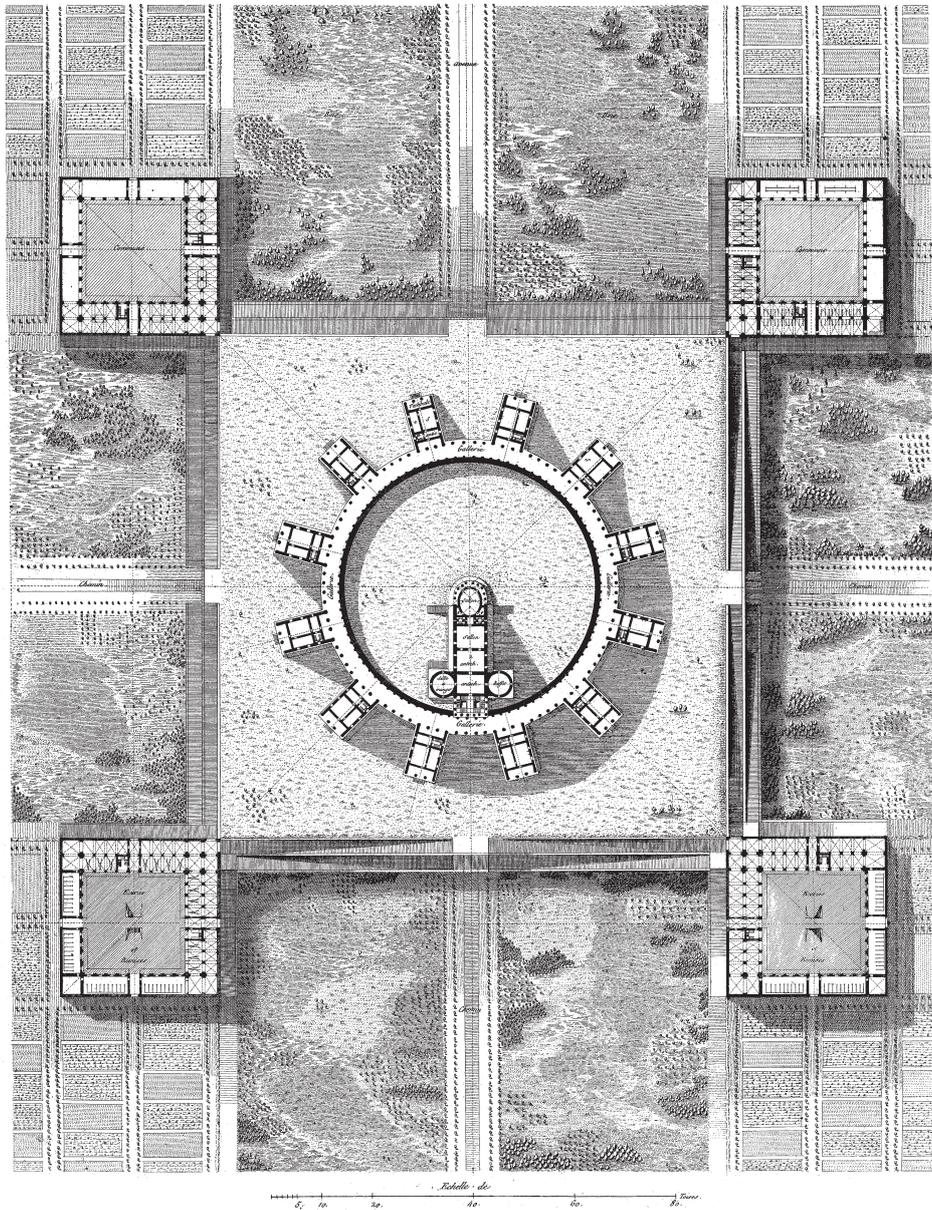
Comment apprécier certaines formules, quasi ésotériques ou métaphoriques de Ledoux, sans s'imposer ici une digression indispensable sur l'économie générale de son livre ? Nous avons lu ci-dessus : « *secrète sensation* », « sentiment analytique qui *se confond* avec les images », « forcer le spectateur *bien organisé* à l'admiration », qui précèdent la métaphore de l'architecte dessinateur à l'« éloquente palette ». Avant d'entamer la lecture poético/rhétorique des images *expressives* (texte et planches gravées), on doit prendre conscience de la construction très originale de la publication de Ledoux, dans sa globalité. Et, par exemple, ne chercher des correspondances que dans le rapport de proximité entre telle page écrite et telle gravure qui présentent un projet, exclurait celui-ci d'une chaîne d'observations ou de commentaires qui se déplacent dans l'espace du livre. C'est comme si Ledoux incitait le lecteur, soumis à des sentiments individuels au fur et à mesure qu'il avance solitaire dans sa lecture (texte/images), à prendre conscience de la vision synthétique d'un sentiment de société dans lequel il serait entraîné.

La mise en scène des rapports est primordiale dans l'approche initiatique des images *emblématiques*, notamment, ces sortes de *vedute* qui apparaissent comme des *variations* iconographiques et plastiques propres à l'esthétique militante de Ledoux (on a déjà évoqué l'*Œil* et l'*Abri du pauvre*, mais il faut y ajouter, le *Pont sur la Loue*, la *Forge à Canons*, le *Cimetière de Chaux*, et nombre de vues perspectives ou à vol d'oiseau d'édifices, utopiques ou non⁹⁸) ; le contexte initiatique valorisé par l'auteur (« *secrète sensation* »), « force le spectateur [lecteur] *bien organisé* [initié] à rechercher pour son plaisir (« admiration ») les rapports et les correspondances multiples suggérés par Ledoux dans l'espace pictural et, littérairement, narratif de son livre.

Ces sortes de *tableaux*, au sens de genre pictural et non pas architectural, sont parfaitement justifiés par l'esthétique du pittoresque que Ledoux défend et illustre (par exemple, avec les *pendants* que j'ai analysés ici au sujet du théâtre, ou, ailleurs, ceux de l'hôtel Thélusson⁹⁹). Mais leur présence atteste également une construction initiatique du livre de 1804, construction visuelle, certes, mais qui s'appuie en réalité sur tout un système numérique dont les références tiennent au système des proportions harmoniques, étayé par un recours à la symbolique pythagoricienne des nombres. De la sorte, les suites de chapitre, l'assemblage des planches comme la progression – hiérarchique – des idées et des références, correspondent à des relations numériques vérifiables, et « très remarquables entre les nombres



« La Maison d'éducation ».



« L'Oikéma ».

mis en évidence par Ledoux, et ce à tous les niveaux de composition du texte », écrit Serge Conard¹⁰⁰ qui a été le premier historien à approfondir la symbolique ésotérique de l'ouvrage de Ledoux ; « la formule la plus simple, et la plus évidente », écrit-il, « fait référence à un symbole somme toute attendu à propos d'une *cité du soleil*¹⁰¹ : la somme des gravures et des planches est égale au nombre de jours d'une révolution solaire : 240 (pages) + 125 (gravures) = 365. Les autres sont toutes issues d'un corpus numérique unique : les valeurs angulaires de la géométrie pythagoricienne, et sont articulées autour de deux thèmes principaux et constants : le nombre 24 et la valeur approchée de $\sqrt{3}$: 1,732...¹⁰² ». La suite de la démonstration de Conard, et ses analyses des rapports qui fondent le rapprochement entre l'architecture édifiée (ou son terrain d'action géographique) de Ledoux et la composition du premier tome de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des m eurs et de la législation*, emportent l'adhésion sur les visées initiatiques de l'architecte démiurge – dans la lign e des grandes utopies Ledoux ne se réfère-t-il pas lui-même à Campanella, le « Calabrais » auteur de la *Città del Sole* ?¹⁰³ Admettons que l'auteur des *Propylées* de Paris crée aussi, pour la postérité, dans un espace numérique *unitaire*, littéraire et graphique (le livre illustré), qui « constitue la réalité topographique de la ville mythique¹⁰⁴ ».

Sur le plan artistique, la ville de papier relève de la littérature. Mais les images graphiques qui s'y trouvent ressortissent au domaine des effets en peinture, tandis qu'apparaît une troisième forme d'expression : la sculpture. Art du dessin elle aussi, elle est à la fois ornement symbolique de l'architecture édifiée – magnifiquement maîtrisé dans les constructions concrètes de Ledoux¹⁰⁵ – mais aussi une sorte de hiéroglyphe initiatique dans le dessin livré au graveur. Dans cette approche si complexe des rapports entre les effets rhétoriques du texte et les effets poétiques (  interpréter) du dessin, finissons par l'analyse de deux programmes architecturaux destinés à la formation, à l'éducation morale du citoyen, mais aussi à la spiritualité des valeurs et des rites de la vie civile et religieuse : la *Maison d'éducation* et l'*Eglise de Chaux*.

L'expression et les figures de style du dessin

La sculpture, thème esthétique et formes inscrites dans l'architecture, est en permanence présente dans le texte de Ledoux. Dans l'évocation paysagère constante où l'artiste aime présenter la perspective de ses projets, on peut s'étonner de ne trouver, parmi les centaines d'estampes sorties de son atelier, que deux gravures où figurent des statues dressées sur un socle libre dans un jardin. L'une d'entre elles¹⁰⁶ montre le projet d'une *Maison d'éducation*, ou coll ge, comme une *veduta* : dans un jardin aux perspectives de parc, une statue isolée, à gauche, et un alignement de statues, à droite, encadrent l'édifice devant lequel des collégiens jouent à la balle, aux boules et à la corde à sauter...

Ni fortuite, ni seulement décorative, la présence de cette statuaire monumentale de jardin rappelle le rôle éducatif (par l'exemple de l'Histoire et du mythe) de la sculpture. Or il faut tenir compte ici de la composition initiatique du livre dans son ensemble. En effet, le texte le plus explicite sur la question des statues ne figure pas directement à l'appui de l'image de la *Maison d'éducation*, mais en conclusion du commentaire qui accompagne le projet de *Maison de jeux*, c'est-à-dire quinze pages plus loin, juste avant l'apparition du *Coup d' cil* du Théâtre de Besançon.

Ainsi, entre deux groupes de monuments consacrés respectivement à l'éducation individuelle (au coll ge s'ajoute en effet l'*Oik ma*, bordel monumental destiné à moraliser l'éducation sexuelle) et au loisir social (jeux et spectacle), la relation implicite s'accorde sur un thème plus général qui ressortit au rôle transcendant de l'art (ici la statuaire) dans l' pu-

ration des mœurs :

« Tel qui aurait emprunté l'exemple des jeux olympiques ou des bois dédiés à Jupiter, pour élever aux dieux de la fable des statues, retrace dans ces jardins des vertus civiles et héroïques qui honorent le siècle », écrit Ledoux. « Ô vous, que la foule des plaisirs assemble en ces lieux ! Venez, et faites revivre les souvenirs honorables ; que votre âme attendrie par les traits qui peignent la bienfaisance et la sensibilité, rappelle cette antique foi de l'âge d'or que nous regrettons ; que ces formes incorruptibles, ces marbres, ces bronzes nous offrent l'apothéose de la céleste amitié, du mépris des vanités ; qu'ils distinguent l'homme modeste environné de ses talents et de la publique estime¹⁰⁷. »

Comme les trophées de l'hôtel d'Uzès (détruit)¹⁰⁸, les statues du jardin de la *Maison d'éducation* ont donc une valeur théorique qui s'ajoute à l'effet plastique, ou plutôt qui donne un sens à celui-ci. A travers le motif appuyé – si l'on peut dire – dans l'image, l'artiste s'exerce à une démonstration du rôle poétique de la relation qu'il souhaite entre l'architecture et la sculpture, rôle qui est sollicité par l'appel à l'*imagination* du spectateur-lecteur. L'effet pittoresque, ici, ressortit au contraste qui s'observe entre les petites silhouettes, sombres et animées, des enfants qui jouent et la plastique immuable des statues blanches. Mais il faut attendre de découvrir le texte qui conclut le commentaire de la *Maison des jeux* pour saisir, enfin, la raison d'être de l'environnement exceptionnel – dans l'œuvre de Ledoux – de sa *Maison d'éducation*. La morale qu'exprime ce *paysage* incite alors à bien des réflexions ; on peut la comparer, par exemple, aux idées exprimées par Mme Roland sur l'éducation. A l'époque où Ledoux poursuit la construction de la Saline royale d'Arc-et-Senans et tandis que se prépare le chantier du théâtre de Besançon, à l'instigation de l'intendant La Coré, Mme Roland recevait le prix du Concours de l'Académie de cette ville, en 1777, sur le sujet suivant : « Comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs ». Le féminisme éclairé, si l'on peut dire, de Ledoux – cf. le *Temple de Mémoire*¹⁰⁹ –, appellerait plus d'une réflexion. Mais en ce qui concerne le rôle éducatif de la statuaire, c'est dans ses *Mémoires* (1795) que Mme Roland – jeune fille qui emportait son *Plutarque* à l'église en guise de semaine sainte ! – évoque le souvenir d'une visite dans le parc de Versailles, en ces termes :

« J'aimais mieux voir les statues des jardins que les personnes du château [...]. Je soupirais en songeant à Athènes, où j'aurais également admiré les beaux-arts, sans être blessée par le spectacle du despotisme ; je me promenais en esprit dans la Grèce, j'assistais aux jeux olympiques, et je me dépitais de me trouver Française. Ainsi frappée de tout ce que m'avait offert le beau temps des républiques, je me glissais sur les orages dont elles avaient été agitées, j'oubliais la mort de Socrate, l'exil d'Aristide, la condamnation de Phocion¹¹⁰. »

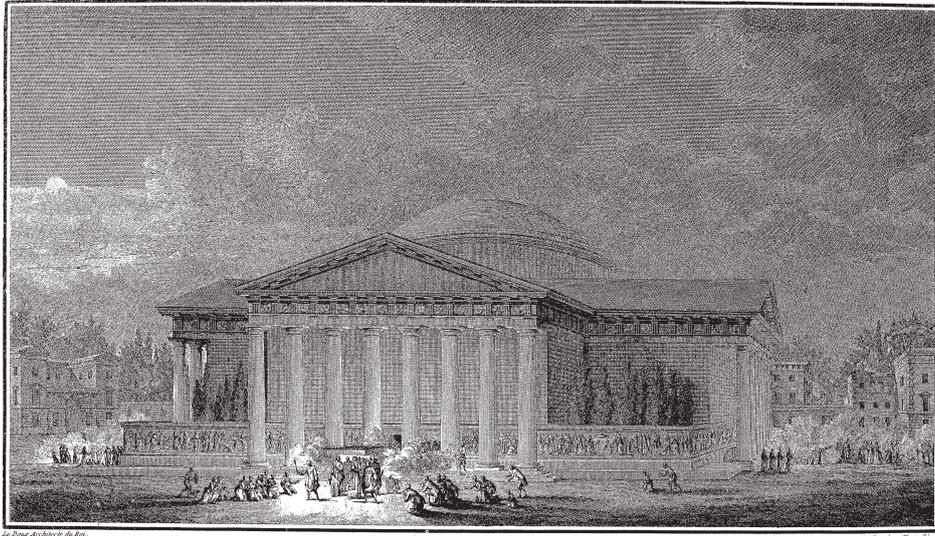
L'*exemplum virtutis* s'expose d'une manière plus démonstrative à l'appui du projet d'*Eglise de Chaux*. Les commentaires des quatre dessins qui en présentent le parti et la distribution (vue perspective nocturne, plan des souterrains, plan supérieur et coupe) n'offrent aucun essai de description à proprement parler – Ledoux comme Boullée recourent très rarement à cette forme littéraire ! Le texte est une *narration*, vivante, évocatrice de la condition humaine et de ses aspirations métaphysiques et cosmiques. Mais il est également didactique, conçu comme une *leçon* d'architecture symbolique fondée sur les principes de l'éthique civique et religieuse.

S'adressant aux « jeunes artistes, enfants chéris d'Apollon », Ledoux s'exclame en évoquant les restes humains voués au souvenir (vases funéraires, ossuaires, reliques ou momies) :

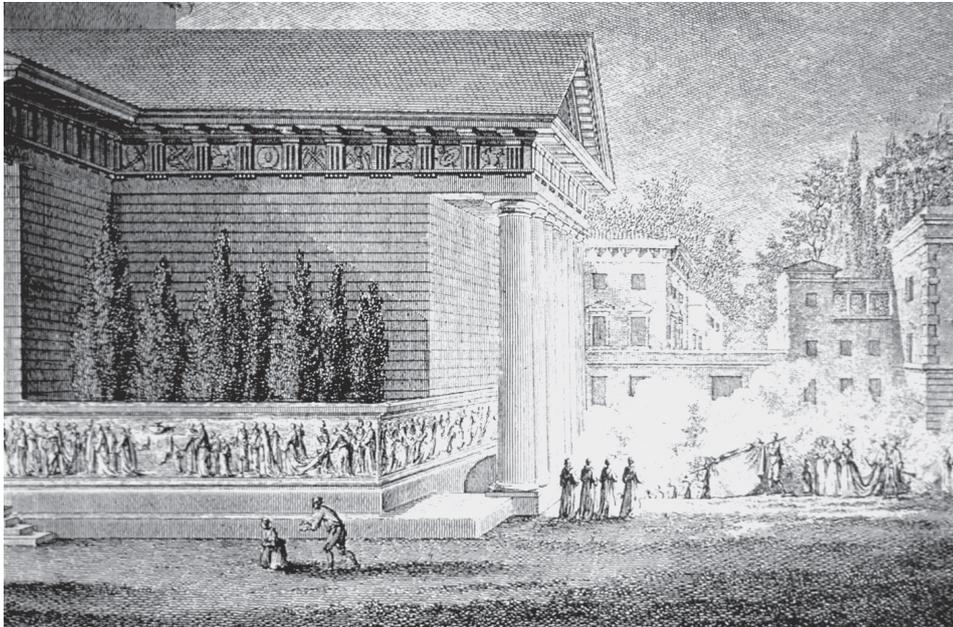
« Que de moyens l'art vous offre ! Voyez ce que peut une pensée, une heure, un jour de votre temps : il n'y a pas d'événement qui puisse enchaîner le génie ; la volonté même du Dieu suprême ne peut rien changer à la nature du bien qu'il peut faire, puisqu'il n'est pas de son essence que le vice obtienne des avantages sur la vertu. Travaillez, travaillez toute votre vie pour obtenir ce jour, cette heure¹¹¹. »

Le monde des abstractions où s'épanouit la métaphysique, se nourrit de cette prise de conscience du délai inconnu qu'impartit la mort et que favorise l'action créatrice. Dans les pages du livre, l'expression (texte et dessins) *poétique* du projet d'architecture religieuse régénérée entraîne le lecteur dans de fastueuses images à caractère épique où la perspective de la mort s'énonce en fonction des âges de la vie, des sexes, des conditions sociales, de l'action civique, plongés dans les cycles du temps (jour, nuit, saisons) et des rites religieux (baptême, mariage, obsèques) relatifs à certains sacrements de l'Église catholique (Eucharistie, Extrême-onction, par exemple). L'idée progressiste de Ledoux est double. Il souhaite d'abord créer un climat spirituel qui conditionne la lecture de son projet : les caractères humains, individuels ou collectifs, illustrent le substrat sur lequel l'architecte fonde sa théorie du *caractère* en architecture. Il légitime en même temps cette théorie en se référant à une vision du Monde, à la fois historique et cosmique. Ensuite il rattache à cette vision (intellectuelle) l'ensemble des effets plastiques et de composition qui caractérisent son monument, un édifice nouveau par la traduction visible, fonctionnelle (et pas seulement symbolique) des types de rituels auxquels il est destiné.

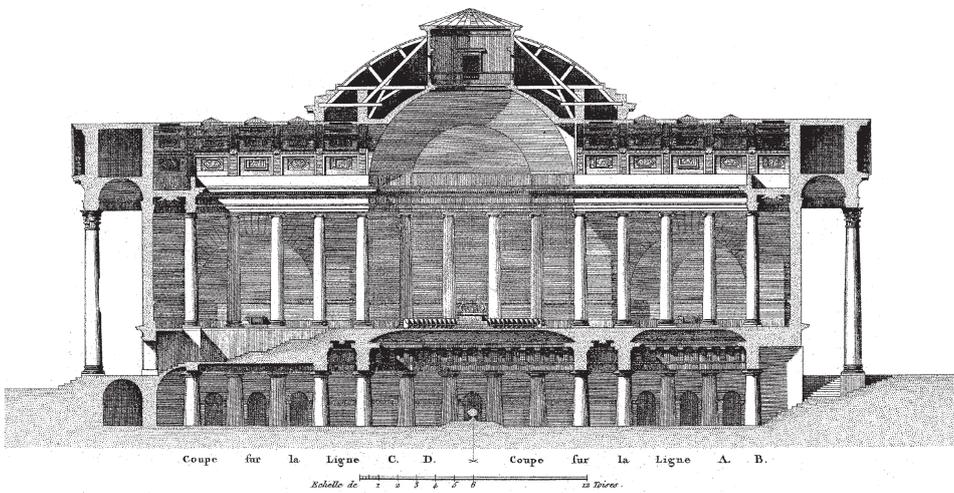
Variété et unité, telles sont les valeurs affirmées de l'architecture classique que Ledoux souhaite régénérer en y ajoutant ce sentiment des rapports qui exposent le caractère même du lieu construit. L'unité s'exprime d'abord par la symétrie totale du plan, croix grecque des nefs inscrites dans un carré, espace intérieur centré sur un dôme semi-sphérique et accessible par quatre frontispices de temple antique à colonnes et frontons triangulaires – l'*alphabet* géométrique naturel et la référence gréco-romaine suscitent une création sobre et forte : carré, cube, cercle, sphère, triangle pour la masse constructive, colonnades extérieures et intérieures, avec jour zénithal exclusif, pour l'animation des effets lumineux. La variété est sensible dans la distribution des nefs croisées, autour desquelles sont disposées des chapelles : un escalier monumental définit, jusqu'à l'autel majeur central, une nef d'accès principale – sans la moindre distinction à l'extérieur. Afin de mettre un terme aux « contradictions d'usage¹¹² » perpétuées dans les cérémonies religieuses, l'artiste identifie les espaces cultuels et les autels. Tandis que l'église souterraine est destinée aux offices funèbres, l'église supérieure dispose d'autels consacrés au culte journalier, à celui de la reconnaissance (après une victoire militaire par exemple, quand se chante le *Te Deum*), au baptême, au mariage (autel de la vertu, autel de l'hymen, etc.). La variété est encore de mise dans les quatre cimetières entourés de charniers qui, au niveau du sous-sol forment quatre cours carrées entre les bras de la croix grecque de l'église : les corps y sont ensevelis selon la distinction des sexes et des âges, femmes, hommes, filles et garçons. C'est alors que Ledoux introduit un ultime effet d'unité, élément plastique monumental qui enveloppe l'église et les cimetières selon le tracé carré du plan général : au-dessus de l'emmarchement d'accès aux portiques des nefs, et passant en toute continuité derrière les colonnades, les murs qui dominent les cimetières s'animent d'une grande frise sculptée à hauteur des yeux des fidèles. Voilà bien un type d'invention géniale à la Ledoux ! Se remémorant la frise à sujet rituel de l'ordre du temple grec, située en hauteur entre l'architrave et la corniche, l'artiste moderne inverse le rapport structurel – donc visuel – entre architecture et sculpture, valorisant le rôle de celle-ci dans l'exposé des attendus symbolique de sa réforme de l'architecture religieuse. Et ce n'est pas tout : la nature s'en mêle, avec les cyprès qui, dans l'ombre, mais au-dessus du mur sculpté à hauteur des enfilades de colonnes, expriment la présence des cimetières. L'ensemble de la distribution et des éléments constructifs de l'édifice, qui se lisent sur les dessins techniques



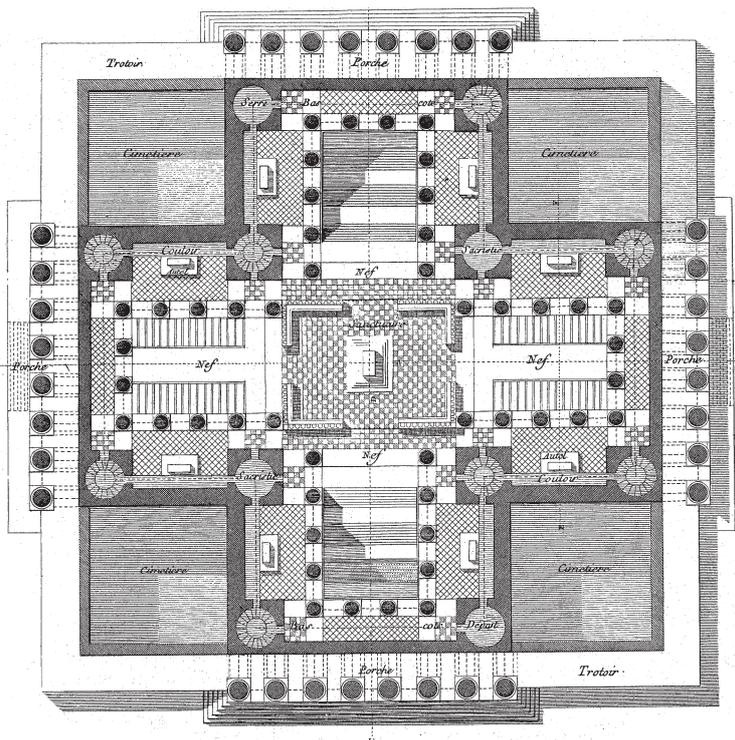
« L'église de Chaux ».



Détail de « L'église de Chaux ».

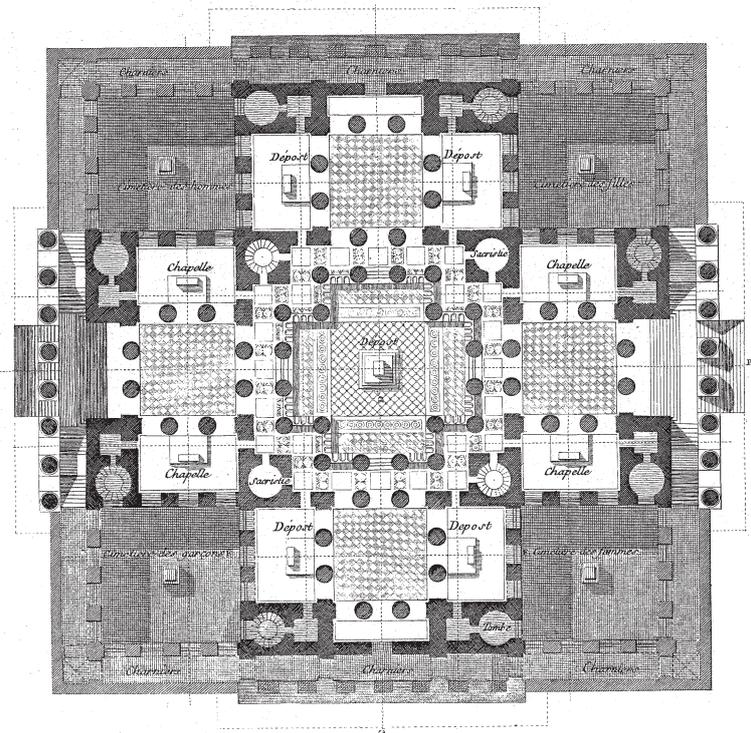


Coupe de « L'église de Chaux ».



Echelle de 1 2 3 4 5 6 Toises

Plan Souterrain de l'Église de Chaux



Echelle de 1 2 3 4 5 6 Toises

Plan de « L'église de Chaux ».

(plans et coupe), n'atteignent une vraisemblance rituelle, animée, qu'avec l'analyse et le commentaire de la vue perspective de l'*Eglise de Chauv. L'auteur insiste : « Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice¹¹³ », et poursuit : « Le cortège des émotions s'avance, et l'imagination abstraite commande le monde intellectuel¹¹⁴ ».*

La présentation nocturne de ce *tableau* s'agrément de nombreux personnages disposés en quatre groupes actifs. A gauche, dans un clair obscur enfumé, s'exécute un rituel plutôt statique et non-identifiable. Au centre, précédée de torches, la procession du Saint Sacrement (est-ce pour le Viatique ?) sort de l'église et progresse entre deux rangées de fidèles agenouillés. A droite, toujours vivement illuminé de fumées rituelles, un cortège suit un brancard qui descend dans l'église souterraine. Tandis que ces trois groupes s'animent dans l'axe des trois frontispices visibles de la perspective, et que la procession s'avance vers le spectateur, deux fidèles isolés, un adulte protecteur penché derrière un enfant agenouillé en direction du dais qui passe, s'inscrivent dans l'ombre au niveau « du bas relief qui entoure l'édifice¹¹⁵ » ; à droite et à gauche du tableau, posés en contrejour devant les groupes lumineux, des acolytes vêtus de longues robes créent une transition plastique entre le déroulement de la frise sculptée et les cortèges vivants.

Ledoux, qui commente cette brillante mise en scène dessinée à la gloire du Saint Sacrement et de la vie éternelle, tout en évoquant l'humanité dans ses craintes et ses espérances, produit un texte très fortement imagé où le système des figures du style énumératif, comme l'analyse Fontanier, se développe par *accumulation*. Dans l'idée cosmique du sujet, c'est par des *périphrases* enchaînées que l'auteur caractérise la symbolique, quasi rituelle, du dessin traité dans un clair-obscur obsessionnel :

« Déjà le dieu du jour enlève aux humains la clarté ; ses flambeaux s'éteignent de toutes parts ; déjà le soleil, au bout de sa carrière, noie sa flamme dans les eaux, et montrant une pâle étincelle, abandonne l'horizon à sa rivale. Le croissant se place au centre des nuages condensés, et les ombres amènent les chimères de la nuit ; les chênes verts, les cyprès éloquents, ces arbres prophétiques à qui le ciel impose un silence pénible, sont dans l'inaction ; les fleuves de la terre confondent leurs eaux, s'entrechoquent dans leur course vagabonde : ici l'homme veut mourir comme il a vécu, il appelle les autorisations célestes pour assurer le trajet qu'il va faire ; son cœur ne craint pas d'assembler la multitude pour être témoin de ses derniers aveux : le respect entoure le dernier acte religieux de sa vie, et les fidèles prosternés, à la vue de l'image suprême, versent des larmes sur le pressentiment de la destruction¹¹⁶. »

Après une vaste périphrase pour désigner la fin du crépuscule, la justification physique des ombres de cette scène nocturne par la présence de la Lune (« le croissant »), la transparence des nuages et le relief des arbres, cadre un paysage silencieux propice au recueillement, mais aussi à la crainte du mystère chrétien. Il s'agit d'une mise en scène des sacrements : la Confession et l'Eucharistie (« derniers aveux », « les autorisations célestes ») ; et dans ce « dernier acte religieux » (« l'Extrême onction » ?), la vision de l'hostie (« l'image suprême ») qui précède le dernier souffle (« destruction ») et le passage dans l'au-delà espéré (« trajet »)...

L'atmosphère imagée que crée Ledoux exalte bien le programme catholique qu'illustre la *vision* architecturale ; l'action est double : dessinée iconographiquement et suggérée littérairement, quand elle interpelle le lecteur par des figures rhétoriques de *suspension* (les regards vers le cortège, les désignations, les interjections – « quelle erreur ! »), mais surtout d'*emphase* et d'*accumulation*. Jouant du double effet des cortèges (processions vivantes

et déroulement de la frise sculptée à hauteur des personnages figurés), ainsi que de l'icographie concomitante qui s'observe dans la descente au tombeau d'un héros militaire et dans l'hommage rendu aux vertus citoyennes, l'auteur sollicite la fascination de l'*exemplum virtutis* :

« Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice ; il est éclairé directement. Remarquez bien que l'art ne l'a pas confondu avec les teintes obligées d'un péristyle saillant qui détruit la pureté des traits ; il retrace aux yeux l'histoire des hommes les plus distingués, et force la distraction à s'appesantir sur tout. En examinant ces détails, le père peut exalter la pensée de son fils, et lui dire :

Vois-tu ; Alcippe fut un artiste habile, un philosophe impassible ; son ciseau impérieux arrêta les progrès du vice. Vois-tu ce soldat valeureux qui affronte le salpêtre meurtrier pour couvrir le corps du capitaine qui guida la victoire. Plus loin, des torches ardentes, des branches de cyprès portées par cent femmes enveloppées d'un ample voile, précèdent les pleurs d'une famille désolée : la charité faisait un dernier effort. La reconnaissance restituait des cendres à la terre reproductive, et l'espoir de l'avenir faisait porter devant lui un trésor pour pallier les malheurs du jour. [...]

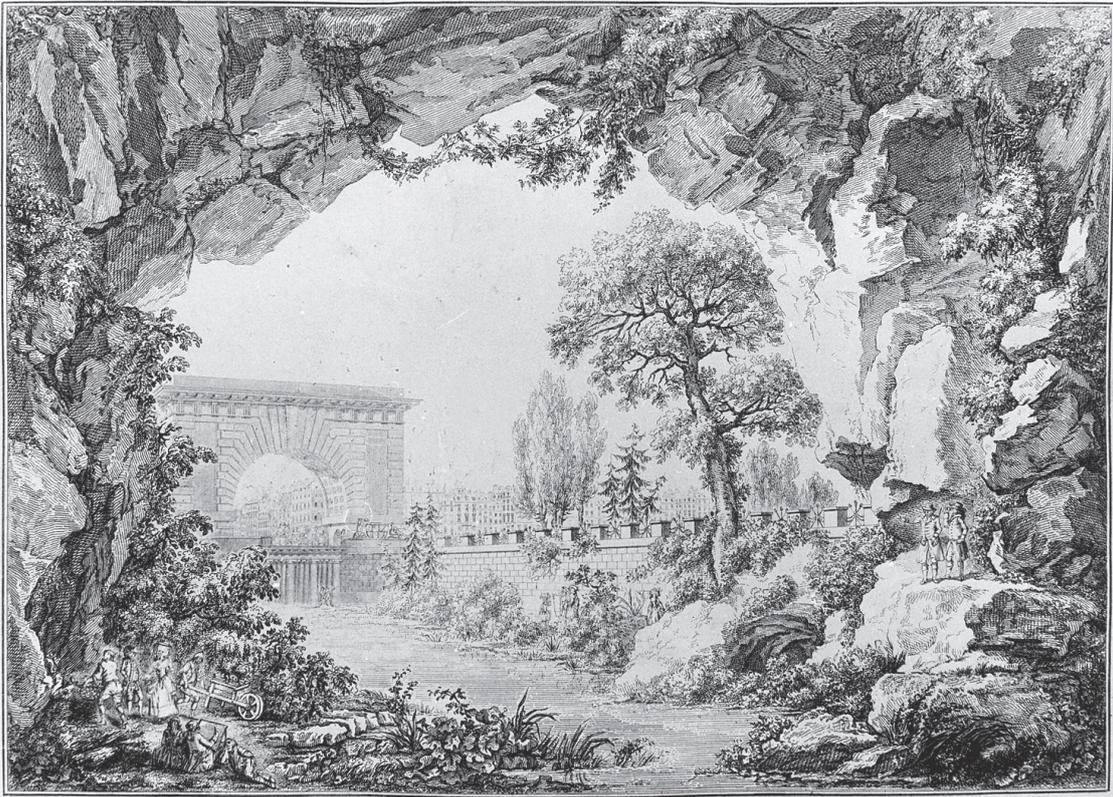
Un grand espace s'offre à ma vue : quelle lacune ! Quel vide interrompt le cours des abstractions qui composent le monde. Que vois-je ? Ah ! C'est la reconnaissance ; elle est isolée ; ne dirait-on pas que tout le monde la fuit ? Voyez ! Quoique rare, elle est prodigue du sentiment que l'on ne refuse pas quand le dernier moment rappelle les obligations passées et ne permet plus d'essayer l'avenir¹¹⁷. »

Le thème de la Reconnaissance (elle est personnifiée) est exploité dans la vision du tableau (ce n'est pas une description, mais un récit !), jusqu'à la découverte, sur le dessin technique d'architecture, du point focal de la distribution de l'église :

« L'autel destiné à la reconnaissance, éclairée par les jours qui nous associent avec le ciel [jour zénithal], est placé au centre pour être aperçu de toutes parts ; les surfaces de côté sont éteintes pour fixer le recueillement et élever la pensée : là on voit les tables de la loi dans les mains du législateur ; le poète offre sa lyre, l'Architecte ses compas, le peintre ses pinceaux, la religion ses dogmes ; chacun apporte : tous offrent un motif pour exciter l'élan qui saisit la gloire¹¹⁸. »

Ce thème de la gloire, Ledoux l'associe à une réflexion générale sur les fêtes publiques, dont il condamne l'usage des séduisants et vains feux d'artifices de son temps, tandis qu'il évoque, avec un déchaînement imaginaire sans pareil – toujours l'*emphase* – les images sonores d'une musique de plein air. Le roulement des percussions, la plainte âpre des cuivres et des coups stridents sur « un acier sonore qui déchire les organes »¹¹⁹, convient l'ouïe au sentiment d'épouvante – ils évoquent les effets voulus par le musicien Gossec dans sa célèbre *Marche lugubre*¹²⁰... Comme à l'office (rites, prières, musique), à travers les paraboles des textes sacrés et des sermons, le verbe littéraire augmente la magie de l'image architecturale concrète ; le sublime de l'architecture *parlante* tient ici dans cette dynamique démesurée des métaphores accumulées ; dans l'imitation du genre épique « à l'antique » également.

Quittant l'architecture figurée, le livre, ses images textuelles et graphiques, observera-t-on dans l'œuvre *construit* de Ledoux – immense, redisons-le – des *effets* équivalents ? La mise en scène de l'architecture édifiée s'appuie, elle aussi, sur l'œuvre littéraire de 1804, comme sur un argument de ballet ou un livret d'opéra



Vue de l'entrée de l'hôtel Thélusson à Paris, à travers l'arche de la grotte de la façade.



Barrière des Fourneaux (photographie d'A. Gouviot, vers 1850, Paris, BHVP).

Les métamorphoses de la pierre¹²¹

Matériau de la nature, façonné par l'Homme dans ses constructions, élément visible d'un art aux origines divines ou mythiques, la pierre *inspire* l'architecte de génie, devenu peintre et poète¹²².

Quelques dizaines d'occurrences évoquant la pierre émaillent le texte publié par Ledoux, non pas comme dans un traité de construction, mais à partir d'une rhétorique imaginative et de figures métaphoriques qui, toutes, renvoient à l'essence *matérielle* des effets spirituels de l'art de bâtir. Comme on l'a vu plus haut, le Sensualisme qui imprègne la démarche créatrice à l'époque des Lumières, justifie les réflexions de l'artiste sur le rôle de la vue, du regard, voire de la vision, dans la découverte du *caractère* d'un programme architectural artistiquement traité. Entre la pierre, matériau de la construction, et la pierre, matière à effets artistiques et symboliques, toute une palette de vocables inspire à l'artiste des idées de métamorphoses dignes d'un peintre d'histoire dont les buts éducatifs et moralisateurs sont clairement affirmés. Les aspects telluriques ou les origines aquatiques de la matière pierreuse (congélations¹²³) renvoient aux origines cosmiques des rapports de l'Homme avec la nature et la Divinité : d'abord la montagne, le chaos, ensuite la grotte (abri) et tous les dérivés : roche, rocher, moellon, pierre taillée – claveaux, refends, bossages –, jusqu'à l'épuration suprême qui s'inspire de l'alphabet initial de la géométrie dont procèdent les belles masses architecturales : « La forme d'un cube est le symbole de la Justice, on la représente sur une pierre carrée¹²⁴ », écrit Ledoux... Du mythe d'Amphion, qui éleva « des pierres immortelles¹²⁵ » au son de sa lyre, jusqu'à la puissance élégiaque des *ruines* qui témoignent du façonnement ordonnancé par les Grecs (initiés par les Egyptiens¹²⁶) et les Romains, la parité entre les effets « pierreux » et l'ordre antique réinventé demeure la pierre de touche, si l'on peut dire, de cette liberté de l'imagination que revendique Ledoux. Son confrère Boullée, de son côté, ne souhaitait-il pas annoncer la maison idéale de l'architecte par une entrée semblable à « celle d'un ancien monument dans les respectables ruines duquel l'artiste est sensé avoir établi sa demeure¹²⁷ » ?

Le succès européen des grands décors d'intérieur peints par Hubert Robert, à l'époque de Ledoux, laisse supposer du public et de certains maîtres d'ouvrage une réception clairement consentie des préceptes de l'auteur de l'hôtel Thélusson et des fameux pavillons d'octroi du mur des fermiers généraux à Paris. Alors que ces admirables ouvrages étaient détruits, pour l'essentiel, au XIX^e siècle¹²⁸, certains amateurs ou historiens reconnaissaient dans l'art de Ledoux cette parité de talent entre le maître d'œuvre et l'artiste : « Ce qu'on admirait le plus dans les nouvelles barrières, c'était la coupe des pierres¹²⁹ » écrit Pierre Lacroix. En 1800, évoquant les Anciens, le célèbre peintre paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes n'écrivait-il pas, à propos des sites antiques ruinés : « on interroge les rochers, qui sont restés les seuls témoins de cette grandeur passée¹³⁰ » ? Toutefois, certains doctes critiques, ou théoriciens classiques, n'acceptèrent jamais l'assimilation d'effets architectoniques, très volontaires, à des effets de clair-obscur et d'ombres décidées en peinture, et surtout pas l'hypertrophie de ces derniers dans le cadre proportionné des ordres antiques...

Pourtant, aime à le rappeler Ledoux, *pittoresque* comme la meulière ou associée à la brique rose¹³¹, la pierre anime les parements dont les reliefs « font respirer les murs¹³² ». L'origine et les traitements du bossage, trouvent dans cette image des applications fortes dont on a fait, à juste titre, une des caractéristiques de l'art de Ledoux et de ses émules – le mouvement *piranésien* de la deuxième moitié du XVIII^e siècle redécouvre les charmes des licences de l'architecture maniériste des XVI^e et début XVII^e siècles. Le façonnement, l'art d'ériger dans la pierre imposent d'intenses solutions plastiques : par exemple, le fût des colonnes doriques ou toscanes s'élève sur des tambours maçonnés, un sur deux, cylindriques et cubiques. Alors, le

bossage n'est plus seulement rustique ou décor emblématique du pouvoir, mais expression des forces de la nature maîtrisée et d'un art persuasif propre à gouverner les hommes.

« Les Géants ont détaché le rocher du sommet des montagnes pour l'entasser. » « J'élevais un temple au bonheur. Dans mon aveugle enthousiasme j'amoncelais des pierres les unes sur les autres [...]. » « Lutter contre les éléments qui inspirent à nos sens les idées premières. » « Les éléments de discorde se brisent sur le chaos des passions, les font mouvoir ; et cette âme universelle souffle l'esprit de vie dans tous les ressorts de la nature¹³³. »

Dans un bel article consacré au bossage à la Renaissance, Claude Mignot constate : « alors que le système des ordres a suscité une littérature fantastique, le bossage a provoqué chez les architectes une fascination quasi muette¹³⁴ » ; et en effet, si l'on excepte le traité de Serlio, les ouvrages d'architecture ultérieurs ne consacrent à ce décor guère plus d'une page et d'une gravure de modèles stéréotypés¹³⁵. A l'époque de Ledoux, les seuls écrits théoriques qui développent beaucoup plus la question sont ceux de Quatremère de Quincy, chantre d'une rigoureuse imitation de la nature et des Grecs. Paru à l'époque même où Ledoux édifiait ses *Propylées* – pavillons d'octroi – de Paris, vilipendées dans la presse, pour leur programme devenu *parlant*, comme d'« épouvantables maçonneries¹³⁶ », le jugement de Quatremère sur cette forme d'art n'est qu'une incitation à l'extrême prudence dans ses applications et, justement, une violente diatribe contre l'architecture de Ledoux :

« Il était réservé à nos jours de voir des colonnades entières, des colonnes isolées, entrecoupées par les bossages les plus anguleux et les plus repoussants : on en a l'incroyable exemple à l'entrée la plus magnifique de Paris [celle de l'Etoile]. Dans quel accès de délire ont donc été imaginés ces assemblages fantastiques faits pour heurter tous les sens ? Pour quels yeux et à quel usage a-t-on pu élever ces portiques barbares ? [...] Peut-être est-il permis d'espérer que ce goût, dont tous les yeux sont épouvantés, trouvera dans l'excès même du vice, son meilleur contrepoison. Peut-être sera-t-on redevable à la bizarrerie elle-même, qui a enfanté ces productions, d'y avoir rassemblé avec tant de profusion, toutes les raisons propres à décrier pour jamais ce style ennemi de la nature¹³⁷. »

Plutôt qu'analyser ce style *fracassant* de Ledoux à partir des pavillons des barrières de Paris (1785-1790), de la grotte de l'hôtel Thélusson (1780) ou d'autres édifices détruits¹³⁸, il me paraît plus vivant d'observer le grand chef-d'œuvre – même mutilé en partie – qui illustre encore aujourd'hui en Franche-Comté cet art poétique de la pierre : la saline royale d'Arc-et-Senans – première *usine* française *noblement* architecturée, loin de Paris ! Le plan de l'ultime projet avait été approuvé par Louis XV peu avant sa mort et signé par Trudaine le 28 octobre 1774. Le chantier dura à peine cinq ans : dès l'automne 1778 les premiers essais de fabrication à partir du sel ignigène commencèrent. En 1779, la Ferme générale, détentrice du recouvrement de la gabelle, exploitait l'usine¹³⁹.

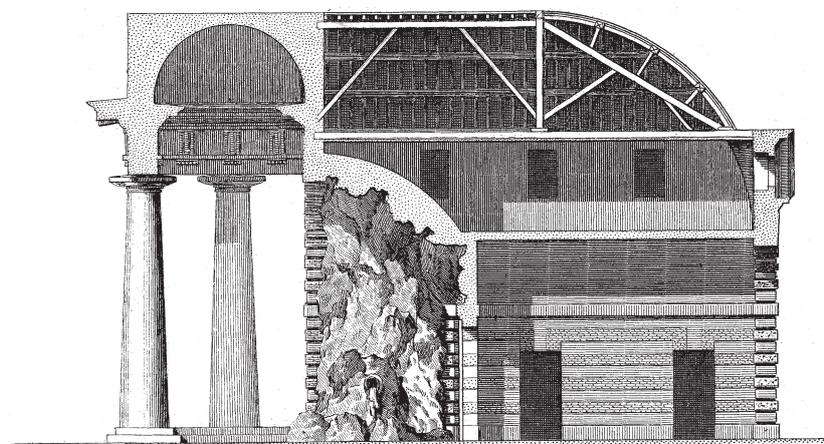
Animer les surfaces pierreuses, pour accroître les puissances de l'âme¹⁴⁰

Une *rendue* (rapport de visite administrative) de 1793, avec une finesse étonnante dans le vocabulaire, exprime une sensibilité à l'architecture contemporaine de Ledoux, dont on souhaiterait aujourd'hui l'influence sur l'*éducation du regard* du public !

« On entre par une grande porte en pierres de taille incrustées dans un assemblage de grosses pierres brutes, artistement maçonnées pour présenter une masse de rochers en forme de cul-de-four. Les piédroits hors du tableau de cette porte sont à bossages. Sur le devant, attendant aux roches factices, un grand cintre faisant façade est construit en pierres de taille, gros bossages et refends continus de 6 pouces [16,20 cm] de profondeur taillés



Saline royale, pavillon d'entrée, vue de la voûte et du portique.



Coupe de la Porte d'entrée de la Saline de Chaux, sur la Ligne. AB.

Saline royale, Coupe du pavillon d'entrée.



Vase de saumure renversé (pavillon d'entrée).



Vue de la Maison du directeur à travers l'entrée de la Saline.



Colonnes du portique de la Maison du directeur.



Pavillon d'entrée de la Saline royale.

alternativement à la grosse et à la fine rustique. Cette maçonnerie fait avant-corps sur les bâtiments bas-côtés, les retours sont de même en gros bossages ; et à leurs jonctions aux murs de face extérieurs des bas bâtiments, de droite et de gauche, l'angle présente une chaîne de bossages, etc. Le reste est en pierre de taille lisse, terminé au haut par une plinthe carrée : à chacune de ces façades il y a trois urnes renversées saillantes de 18 pouces [48,26 cm] sur le nu des murs, d'où paraissent sortir des congélations taillées en pierre [...]. En avant de la porte est une colonnade composée de huit piliers [sic], six en face, et deux en retour avec leurs chapiteaux ; l'entre-colonnes [sic] au milieu est plus large que les autres à cause du passage. On a dit ci-dessus piliers, parce que le bas est posé simplement sur une masse continue de maçonnerie en pierre de taille, faisant socle, à deux marches. Ces colonnes sont couronnées par un entablement, architrave, frise garnie de triglyphes, gouttes et métopes, et la corniche garnie de pendentifs avec mutules¹⁴¹. »

Les formes mêmes du pavillon d'entrée, avec ce portique titanesque assombrissant le passage creusé dans une grotte, les conglomérats nimbés de refends incisés, les vases d'où pendent des stalactites salés, évoquent évidemment le mode minéral et industriel de l'usine. Mais l'ordre dorique au puissant entablement, avec colonnes au fût lisse et sans base, parle aussi au spectateur des origines grecques de l'architecture. Vue en perspective dans l'axe de l'entrée, la maison du directeur, avec sa chapelle intérieure et sa salle de Justice, célèbre la puissance et les bienfaits du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Être suprême. La géométrie cubique de sa masse est précédée d'un portique formé de colonnes colossales dont le fût alterne tambours en cylindres ou en parallélépipèdes.

Elle rayonne de toutes parts du cœur même du plan semi-circulaire sur lequel se distribuent les bâtiments industriels et l'habitat des ouvriers et employés. En revanche, le pavillon d'entrée de la saline concentre la vie communautaire par sa distribution (four banal et boulangerie, réservoir et laverie, corps de garde et prison) ; il représente, en marge des principes de la morale naturelle qui guide toute société humaine, les Eléments bruts, nécessaires à la vie : l'air, le feu, l'eau, la terre ; il symbolise, enfin, par le rapprochement des colonnes, des roches et de l'eau sculptée coulant des vases renversés que l'ombre anime, les origines industrielles de l'architecture. « Tout porte l'empreinte de la recherche où l'on a fixé l'aisance », écrit Ledoux. « Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui se congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste¹⁴² » ? C'est une sublime œuvre d'art. Ni église, ni château : une usine royale à l'architecture savante !

Alors, dans le temps et sur le site, en suivant le rayon du plan général, l'itinéraire qui conduit à cette splendide mise en scène qu'est l'intérieur de la saline devient nécessaire à l'illustration du mythe de fondation de la ville – la « ville de Chaux » dont Ledoux illustre l'utopie dans son livre de 1804¹⁴³. La porte d'entrée de la saline, monument de singularité et d'invention, morceau de bravoure de l'architecture de la seconde moitié du XVIII^e siècle, résume l'œuvre entière, à la manière d'une ouverture d'opéra inspirée. Ses murs, on l'a vu, renferment les fonctions vitales et primaires de la vie communautaire. Mais son architecture s'inspire de la mythologie, tout comme celle du palais du Soleil (Versailles), sis dans un parc olympien. Quels « progrès »¹⁴⁴ cependant, dit Ledoux, dans l'architecture des ombres ! Quelle beauté puissante dans la variété de ses effets qui s'oppose à l'uniformité, digne mais guindée, de l'architecture royale de la fin du règne de Louis XIV ! Oublierait-on qu'Apollon fut berger ? Qui n'aurait pas à l'esprit le dicton populaire : « pluie et soleil donnent abondance » ? La porte de la Saline est le frontispice de l'architecture royale destinée au bien être des citoyens, à l'époque où l'idéologie monarchique avait sacré le roi « père du peuple. » Ledoux, distingué par Louis XV¹⁴⁵, avait trouvé sa voie.

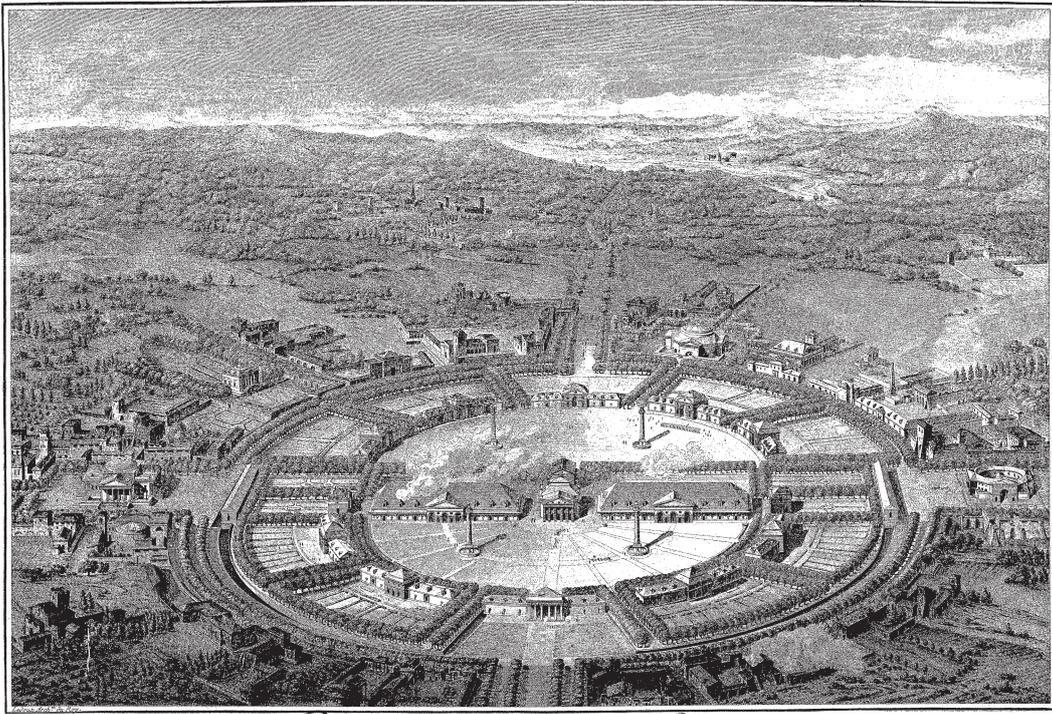
Elever des pierres immortelles au son de la lyre d'Amphion¹⁴⁶

A travers le thème de la grotte il est possible de réfléchir sur la raison d'être de cette poétique de Ledoux, et sur les moyens, ou certains moyens, liés à l'iconographie du rocher : là, l'imaginaire du chaos et des quatre Eléments introduit le mythe de la colonne herculéenne. Dans l'ensemble de la saline d'Arc-et-Senans, l'attrait de la roche brute et le rôle de la grotte sont relatifs à la présence de l'ordre mâle originel, le *dorique grec*, au fût orné ou non d'un bossage cubique – transgression moderne, dont Palladio, Jules Romain et les *maniéristes* français avaient donné l'exemple au XVI^e siècle, certes. Mais l'échelle gigantesque dans laquelle Ledoux traite ici le motif exclut la simple idée de fantaisie. Dans une étude approfondie¹⁴⁷, Monique Mosser développe le vaste panorama symbolique et métaphysique dans lequel s'inscrit, avec le thème des origines de l'architecture, la grotte d'Arc-et-Senans. Elle compare celle-ci aux meilleures créations du genre à l'époque des Lumières, grottes de passage dans certains jardins anglo-chinois qui sollicitent la symbolique franc-maçonne tellement répandue alors – et à laquelle Ledoux n'est évidemment pas étranger¹⁴⁸ ! Je ne reviens pas ici sur cette interprétation fondamentale qui explicite les formes combinées de la saline ; mais je prolongerai l'analyse en recherchant d'autres symboles, notamment à travers une lecture spatiale, compositionnelle et distributive de la grotte par rapport à la vision d'ensemble de l'usine construite, il faut le redire, à la gloire de la monarchie absolue.

Ledoux, commentant son rôle de créateur, se montre historien de l'architecture et des mythes qui en sous-tendent le déroulement comme la projection vers l'avenir. Si à travers son texte et ses illustrations il apparaît surtout comme un artiste adepte de la régénération de la société de son temps et de sa descendance, l'architecte-constructeur fonde aussi son esthétique sur les préceptes classiques. Mais il les réactive et les relativise par rapport à la poétique des origines naturelles de l'architecture. La saline est, à l'évidence, un formidable hymne à la pierre, matériau mis au service de l'activité industrielle sur la matière, le sel ignigène ! L'esthétique symbolique de l'activité industrielle s'inspire d'un thème iconographique de peinture de paysage (Ledoux rend explicitement hommage à Poussin ou à Salvator Rosa dans son livre) ou d'une fabrique de jardin qui s'apprécie dans la surprise ou dans le sens organisé de la promenade. Mais la position de la grotte en façade de bâtiment s'allie ici à la fonction pratique de passage et d'abri du portique ; ce n'est pas une grotte-fabrique, c'est déjà une grotte de ville. Cette nouvelle typologie, qui incorpore le motif à la fois à la vue urbaine (dans l'image graphique du livre de 1804) et à la vie urbaine virtuelle (dans l'idée de la ville de Chauv qui devra se développer autour de l'usine), change le statut et la signification de la grotte construite hors du jardin ou de la nature profonde. Et par analogie avec l'image d'une architecture figurée dans un tableau, l'architecture construite parlante se comprend dans le vaste débat de l'*Ut pictura poesis*. Le texte de Ledoux qui commente cette œuvre, pour laquelle l'auteur « convoque toutes les puissances convulsives de l'imagination¹⁴⁹ », est consacré à l'*éducation du regard* du lecteur.

Je rappelle que l'épicentre de cet organisme que représente la saline royale, où tout est mouvement maîtrisé comme l'explique Ledoux, se concrétise dans la colossale maison du directeur. C'est un belvédère de surveillance, certes, mais surtout, dans ses formes monumentales, la chapelle de l'Être suprême élevée au-dessus des caves vivrières. « Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement », écrit Ledoux, qui juge son plan elliptique inscrit dans une forme pure « comme celle que décrit le soleil dans sa course¹⁵⁰ ». C'est ici que l'architecte-poète lance sa grande métaphore mythologique, substrat littéraire de sa conception métaphysique de l'art :

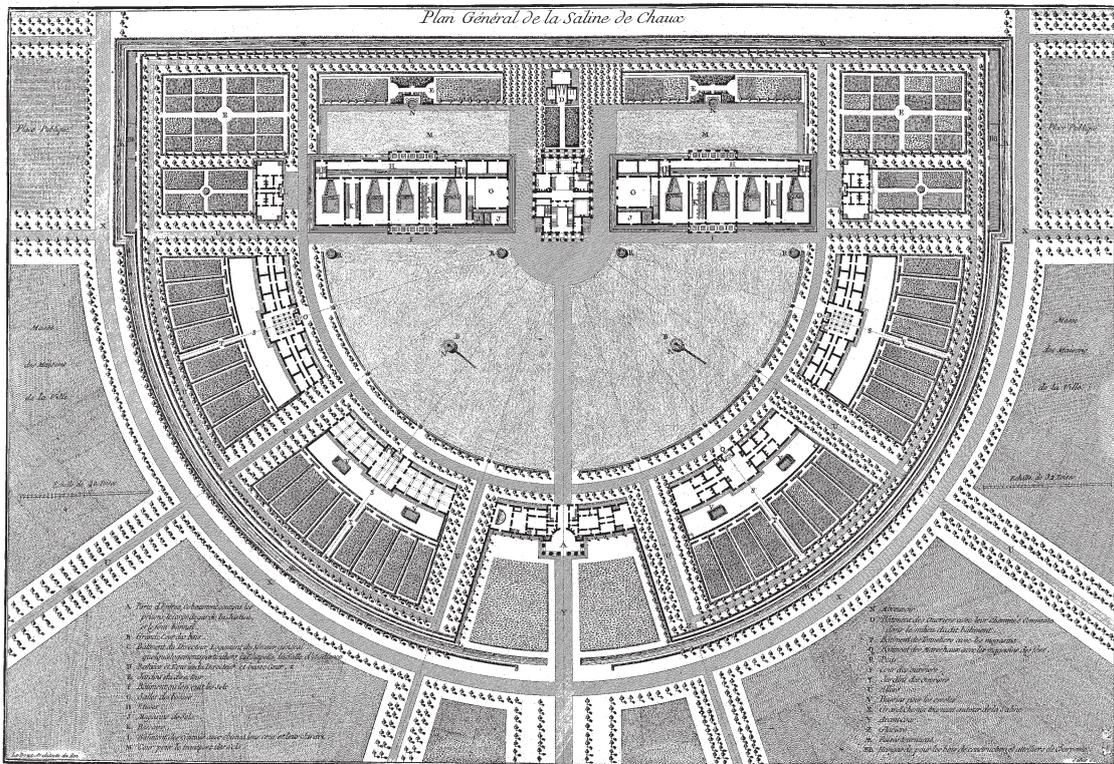
« L'Auteur de la nature composa l'univers du concours des atomes ; le chaos se développa, et cédant au monde l'espace, leur donna l'impulsion attractive, organisa la voûte



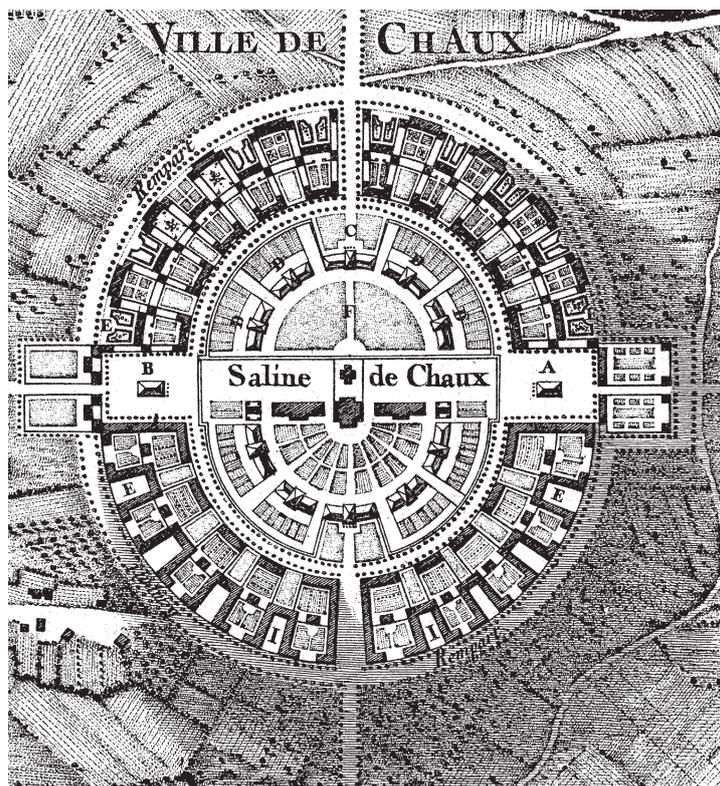
Vue perspective de la Ville de Chaux

Vue de la ville de Chaux.

Pl. 116



Plan général de la Saline royale.



Plan masse du développement idéal de la Saline royale.



Vue des bâtiments des Commis et des Bernes de la Saline royale.

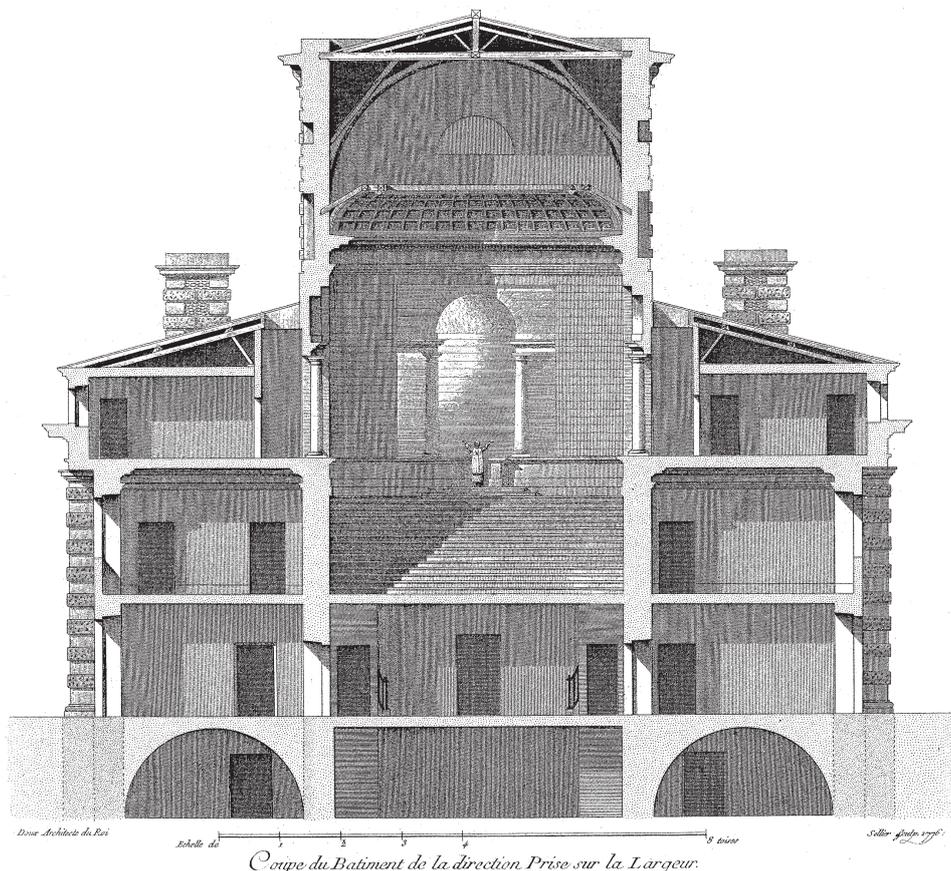
azurée, creusa la profondeur des mers ; aujourd'hui le concours des liquides trace un nouveau centre, et provoque l'industrie des habitants du globe. La fable nous dit qu'une goutte de lait échappé du sein de Junon produisit la voie lactée ; ici c'est une goutte d'eau suspendue en l'air qui acquiert en tombant une valeur progressive, et fonde la ville dont vous voyez le plan masse, tracé sur la carte du pays¹⁵¹. »

Il faudrait être Bachelard pour interpréter les différentes pistes lancées par l'imagination matérielle qui, à travers le lait, la goutte d'eau pure –en tombant elle dissout le sel souterrain –, le chaos et la voûte azurée, transpose en rêverie l'idée nourricière, fécondante et alchimique de la transmutation des eaux de saumure en cristaux de sel, par l'industrie des hommes. Mais cette activité productrice qu'autorisent et la nature et l'organisation sociale, toutes deux d'essence divine, se trouve relayée par le pouvoir du roi. Pouvoir et industrie, nature nourricière et nature morale (cette dernière engage la reconnaissance exprimée à l'Être suprême), soudés par le pacte social (telle est la fonction de la gabelle), autorisent ou, même, suscitent l'émergence de la ville idéale. Sa matérialisation elliptique, qui s'oppose à l'image du chaos originel aboli, dans la fable antique par Apollon lui-même dans son combat contre Python, rattache la symbolique du mythe de fondation urbaine à l'emblématique royale française. Celle-ci, autrefois créée à son image par le Roi-Soleil, était encore assumée à Versailles par Louis XV, non pas comme un titre personnel (le « Bien-Aimé » était trop timide et peu enclin à la flagornerie, pour se laisser sacraliser comme son aïeul), mais afin d'illustrer la pérennité des pouvoirs universels de Phoebus-Apollon, le grand animateur de la nature. Cette thématique domine l'ensemble du livre de Ledoux qui s'adresse d'une manière quelque peu obsessionnelle aux « enfants d'Apollon », les jeunes artistes placés sous l'égide de ce dieu, qui est également le protecteur de la poésie et des arts, mais aussi maître des oracles dont la pythie transmet les messages sibyllins.

Du chaos résolu, jusqu'à l'activité combien efficiente de la course du dieu du Soleil qui met en branle le ciel, la mer et la terre, en passant par la magie nocturne de la voûte céleste où brillent les étoiles, toutes les images se pressent dans l'exégèse de la position, de la forme et du rôle symbolique de la grotte. Parmi ces images, Ledoux sollicite les constellations qui, selon Vitruve, président aux rites de fondation (Ledoux les mentionne), ainsi que cette Voie Lactée qui évoque la petite enfance d'Hercule. On s'aperçoit bientôt que la grotte, à l'évidence, accueille tout en ouvrant l'enclos vers l'extérieur ; il s'agit de l'unique entrée de la saline, par laquelle sort la précieuse matière dûment conditionnée et contrôlée ! Embellie d'architecture, cette grotte n'est donc pas un antre ou une caverne : elle est un passage rayonnant, qui s'associe à la présence du portique géant octroyé par la divinité qui ordonne la nature. Elle est aussi le symbole du travail pénible mais ingénieux des hommes, l'expression des origines universelles de l'architecture. Elle est enfin, dans l'optique pédagogique que Ledoux assigne à la création artistique, un instrument parlant, une sorte de « machine poétique » d'opéra, un prologue qui doit subjuguier le sentiment de l'art.

L'inspiration mythologique inhérente au texte poétique, cité plus haut, qui transcrit la naissance de la ville industrielle selon l'idée des origines cosmiques et sacrées de l'art (imitation de la nature, sous les auspices de Junon et d'Hercule), trouve un écho dans la description métaphorique de l'entrée de la Saline, grotte précédée d'un portique sans fronton, formé de colonnes au fût trapu et sans base :

« Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre *sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste* ? [je souligne]. »
 « Les stalactites s'amoncellent en gouttes attractives, et les rayons combinés font jaillir le rubis vacillant¹⁵². Voyez ces colosses sortir du flanc des puissances salées, ils s'appuient sur des surfaces profondément recreusées pour offrir un front orgueilleux et sévère. Les



Maison du directeur, Coupe transversale sur la chapelle.

ombres, images imparfaites de ce monument achevé, réfléchissent leur transparence, et s'accordent avec l'astre du jour pour faire briller les corps opposés¹⁵³. »

La formule interrogative qu'adopte Ledoux pour évoquer (plutôt que de décrire) l'entrée de la saline, oblige le lecteur à réfléchir sur la raison d'être, ou la nature même, du parti et des formes de cette grotte-temple. C'est un « monument achevé », écrit Ledoux, car à partir du moment où « l'antré » est sorti de la terre, il perd son statut de caverne obscure ou mystérieuse : l'architecte opère une extraversion du genre caverneux.

Illuminé par la course du Soleil, ce monument d'un nouveau type s'expose au mouvement de l'ombre et de la lumière que lui procure son association avec les « géants » ou « colosses », c'est-à-dire les colonnes herculéennes, elles-mêmes symboles de l'activité civilisatrice que représente la maîtrise des puissances salées (les énormes urnes de saumure, renversées, n'attendent-elles pas quelques géants pour les manier ?)... Illuminée, la grotte rayonne et s'expose comme une métamorphose pétrifiée qui exprime la transmutation des éléments Feu et Eau, notamment – mais Ledoux évoque également l'Air agissant sur la Terre : « Déjà les tourbillons se condensent. Borée, dans ses accords harmonieux, appelle les souffles humides, verdit les plantes aqueuses qui se grippent de toute part¹⁵⁴ ».

L'art didactique de Ledoux : dramaturgie en perspective et formes épurées

« Malheur à celui qui ne verrait matériellement que ce qu'on lui fait voir », écrit Ledoux. « De plan en plan, de scènes en scènes, traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme ; il aura sans doute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, s'il ne voit pas au-delà. » L'homme de génie, dit encore Ledoux, rêve-t-il ? « Le sommeil n'est pas fait pour lui [...] : il maîtrise le temps, le temps qui maîtrise la

nature¹⁵⁵. » L'observation comme la sensation de l'architecture obéissent à la *loi du mouvement*. Tel est l'exposé d'une dramaturgie, symbolico-artistique, qu'il nous faut appliquer à la découverte comme au bon usage de la grotte d'Arc-et-Senans.

L'étude de la position de cette grotte, dans le contexte emblématique, mythologique et royal, qui nous occupe, ne peut faire l'économie d'une double compréhension centripète et centrifuge de l'emplacement, voire des formes détaillées de cette grotte dans son rapport au cœur même du site : la maison du directeur. Mosser a insisté sur la dialectique structurelle et formelle de cette porte ornée qui s'inscrit comme un frontispice dans le monument – l'œuvre d'architecture, au sens large : la surimpression de la grotte et du portique de colonnes doriques massives. Mais il est une autre analyse visuelle qui s'impose, dans l'approche progressive de l'entrée : celle des bossages alternativement lisses ou à chanfrein, en bandes régulières et rectilignes, qui émergent du chaos rocheux où s'incrument les urnes renversées sculptées.

Ce décor solaire rayonne à partir d'un cercle sculpté en relief convexe au-dessous de l'arche centrale qui recevait autrefois les Armes de France peintes : trois lys d'or sur fond d'azur. C'est donc avec le sceau du roi et de la nation que la grotte-temple, quand on l'approchait sous le portique, offrait l'image rayonnante de sa métamorphose. Or dans l'axe du phénomène, la perspective lointaine et lumineuse offre la vue fragmentaire des colonnes au fût cubique, un sur deux, du frontispice de la maison du directeur. Tel qu'il apparaît aujourd'hui, sculptural et changeant sous les rayons du soleil, le portique de la maison du directeur s'encadre donc dans cette perspective de la porte d'entrée de la saline. De loin on dirait un fragment, mystérieux et attractif, de quelque temple grec rêvé ou réinventé selon l'idée de ses origines sacrées. Mais on connaît bien cette symbolique morale et spirituelle assignée par Ledoux à la syntaxe des formes géométriques élémentaires, puisées dans la nature (carré, cercle, triangle, cube, cylindre, sphère, pyramide) !

La maison du directeur célèbre la puissance et les bienfaits de la civilisation, grâce au rôle du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Être suprême. C'est un belvédère, c'est une chapelle dressée à l'intérieur sur des degrés ascensionnels, c'est, dans ses caves, le réceptacle des richesses produites par l'usine ou nécessaires à la subsistance de ses acteurs, c'est le lieu où s'exerce la justice et l'administration qui gouverne, etc. Dans sa perfection, par sa recti-



Vue de la Maison du directeur, à travers l'ouverture, formant baie, d'une urne du mur du bâtiment des ouvriers.

tude, le cube, symbole de Dieu comme de la Justice, imprime sa marque impérieuse aux fûts des colonnes géantes du portique. La combinaison des cubes avec les tambours en cylindres est relative à l'acte créateur, démiurgique, magiquement fondé sur le recours aux proportions de l'ordre. Le dorique apollinien semble émerger, triomphant, de la manipulation géométrique des blocs. Ce bâtiment central, grâce au génie de l'architecte éclairé, est aussi un temple de l'art et de la raison.

L'opposition et la complémentarité (selon un paradoxe bien dynamique) de ce temple dominateur avec celui qu'évoque la présence du portique dorique de l'entrée, plus canonique malgré sa puissance inusuelle avant Ledoux au XVIII^e siècle, cette dialectique visuelle et progressive dans l'espace initiatique de la saline, justifie l'interprétation de l'entrée comme un temple de la Nature. On ne comprend que partiellement la raison d'être de ce dernier, si l'on omet d'observer qu'il introduit le second temple, plus noble, de la Raison et de l'Art, centre et aboutissement. Certes, le programme structurel et décoratif de la grotte-propylées, tel que Ledoux le commente dans son propre texte, et tel que Mosser l'a analysé, renvoie clairement à la poétique des *Eléments* qui anime les origines industrielles de l'architecture, comme la transmutation de la matière minérale que produit l'usine, grâce à l'action du feu sur l'eau de saumure. L'analogie avec tel rituel du culte de la nature fondait déjà la conception imagée de l'entrée de l'enclos sacré... Mais la nature est aussi humaine, c'est-à-dire susceptible d'une imitation dans l'art, ou du moins d'une expression plastiquement sensible. En architecture, le choix d'une distribution fonctionnelle et symbolique en fait la preuve. Tel est, on l'a vu plus haut, le programme du pavillon d'entrée dans lequel Ledoux distribue, derrière la façade en grotte-portique et de part et d'autre de la porte cochère : un corps de garde, une prison, un réservoir d'eau douce, une laverie, un four banal et une boulangerie. Ces fonctions communautaires, nécessaires au bien être vital et moral des habitants de l'usine, sont, dès l'entrée, en position d'affirmer les principes civiques qui doivent guider toute société humaine. A l'architecture revient aussi le rôle de sublimer les peines qu'occasionnent le travail et l'habitat ouvrier qui, prolongé par ses jardins dans sa position enveloppante sur le demi-cercle, participe à l'*unité* programmatique du lieu. Les urnes sculptées et les bossages savants qui décorent ses façades en témoignent.

Alors, hymne à la nature physique et humaine, du chaos à l'émergence du bâti expressif et symbolique, la grotte-temple, porte ordonnancée de la saline, est bien le passage obligé vers le centre de l'harmonie rêvée – ou nécessaire à atteindre, comme la vérité, idéalement au cœur de la ville future ! La grotte ne serait-elle pas, également, le seuil où l'oracle se dévoile, l'incitation au comportement cathartique, que seul le culte des arts, d'essence apollinien, permet d'exprimer, dans l'obédience plus large du culte de la nature et de l'Être suprême ? Par exemple, la relation qui conduit de la prison, à l'entrée, jusqu'au lieu de la justice royale qui s'exerce dans la maison du directeur, rappelle les rigueurs du droit et de la loi : Thémis, déesse de la Loi, fille des Titans, n'avait-elle pas enseigné à Apollon les procédés de la divination ? Autant dire que Ledoux avait une haute idée des actions éclairées de la monarchie qu'il servait avec enthousiasme dans ses actions de réforme ! A la même époque, pour Louis XV à Versailles, le peintre-jardinier Hubert Robert reconstruisait sous la forme d'une vaste grotte terrestre, d'où se libèrent des cascades, le séjour du repos d'Apollon, autrefois architecturé au XVII^e siècle, pour le Roi-Soleil, en salon océanien de Thétis...

Bien des rêveries sont encore possibles : l'interprétation de la grotte de la Saline d'Arc-et-Senans n'épuise pas le sujet. Ledoux rêvait d'une « religion de l'art », adaptée à la raison et à la sensibilité individuelle et civique des Lumières. Sa vraie démarche *utopique*, sous l'Ancien Régime en crise, n'était-elle pas de fonder l'un de ses *rituels*, sur la mise en scène des valeurs du monde capitaliste naissant – celui des Fermiers généraux qui soutiennent le pouvoir ? Ici, médiatrice, « la pierre, sous la touche de l'art, éveillera un nouveau sentiment¹⁵⁶ ».

Daniel Rabreau est professeur honoraire en histoire de l'art moderne à l'université Panthéon-Sorbonne, et président d'honneur de l'association GHAMU

Notes

- 1 C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 217.
- 2 D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Paris-Bordeaux, 2000 ; *Piranèse et les Français*, cat. expo. (Rome, Paris, Dijon, 1976), Rome, 1976 ; D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 2001.
- 3 Rabreau, 2000 ; *Palladio* (en France), n^o spécial des *Monuments historiques de la France*, n^o 2, 1975 ; *Palladio e la sua eredità nel mondo*, cat. expo. *Basilica Palladiana*, Vicence, 1980.
- 4 E. Kaufmann, « Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu », *Transactions of American Philosophical Society*, t. 42, fasc. 3, 1952 (trad. *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu*, introduction et notes de G. Érouart et G. Teyssot, Paris, 1978).
- 5 D. Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme au XVIII^e siècle*, Paris, 2008 ; J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.
- 6 Condillac, Abbé de, *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984) ; B. Saint-Girons, *Esthétique du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990.
- 7 A.-C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1835 (rééd., *A.A.M.*, Bruxelles, 1980) ; *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy, 3 vol., Paris-Liège, 1788-1825.
- 8 C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du xviii^e siècle*, Paris, an VII (1800).
- 9 E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963) ; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; M. Gallet, *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, texte de présentation, Paris, 1991.
- 10 A. Vidler, *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, 1987 ; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge Mass.-Londres, 1990.
- 11 Cf. son film *Le ventre de l'architecte*, 1987.
- 12 « Coup d'œil du théâtre de Besançon », dans C.-N. Ledoux, 1804, pl. 113.
- 13 Cité dans D. Rabreau, « Une critique visionnaire de l'architecture ? L'œuvre de Ledoux, les Lumières et la Postérité », *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparative ricerca sulle avanguardia*, anno III, n^o 8-9, Pescara, 1996.
- 14 *Ibid.*
- 15 Rabreau, 2000.
- 16 E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968 ; 2^e édition, Paris, 1993.
- 17 *Ibid.*, 1993.
- 18 C. Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1987.
- 19 E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (trad. *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, 1981).
- 20 Ledoux, 1804, respectivement, p. 15, 17, 113. Pour une analyse détaillée de ce livre, cf. Rabreau, 2000.
- 21 L'ouvrage, qui n'est que le premier tome publié d'un vaste projet, fut conçu dans les années 1780 (et même avant pour certaines gravures de l'illustration), à l'époque où Ledoux connaissait une grande célébrité. Deux ans après sa mort, en 1806, un recueil de gravures, sans texte, fut publié par l'architecte Daniel Ramée, *Architecture de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1847.
- 22 Tout comme son confrère E.-L. Boullée qui s'appliquait la célèbre devise du Corrège, admirateur de Raphaël : « Ed io anche son pittore », Boullée. *Essai sur l'art*, 1968, p. 45.
- 23 E.-L. Boullée partage ce jugement : « L'art de bâtir n'est [...] qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture. », *Ibid.*, p. 49.
- 24 J. Delille, *L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, pp 24-25.
- 25 Boullée, 1968, p. 61 ; cf. aussi H. Rosenau, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, 1953.
- 26 Condillac, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984).
- 27 C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).
- 28 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766, supplément

- en 1777.
- 29 Batteux, 1773 (rééd., 1989, p. 116-117).
- 30 *Ibid.*
- 31 Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 (rééd. 1755 republiée en 1993, p. 1) ; R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1991 (1^{ère} éd. en anglais, 1967).
- 32 D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, n° 5, 1972 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.
- 33 J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.
- 34 D. Diderot, *Salons de 1763*, texte établi et présenté par J. Chouillet, Paris, 1984 (groupes de marbre au Louvre et à l'Ermitage).
- 35 Chouillet, 1974, p.9.
- 36 *Ibid.*
- 37 Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, p. 12 note.
- 38 *Ibid.*, p. 11-12.
- 39 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
- 40 M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (1^{re} éd., 1753 –rééd. Bruxelles, 1979) ; M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979).
- 41 Saint-Girons, 1990.
- 42 G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745
- 43 H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
- 44 R. Middleton, « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », *Théâtre et architecture*, actes du colloque L.-M. Cordonnier (14-16 nov. 1985, Lille), publication polycopiée de l'École d'Architecture de Lille, Ville-neuve-d'Ascq, 1989.
- 45 Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, p. 29-30.
- 46 *Ibid.*
- 47 Le Camus de Mézières, 1780, p. 7.
- 48 Boullée, *Essai sur l'art*, p. 33
- 49 *Ibid.* ; C. Henry, « De la fumée surgit la lumière. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Etienne-Louis Boullée. L'utopie et la poésie de l'art*, D. Rabreau et D. Massounie (dir), actes du colloque de Paris (BnF-INHA-Université Paris 1, décembre 1999/2004), Paris, 2006, p. 278-299.
- 50 R. Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, Londres, 2007.
- 51 Ledoux, p. 17.
- 52 *Ibid.*, p. 15.
- 53 *Ibid.*, p. 147.
- 54 R. Mauzi, *L'idée de bonheur au xviii^e siècle*, Paris, 1965.
- 55 Kaufmann, Vidler.
- 56 Rabreau, 2008.
- 57 M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
- 58 Boullée, p. 62.
- 59 Rabreau, 2008.
- 60 *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.
- 61 Rabreau, 2000.
- 62 Rabreau, 1996.
- 63 Ledoux, p. 228.
- 64 *Ibid.*, p. 226.
- 65 *Ibid.*, p. 217.
- 66 *Ibid.*, p. 218.
- 67 Cf. L'œil rayonnant de l'Apollon égyptien, relatif aux oracles, figure sculptée sur un projet de façade d'Opéra pour Paris, dessiné par G. -M. Oppenord, cf. Rabreau, 2008.
- 68 Condillac, 1754.
- 69 *Ibid.*, p. 12.
- 70 *Ibid.*, p. 170.
- 71 J. Rittaud-Hutinet, *La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon, 1982., p. 63-70.
- 72 M. Mosser, « Situation d'Emil K », *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l'architecture moderne*, cat. expo (Arc-et-Senans, Paris), Arc-et-Senans, 1987.
- 73 Ledoux, p. 223.
- 74 *Ibid.*, p. 217.
- 75 *Ibid.*, p. 223.
- 76 Rabreau, 2008.
- 77 Ledoux, p. 223.
- 78 Rabreau, 2000, p. 136.

- 79 Ledoux, p. 232.
- 80 *Ibid.*, p. 86.
- 81 *Ibid.*, p.17.
- 82 L. Vaudoyer, *Le Magasin pittoresque*, 1848.
- 83 Boullée, p. 47.
- 84 Ledoux, p. 113.
- 85 Rabreau, 2000, p. 378-379.
- 86 Respectivement, les œuvres construites qu'évoque ici Ledoux sont : les pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux, l'hôtel de Mlle Guimard, la Ferme Saint-Lazare à Paris et la saline royale d'Arc-et-Senans.
- 87 Rabreau, 2000, p. 378-379.
- 88 Ledoux, respectivement, p. 78 et p. 125.
- 89 Liptstadt, 1980, p. 301-302.
- 90 *Ibid.*
- 91 B. Didier, « Ledoux écrivain », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980 ; B. Didier, *La littérature de la Révolution française*, Paris, 1988.
- 92 D. Ligou, *Histoire des Francs-Maçons en France*, Toulouse, 1981.
- 93 P. Fontanier, *Les figures du discours* (1818-1821-1830), Paris, rééd. Flammarion, 1968.
- 94 *Ibid.*, 359.
- 95 *Ibid.*, Chap. III, « Des figures de style », p. 359-361.
- 96 *Ibid.*, 361-377
- 97 Ledoux, p. 204.
- 98 Rabreau, 2000, III^e partie.
- 99 D. Rabreau, « Les grottes rayonnantes de C.-N. Ledoux, scénographie construite d'un imaginaire paysager, mythologique et italo-antique », *Artifici d'aqua nei giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, actes du colloque de Florence-Lucques (sept. 1998), Florence, 1999.
- 100 S. Conard, « Pour une herméneutique de *L'Architecture...* de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980, p. 280.
- 101 *Ibid.*, 280.
- 102 *Ibid.*, p. 280.
- 103 Ledoux, p. 34.
- 104 Conard, p. 281.
- 105 D. Rabreau, « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon C.-N. Ledoux », *Clodion et la sculpture française* (...), sous la dir. de G. Scherf, actes du colloque du Louvre (1992), Paris, 1993.
- 106 L'autre, publiée par D. Ramée, montre une « Maison située rue Poissonnière », *Architecture de C.-N. Ledoux* (...), 1847, pl. 199.
- 107 Ledoux, p. 216.
- 108 Rabreau, 1993.
- 109 *Ibid.*
- 110 Mme Roland, p. 96-97.
- 111 Ledoux, p. 155.
- 112 Ledoux, p. 155.
- 113 Ledoux, p. 152.
- 114 *Ibid.*, p. 153.
- 115 *Ibid.*, p. 152.
- 116 *Ibid.*, p. 152.
- 117 *Ibid.*, p. 152-153.
- 118 *Ibid.*, p. 157.
- 119 *Ibid.*, p. 153.
- 120 F.-J. Gossec, *Marche lugubre* (...), 1790, jouée à plusieurs reprises lors des grande fêtes funèbres de la Révolution.
- 121 Cette troisième partie a fait l'objet d'une première publication dans les *Mélanges offerts à Eliane Vergnolle, Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, sous la dir. d'Yves Gallet, Turnhout, 2011.
- 122 J. Delille, *L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, pp 24-25.
- 123 Cf. M. Mosser, « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme » et D. Massounie, « Les monuments de l'eau au XVIII^e siècle : mise en scène d'un élément ou architecture de l'abondance », actes du colloque de Bordeaux (17-21 septembre 1997), H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, Paris-Bordeaux, 2004, respectivement p. 379-406 et 337-352.
- 124 Ledoux, p. 115. Le cube est également le symbole de la Divinité.
- 125 Les murs de Thèbes ; Ledoux, p. 42.
- 126 Cf. A.-C. d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691 ; J.-F. Blondel, *Cours [...] d'architecture*, terminé par P. Patte, Paris, 1771-1777.
- 127 Boullée, p. 27.
- 128 M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; J.-M. Peysson, *Le mur d'enceinte des Fermiers généraux, 1784-1791, Politique, économie, urbanisme*, thèse de doctorat de l'Université Paris 1, 1984 (exemplaire photocopié) ; Rabreau, 2000.
- 129 P. Lacroix, *La saline d'Arc-et-Senans et les*

techniques de canalisation en bois [...], Lons-Le-Sau-
nier, 1970.

130 Je remercie Luigi Gallo de m'avoir commu-
niqué cette citation : P.-H. de Valenciennes, *Eléments
de perspective pratique à l'usage des artistes* [...],
Paris, an VIII (1799-1800), 2^e éd. Paris, 1820, p. 485.

131 « La pierre, la brique m'offraient des tons
variés, et la masse entière était en opposition avec des
arbres verts, des arbres à fruits », Ledoux, p. 129.

132 Ledoux, p. 147.

133 Ledoux, respectivement p. 107, 113, 52 et
231.

134 C. Mignot, « Le bossage à la Renais-
sance. Syntaxe et iconographie », *Formes* (revue de
l'A.P.H.A.U.), n° 2, 1978, p. 16.

135 Par exemple, A.-C. d'Aviler et J.-F. Blondel,
op. cit.

136 Citation de la presse, dans Rabreau, 2000, p.
268, d'après M. K. Deming, « La Rotonda de Ledoux
en La Villette. The Rotonda of Ledoux in La Villette »,
Composición Arquitectónica, n° 9, mai 1992.

137 A.-C. Quatremère de Quincy, article « Bos-
sage », *Encyclopédie méthodique*, volumes *Archi-
tecture*, tome 1, Paris-Liège, 1788 (*cf.* aussi l'article
« Barrières »).

138 Rabreau, 1999.

139 D. Rabreau, *La saline royale d'Arc-et-Se-
nans. Un monument industriel : allégorie des Lu-
mières*, Paris, 2002.

140 C.-N. Ledoux, *Prospectus* [pour la souscrip-
tion au livre de 1804], Paris, 1802, p. 23.

141 Archives du Département du Doubs-L 312,
manuscrit de la *Rendue* du 1^{er} janvier 1793, an II de
la République française. Ce document a été analysé
par B. Naviner, *La Saline royale d'Arc-et-Senans de
Claude-Nicolas Ledoux*, diplôme d'architecte, Ecole
d'architecture de Paris-La Villette, 1989 (exemplaire
photocopié).

142 Ledoux, p. 106-107.

143 M. Ozouf, « L'image de la ville chez
C. - N. Ledoux », *Annales E.S.C.*, nov.-déc. 1966.

144 Sur les critiques de l'architecture de Ver-
sailles au XVIII^e siècle, *cf.* M.-A. Laugier, *Essai sur
l'architecture*, Paris, 2^e éd. 1755 (index).

145 C'est au pavillon de Louveciennes qu'il avait
construit pour la favorite du roi, Mme Du Barry, que
Ledoux présenta ses premiers projets à Louis XV.
Cf. Gallet, 1980.

146 Ledoux, p. 41-42 (évocation du projet de ville
associé à la construction de la Saline royale d'Arc-et-
Senans).

147 M. Mosser, « Le rocher et la colonne. Un

thème d'iconographie architecturale au XVIII^e siècle »,
Revue de l'art, n° 58-59, 1982-1983.

148 Son appartenance à la Franc-maçonnerie n'a
toutefois jamais été prouvée. Sur certains aspects ésoté-
riques de son œuvre, *cf.* Conard, 1980.

149 Ledoux, p. 55.

150 *Ibid.*, p. 77.

151 *Ibid.*, p. 69.

152 « Rubis vacillant » : allusion au palais du
Soleil décrit par Ovide, *Métamorphoses*, Livre II, vers
1-20 (il y est question du scintillement des rayons so-
laires et du « pyrope aux reflets de flamme » – grenat
de Bohême rouge feu).

153 *Ibid.*, 107.

154 *Ibid.* 107.

155 *Ibid.* 76.

156 Ledoux, p. 14.