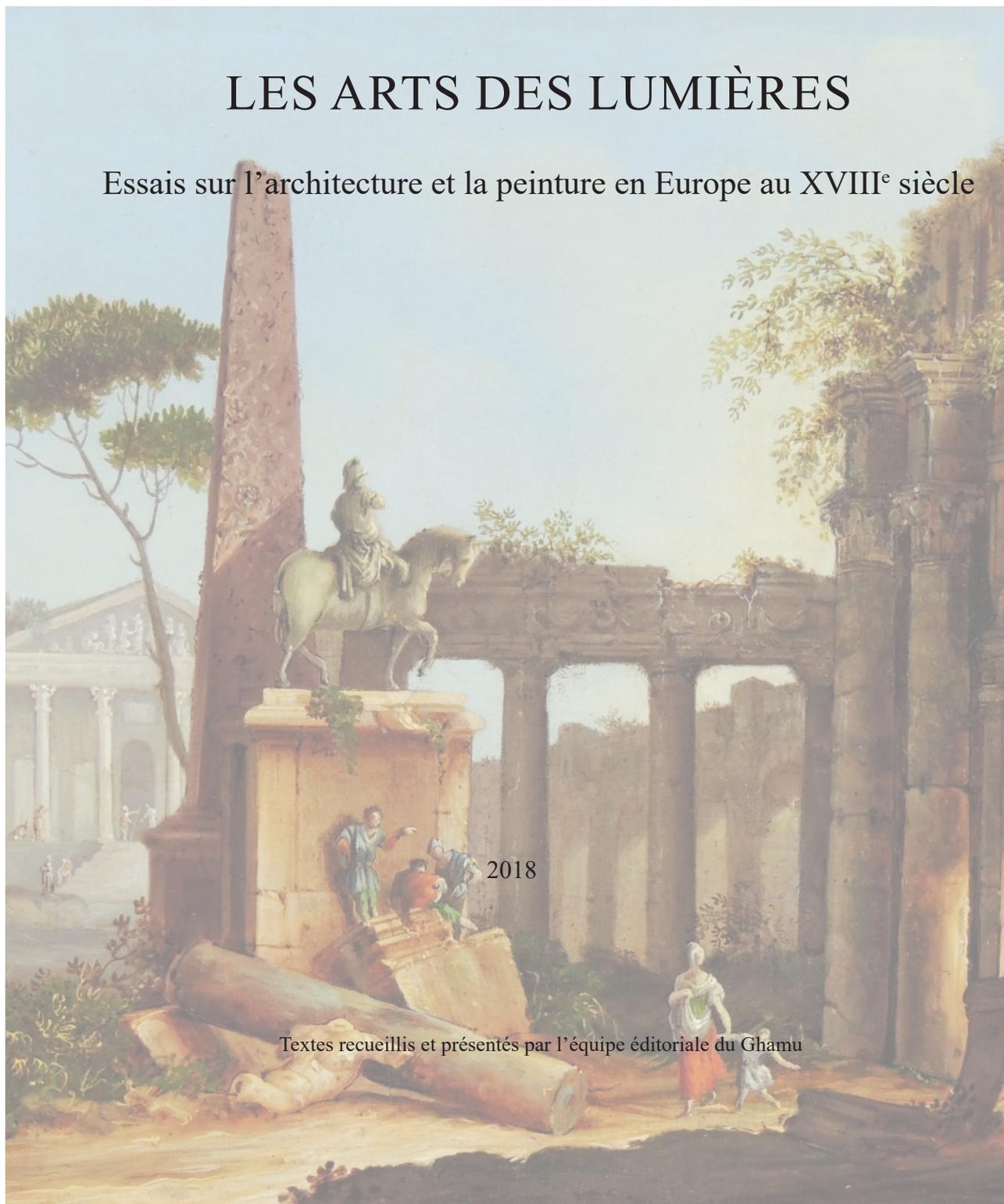


LES PUBLICATIONS EN LIGNE DU GHAMU
ANNALES DU CENTRE LEDOUX
(NOUVELLE SÉRIE)

LES ARTS DES LUMIÈRES

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



2018

Textes recueillis et présentés par l'équipe éditoriale du Ghamu

DANIELE VEGRO

Le voyageur, au pays des merveilles

Niveaux de fiction dans L'Architecture de Ledoux

Un texte hermétique

« Et par l'effet constant d'un merveilleux hazard

Tout y paroît nature et tout y paroît art »¹

Inaugurée par E. Kauffmann, l'historiographie de L'Architecture considérée sous le rapport des arts, des moeurs et de la législation (1804) de Claude-Nicolas Ledoux, a vu le jour sous le signe d'une analyse instrumentale peu encline aux valeurs poétiques et symboliques du texte et des gravures. Cette attitude a marqué durablement l'interprétation d'un discours qui, pour solliciter incessamment l'imagination et l'effort de déchiffrement, l'empathie et les références savantes, a été jugé d'obscur et hermétique et s'est vu le plus souvent relégué à l'arrière plan d'une production graphique des plus riches et fascinantes. Après les études fondamentales de B. Didier, M. Ozouf, et grâce aux méticuleuses analyses de S. Conard, il revient à D. Rabreau d'avoir définitivement restitué le texte de L'Architecture à l'histoire de la littérature, à l'architecture et à la littérature architecturale tout à la fois. On parle désormais aujourd'hui en termes d'« exégèse » du texte et nous disposons d'excellentes analyses et clés de lecture pour la compréhension d'une parole éminemment inspirée, portée par un enthousiasme et un lyrisme qui visent à retrouver, à l'écrit, une esthétique du sublime que la recherche architecturale explore

dans ses exemples gravés. Il s'agit d'une sorte de *Poesis Ut Architectura* qui place les deux faces du discours sur un même plan d'éloquence ; une architecture qui se veut parlante, d'une part, et un texte qui est tout en images de l'autre. La part directement descriptive (didascalique) du discours est ainsi circonscrite à des passages précis, tandis que la digression, la parabole, la parenthèse, l'allusion, bref, quantité de figures et de stratégies rhétoriques nourrissent un propos qui se veut une initiation profonde à l'art de l'architecture. Destiné notamment aux « enfants d'Apollon », futurs artistes inspirés, le livre sollicite la plus passionnée des participations, et semble vouloir confondre d'avance les lecteurs inaptes à la compréhension d'un discours dont la surface trouble cache savamment la substance éclairante. D'une certaine manière nous pourrions dire du livre ce que Cratinos disait des initiés de l'école de Pythagore : « leur coûtume, lorsqu'il voient entrer quelque profane, est d'essayer par tous les moyens/ de le troubler et de le confondre par la force des paroles, / par des antithèses, des définitions, des correspondances symétriques, /des digressions et des amplifications pleines d'esprit. »²

Nous aurons l'occasion d'ici peu d'évoquer la démultiplication discursive du texte, mais, sans reprendre les analyses des auteurs cités, nous attirerons l'attention sur un double aspect de la complexité du discours que l'historiographie ne semble pas avoir approfondi, à savoir le polymorphisme du narrateur et la polyphonie du propos.

Une clé de lecture ?

Que l'on m'autorise une courte digression avant d'en venir au texte de Ledoux lui-même, car une question légitime semble se poser en amont de toute lecture de l'œuvre : pourquoi, au fond, le texte est-il si imperméable à première vue ? Pourquoi Ledoux a-t-il voulu un texte hermétique ?

Il existe, dans la production écrite de Platon, toute une série de dialogues de jeunesse qui mettent en scène un Socrate aux prises avec des citoyens et des philosophes, cherchant sans cesse à faire leur éducation quant à la sagesse, à la beauté, au courage, à la piété, et ainsi de suite : la dialectique socratique est fondée sur la réfutation des fausses idées de ses interlocuteurs et sur des régressions qui permettent d'esquisser des définitions moins inadéquates des concepts abordées. Mais force est de constater que, si la maïeutique était censée faire « accoucher » les interlocuteurs de l'idée juste, tous ces dialogues se terminent par un constat d'échec, sanctionné par Socrate lui-même. Pour cette raison l'ensemble de ces textes a été défini aporétique : le dialogue permet en somme d'écarter les fausses idées, sans pour autant parvenir à une formulation positive des vertus prises en examen.

Cependant la critique récente est parvenue à dégager des principes qui semblent ôter à ces dialogues de jeunesse l'univocité du caractère aporétique, et semble avoir saisi un niveau de complexité et de richesse qui pourrait renverser la perspective infertile du constat d'échec. Introduisant les textes du *Lysis* et du *Charmide*, par exemple, Louis-André Dorion relève bel et bien dans ces textes un « enseignement positif » sur les vertus (sagesse, amitié) qu'abordent

les dialogues...

« Tout se passe comme si ces dialogues se déroulaient sur deux plans : à un premier niveau, qui correspond à l'échange *oral* entre Socrate et ses interlocuteurs, le dialogue se solde par un échec dans la mesure où les interlocuteurs de Socrate n'ont pas su, pour différentes raisons [...] tirer parti des indications que leur fournit Socrate, ni échapper aux pièges qu'il leur tend. A un second niveau, qui surplombe le premier et qui correspond à l'échange *écrit* entre Platon et son lecteur, ce qui était impossible, en raison du temps accéléré et irréversible qui caractérise l'échange oral [...] devient désormais possible grâce à la temporalité lente de la lecture, qui permet le recul, les retours en arrière, l'analyse, les rapprochements, etc. »³

Le caractère aporétique de ces dialogues relèverait alors d'un artifice littéraire, fusionnant la possibilité d'une lecture linéaire, orale, avec une fin « sans issue », à l'intention profonde de modeler des outils de pensée, disponible à la lecture, et destinée à faire l'objet d'une appropriation active. Sur le plan du récit dialogique nous ne sommes alors que des spectateurs d'une joute immémoriale ; tout au contraire, sur le plan de la lecture, nous sommes censés être les acteurs d'une pensée qui veut naître par-delà Socrate et ses interlocuteurs.

A partir d'une telle perspective surgit alors une autre question. Pourquoi, dans quel but l'auteur installe un double plan discursif ? S'agit-il seulement d'un jeu littéraire, d'une affectation superficielle, d'un exercice de style ? Pour Louis-André Dorion il en va tout autrement :

« Le style (fausset) aporétique du *Lysis* et du *Charmide* apparaît comme une ruse dont Platon use pour décourager les lecteurs impatientes et superficiels, et pour s'adresser à ceux, plus patients, qui ne désespèrent pas de reconstituer, à la façon d'un puzzle, les éléments disjoints d'une doctrine cohérente. »⁴

Il y aurait là alors, en quelque sorte, une réponse aux objections soulevées dans le *Phèdre* contre l'usage de l'écriture qui, entre autres, identifient le problème suivant : un livre ne peut pas choisir ses interlocuteurs et on ne sait pas, par définition, entre quelles mains le texte tombera ; encore, un livre est comme un locuteur figé qui ne peut pas répondre, un ensemble de propos avec lequel on ne peut pas interagir. Son contenu se diffuse alors de manière indiscriminée et, en l'absence de l'auteur, ne peut fournir une once de plus que ce qui y est écrit.

Cette analyse des dialogues platoniciens fait irrésistiblement penser à *L'Architecture* de Ledoux. Certes, entre les deux textes les différences sont nombreuses et profondes et, pour n'évoquer que le seul niveau de l'expression formelle, le livre de Ledoux s'oppose radicalement, par sa prose compacte et tortueuse, au déroulé cristallin des dialogues du philosophe. Mais n'est-ce pas là un indice de plus, un indice manifeste quant à la visée de *L'Architecture* ? Cette écriture compacte, apparemment confuse, visiblement décourageante, n'indique-t-elle pas clairement que Ledoux a voulu soumettre au lecteur un texte à déchiffrer, une parole qui, comme le fait l'*Hospice de Chaux*, interdit l'accès aux individus mal intentionnés ?

Nous tenons sans doute là une clé de lecture pour aborder le texte de ce livre étrange et unique.

Il est temps maintenant de rentrer dans le vif du sujet.

Des seuils de narrations

Dans un premier temps Ledoux parle à la première personne. Tout au long de l'introduction il évoque le contenu de l'ouvrage et les principes généraux en matière d'architecture et de société. Cette première partie du livre se détache nettement du reste par des particularités que nous ne pouvons ici approfondir : il suffira de noter le caractère plus proprement systématique du propos, la diffuse et explicite contribution de la biographie et le fait, graphiquement décisif, que le caractère du texte est grand, les interlignes sont généreuses ; on y suit une pensée qui s'efforce à la clarté d'un discours, par opposition à la dense forêt énigmatique du récit qui va suivre.

Le véritable récit s'ouvre, page 43, avec le titre « Un voyageur » ; c'est ici que le premier niveau de la fiction semble commencer et c'est aussi l'endroit où le lecteur, amené à découvrir les lieux avec le voyageur et à s'identifier avec lui, est pris dans le récit, lector in fabula à qui l'on demande d'emblée une participation empathique. Ce premier personnage, le voyageur, que nous ne quitterons plus, est poussé à la visite par une curiosité d'humaniste ; son regard est objectif et désintéressé, ouvert à la rencontre, à la découverte des nouveautés, assoiffé de savoir ; Ledoux définit ainsi en quelque sorte le profil même du lecteur idéal. A l'approche du chantier du pont sur la Loue, dans le fracas animé des travaux en cours, le voyageur rencontre le « conducteur des travaux » (« un de ces régulateurs qui activent la journée de l'ouvrier ») ; ce deuxième personnage restera avec le voyageur jusqu'à la Petite Hôtellerie. Mais à peine a-t-on eu le temps de l'intégrer dans le récit, que le conducteur nous emmène directement chez l'« artiste » qui, aux prises avec le chantier, concède de s'entretenir avec le voyageur curieux ; le « jeune artiste plein d'enthousiasme », troisième personnage, n'est autre que Ledoux lui-



même. Le dialogue qui s'ensuit, appuyé sur les planches montrant la coupe et la vue du pont, révèle un voyageur cultivé, qui évoque la légende de Xerxès avant même que l'artiste n'y ait fait référence, et aligne une série de références d'architecture et d'architectes qui élèvent immédiatement la teneur du propos. La rencontre, animée et cordiale, se solde, non sans un débat contradictoire, avec l'adhésion du voyageur aux principes énoncés par l'architecte/artiste ; nous

ne reverrons plus Ledoux, sous sa forme d'architecte personnifié, mais nous devons garder à l'esprit ce premier effet télescopique grâce auquel l'auteur du livre se voit lui-même pris dans le récit.

Après la visite du pont le voyage se poursuit, ponctué de rencontres « mineures », jusqu'au moment où, à la fin de la journée, le voyageur se fait indiquer le chemin pour rejoindre la Petite Hôtellerie, et quitte, en s'y rendant, le « conducteur des travaux ». Ici le voyageur apprend que dans une des chambres réside, en attendant que « la fraîcheur des constructions nouvelles fût exhalée », l'« inspecteur des travaux ». Voilà le quatrième personnage, destiné, nous le verrons mieux, à ne plus quitter le voyageur jusqu'à la fin du récit. Accueillant et disponible, l'inspecteur, « cherchant dans les rayons multipliés qui meublent sa demeure ; feuilletant les cartons accumulés, les rouleaux dont il étoit entouré », déroule les plans de la saline et de nombreux autres bâtiments » (II.85). Or, tout porte à croire qu'un autre niveau de fiction s'installe à ce moment : les lieux et les bâtiments que le voyageur visitera, le long de son périple à Chaux, pourraient bien se situer dans le monde de l'imagination sollicitée par des plans à chaque fois nouveaux et par les explications de son guide éclairé. Le nouveau personnage, véritable « confident des pensées de l'architecte » remplace alors le guide physique qu'était le peu loquace conducteur des travaux ; comme pendant le dialogue avec l'artiste autour du pont non encore commencé, les commentaires prennent alors directement à parti les plans, coupes et élévations qui servent désormais de référent objectif. Avant de se coucher, les deux personnages ont l'occasion de dérouler ensemble le Premier plan de la saline, non exécuté, suivi des élévations ; la Carte Générale des environs de la ville de Chaux ; la Vue perspective de la Ville de Chaux ; et le Plan Général de la saline, tel qu'il est exécuté.

Devant le miroir : êtes-vous prêts ?

« ... l'homme a besoin d'être conduit, et si la dépendance est pénible, le vuide de l'âme que presse un sentiment d'instruction, peut être considéré comme un accident qui survient au corps, on court au remède : j'interroge, on me place au point de distance. » (II.112)

Le lecteur connaissant le livre est parfois frappé en particulier par l'emplacement d'un projet de *L'architecture*. L'Hospice, placé immédiatement après le chapitre de l'Hôtellerie : bâtiment destiné à permettre une halte au voyageur fatigué, cet édifice est aussi le lieu où, très explicitement, se fait le tri entre les sujets inoffensifs et les sujets nuisibles qui chercheraient à s'approcher de Chaux, la « ville naissante ». Le voyageur y est destiné car « il reste encore un long espace à parcourir, et cet espace est rempli d'animaux malfaisants, et de dangers que la crainte augmente ; où le voyageur s'arrêtera-t-il ? Ici » (II.86) Mais si le fauve qui effraye Dante le pousse vers la porte des enfers, la menace combinée des animaux dangereux et du ciel soudain courroucé (« entendez-vous l'orage qui gronde dans le lointain; voyez-vous l'éclair qui sillonne la nue ? »), poussent le voyageur vers un édifice au plan parlant, où un mur continu sépare

l'« asile au dehors » de l'« asile intérieur » : « Ici les bons et les méchants sont également reçus pour la première nuit; mais dès le lendemain les bons continuent tranquillement leur voyage; les autres sont interrogés, devinés, condamnés à seconder nos travaux. » Or, si le but avoué de l'Hospice est celui « d'épurer l'ordre social », pourquoi cet édifice ne se situe pas en correspondance du pont formant l'accès au Val d'Amour ? Pourquoi le découvrons-nous seulement une fois arrivés dans la petite Hôtellerie, parmi les plans déroulés par l'inspecteur ?

Du point de vue de la logique purement narrative, d'ailleurs, ce projet est tout à fait exceptionnel ; le texte, situé dans la foulée des nombreuses rencontres éclairantes et après la prise de connaissance des différents personnages en jeu, quitte soudain le plan de la fiction et réintroduit un Je grâce auquel Ledoux lui-même semble surgir subitement au-dessus du récit : « Ici la bienfaisance entraîne ma volonté, et la sûreté publique élève ma pensée. Dieu de l'harmonie affranchis ma voix de toute mesure ! Le beau idéal est au-dessus de nos lois ; le génie s'indigne des leçons et secoue les entraves de l'habitude. Eh ! Qu'à-t-on besoin d'élaguer les ronces et les épines qui défendent les bosquets d'Apollon, quand on peut s'ouvrir un sentier dans les cieux ? De cette élévation j'ai laissé tomber mes regards sur la terre ; j'ai vu tous les peuples qui l'habitent, et j'ai trouvé dans les climats de l'Inde, un édifice qui peut convenir à nos régions tempérées. » Incipit terrible pour introduire le projet, ce langage ne saurait être pris pour celui du voyageur, ni pour les envolées lyriques de l'inspecteur, dans lesquelles d'ailleurs il est fait une référence constante à l'Architecte -ou à l'artiste- à la troisième personne : cette métamorphose vertigineuse qui voit l'artiste/philosophe monter au ciel pour s'identifier tout à fait au dieu omniscient, est la marque manifeste de la présence de Ledoux lui-même ! De là-haut ses regards « tomberont », tels la foudre,⁵ à la recherche d'une architecture adaptée au programme. C'est là, du point de vue de la narration, une parenthèse aisément identifiable, car la parole reviendra tout de suite après à l'inspecteur et au voyageur.

Mais du point de vue de la signification structurelle, il semble bien qu'il s'agisse pour Ledoux d'un avertissement, à peine voilé, destiné à agir sur le lecteur comme un seuil, voire comme une barrière virtuelle. La soudaine apparition de Ledoux répond alors d'une stratégie narrative qui fait du projet de l'Hospice un événement liminaire, et qui place en somme les pages à venir sous l'égide de l'artiste/apollon. Encore, ce texte représente une sorte d'épiphanie vouée à placer le tri entre « les bons et les méchants » sous la tutelle directe de Ledoux. C'est ici, physiquement (à l'Hospice, dans le Val d'Amour), que la discrimination a lieu ; c'est ici également, dans la narration de *L'Architecture*, que le tri va s'opérer. A partir de ce seuil, semble-t-il, s'offre au lecteur un choix : les dispositions du « bon » lecteur lui ouvriront les portes d'accès au contenu du récit et de la ville de Chaux ; les mauvaises dispositions du « méchant » lecteur feront qu'il en restera à jamais frustré.

Nous voici donc devant ce qui semble être la véritable entrée du livre. Mais à quelles conditions le voyageur accédera-t-il à cet au-delà, à cet en dedans de *L'Architecture* ? C'est l'Inspecteur, nous semble-t-il, qui se chargera de désigner les clés d'accès, et d'y initier le voyageur et le lecteur.

Chaux, ou de l'imagination

« Maintenant je suis un autre discours, et je te montrerai une autre voie. »

Xénophane⁶

Sous l'égide soudain impérieuse de Ledoux/Apollon, l'Hospice, barrière ou miroir à traverser, précisons-le, surgit en parenthèse entre le moment où l'Inspecteur déroule les plans –tout d'abord le premier projet de la saline- et le moment où il entame leur description –qui commence en effet par ce même projet. Une nouvelle phase s'ouvre alors explicitement : les fragments de Chaux que nous avons vus dans la première partie (pont, grange parée, maisons etc.), cèdent la place à des documents de grande ampleur et d'échelle territoriale, ouvrant le champ à la contemplation de la ville dans son ensemble, à partir du plan de situation et de la vue à vol d'oiseau. Devant cette dernière gravure, l'Inspecteur explique d'abord les limites de la « discussion », qui ne saurait porter sur tous les bâtiments seulement évoqués dans la partie précédente, puis décrit les avantages synthétiques de la représentation à travers le dessin; mais ce n'est que pour évoquer un troisième moyen de perception, ni narratif ni graphique, ouvrant la voie à la véritable compréhension : « Une perspective(...) rassemble dans son cadre tous les points que l'œil peut parcourir; mais autant la nature est vaste, autant son imitation embrasse un cercle étroit. Si elle a donné à un de nos organes une portion d'étendue qui se fortifie par l'exercice, si elle l'a prolongée par le secours des oculaires qui franchissent les plus grandes distances, il n'en est pas de même de la liberté de concevoir ; elle ne peut être bornée à la vue des terres qui se confondent avec l'horizon : ces champs qui nous paroissent immenses sont trop resserrés pour elle. L'immensité des cieux n'est pas trop grande pour son domaine ; si elle compare le vuide qui l'enveloppe, si elle conçoit le moyen de le remplir, si elle contemple la création, le sublime assemblage du monde, toutes ces merveilles, loin de restreindre sa puissance, ne servent qu'à l'augmenter. Elle n'est pas effrayée de cet être parfait qui mit la terre en mouvement et la perfectionna ; si elle parcourt l'empire inextricable des idées, les fantômes obéissent à sa voix ; ils paroissent, se changent, se divisent, s'évanouissent ; arrive-t-elle à la perfection par des formes que l'imagination embellit... » (II.100) Rien donc n'égale la « liberté de concevoir », l'imagination créatrice qui, contrairement au dessin et au textes, ne souffre d'aucune limitation et embrasse à loisir l'étendue de l'espace et du temps ; et qui dispose de surcroît du pouvoir d'engendrer les « fantômes » obéissants, protéiformes et édifiants du monde symbolique –nous allons en rencontrer.⁷

L'imagination (une imagination qui est à la fois réification et prescience) semble alors être la clé d'accès fondamentale à l'utopie de Chaux et c'est autour de ce pouvoir que se jouera la possibilité, pour le lecteur, de rentrer réellement dans le récit ou de se condamner à rester pendant tout le voyage pris au piège de l'Hospice, captif de sa propre malveillance : « Malheur à celui qui ne verroit matériellement que ce qu'on lui fait voir : de plans en plans, 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. » Tout à l'opposé, le voyageur heureux, doué du génie de l'imagination, n'a aucun besoin de sortir, par exemple, de la demeure confinée de l'inspecteur, à la Petite Hôtellerie : « enfermez l'homme de génie dans quatre murs, dans ses rideaux ; il voit au milieu des ténèbres et mesure le monde ; le sommeil n'est pas fait pour lui : entouré des plus séduisantes chimères, qu'il réalise à son réveil, il maîtrise le temps, le temps qui maîtrise la nature... » (II.100).

L'appel à cette faculté qui partage, avec le sommeil, le terrain mouvant et éclairant du rêve, caractérise toute cette partie du texte. L'inspecteur y sollicite sans cesse l'éveil du regard du voyageur (et du lecteur, par là-même), le poussant à distinguer les objets que les dessins contiennent et à en voir d'autres qui ne figurent nulle part : « Voyez-vous ces bains... ? », « Voyez-vous ces promenoirs... ? », « Jetez les yeux plus loin, vous verrez... », « Etendez la vue sur ces pentes... » Mais l'incitation est encore plus exigeante, car il est bientôt question de rentrer véritablement dans les planches, de découvrir disons, par l'expérience, le contenu qu'elles recèlent : « suivez l'impulsion qui vous poursuit ; parcourez le dédale impénétrable de la forêt; parcourez ces larges routes... ».

Par la suite le voyageur sera tellement remué par les souvenirs de sa première journée et par les visions de l'imagination, qu'il n'arrivera à dormir que très peu; avant de s'abandonner au sommeil, son ultime prière sera celle de pouvoir se réveiller, de renaître, en quelque sorte, nouveau : « puissances nocturnes, qui nouez chaque jour le fil de la vie pour nous donner un nouvel être, faites que je me réveille avec la mesure de bonheur que l'étude des arts assure à ceux qui méprisent les fausses vanités » (II.104). Le voyageur prie en somme les divinités de la nuit d'opérer sur lui la régénération de l'esprit à laquelle l'Inspecteur l'a initié.

Le voyage imaginaire

C'est donc ainsi, averti par l'image toute-puissante de Ledoux/Apollon (Hospice) et par l'insistante sollicitation de l'inspecteur, que le voyageur semble finalement passer de l'autre côté du miroir. Le voyageur, craintif au moment de s'endormir – « Où tendent vos efforts, désirs irrités d'accumuler des connoissances ? Il ne faut qu'un moment pour tout perdre : qui peut assurer le réveil ? » (II.104) - se voit réveillé par l'hirondelle au chant bienfaisant. Au petit matin un nouveau printemps se charge de bons auspices et le jour s'empresse de naître : « déjà les Zéphyr sortoient de leurs retraites, et la fraîcheur du matin s'étendoit dans la plaine. Déjà la musique des airs se faisoit entendre. L'oiseau précurseur du printemps éveilloit le voyageur, et propageoit des sons harmonieux. Le travail commence. Tout favorisoit l'espoir d'un beau jour ; tout sollicitoit l'inspecteur des travaux qui avoit promis de guider mes pas » (II.105).⁸

Le récit semble reprendre ici, de prime abord, les traits de la réalité, le déplacement semble redevenir physique : « les plans généraux que j'avois vus étoient présents à ma pensée, lorsque la nuit, encore revêtue de son crêpe, me permet de deviner la vaste esplanade qui précédoit la

porte d'entrée de la saline » (II.105). Pourtant, il faut bien croire qu'il ne s'agit que d'un mouvement de l'imagination : le voyageur n'est plus le même homme que la veille, ses pouvoirs sont augmentés. Voici comment il s'explique, immédiatement après avoir « deviné » l'esplanade de la saline : « l'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser. Si le commun des hommes est oisif, si leur action est lente, voyez combien le pouvoir du sentiment ajoute aux jouissances, quand il devance la curiosité, il voit où les autres ne voient rien. » Sa faculté nouvellement acquise, ennemie de la paresse de l'œil et des sens, prouve ses effets dès le réveil ; la régénération de l'esprit par l'imagination semble bien s'être accomplie pendant la nuit à l'Hôtellerie. A partir d'ici, semble-t-il, la visite de Chaux n'a plus rien d'un parcours physique : a-t-on assez dit qu'il ne subsiste aucune unité véritable, par exemple, dans la présentation de la saline d'Arc et Senans ?⁹ A-t-on assez souligné que la ville dans laquelle le voyageur se laisse guider d'emblée, ne fut jamais commencée, mais se présente dans son état idéal, imaginé ? Si la découverte du projet de la Saline est incessamment interrompue par d'autres édifices –maisons, ateliers, portiques, Pacifère, Maison d'Union... - et si la réalité qu'on nous donne à voir est celle qui n'a jamais vu le jour, il faudra bien admettre que le périple du voyageur constitue un voyage à l'intérieur du voyage, un déplacement imaginaire, une découverte fragmentaire qui ne tient en aucun compte les déplacements enchaînés et, forcément logiques, physiques, dans l'espace réel.

Aussi, après l'épuration subie à l'Hospice et la nuit de la métamorphose à l'Hôtellerie, le mouvement n'est alors plus de type extensif mais intensif : le déplacement ne se produit plus dans l'étendue spatiale, mais dans la profondeur de l'esprit qui pénètre dans chaque planche -ou vision, prescience-, comme s'il s'agissait d'autant de fenêtres ouvertes tour à tour sur un aspect particulier de la future ville de Chaux. La logique du déplacement qui avait régi toute la première partie de la visite, fondée sur des articulations spatiales, sur un parcours, laisse la place à des commentaires *in media res* : on se retrouve subitement face au projet, parfois même directement dedans, sans qu'aucun mouvement véritable ne nous y ait emmené. Nous sommes ainsi plongés dans le monde protéiforme du rêve, dans le vertige des associations soudaines, à tel point que le lecteur pourrait se poser une question cruciale : le voyageur s'est-il jamais réveillé ? Son voyage ne serait-il pas semblable au songe de Poliphile ?

Sous le signe d'Epiménide

Pour savourer les niveaux d'emboîtements multiples de L'Architecture et le caractère d'un récit oscillant constamment entre une réalité imaginée et une imagination réifiante, il n'est pas superflu de répéter que la fabulation de Ledoux prend son départ bien avant ces différents seuils initiatiques et même, immédiatement, à l'ouverture du livre : le frontispice annonce en effet que les projets présentés ont été « construits ou commencés depuis 1768 jusques en 1789 » : mensonge éhonté !

Ledoux s'amuse d'entrée au jeu des pistes et incline, pour ainsi dire, le plan de la réalité entre

le rêve énigmatique et la prescience apollinienne. Nous voici pris dans le labyrinthe qui, tel la forêt de Chaux, recèle le danger et le mystère ; nous voici, en même temps, appelés à déchiffrer les voies du réel dans leur dédale de lumière.

Mais encore plus en amont, dans le jeu des emboîtements, nous trouverons le rôle liminaire du Prospectus, seuil chargé d'auspices et d'indices conçu à son tour pour englober l'œuvre entière. C'est dans cette introduction que Ledoux/Apollon énumère les cinq tomes prévus pour l'Architecture et en décrit le contenu. Ce texte, qui doit donc être lu avant L'Architecture, se fonde sur le réveil d'Epiménide, le crétois connu par son paradoxe (les crétois sont tous des menteurs); la légende raconte qu'il dort pendant 57 ans dans une grotte où il reçut le don de la divination.

Dans le Prospectus, Ledoux évoque son propre réveil, réveil lors duquel il trouve le monde à ce point changé que tout paraît définitivement plongé dans le chaos ; cependant, tel un Epiménide ayant reçu le don de divination, la destinée de Ledoux est tracée, car le voilà prêt désormais à rentrer dans le « temple de l'imagination ». C'est ici, d'ici, dans ce temple, que l'artiste s'identifie à Apollon et prend à décrire le contenu des volumes à venir ; cette description s'assimile alors à une prescience car, bien que prévus, ces volumes n'avaient pas encore d'existence véritable. L'œuvre entière doit ainsi être comprise sous le double signe d'Apollon et de l'imagination, du songe et du mensonge paradoxal. Mais encore : quel est ce sommeil qui précède le réveil Ledoux/Epiménide ? Ne s'agirait-il pas du songe en cinq tomes du voyageur qui, une fois accompli, permet de revenir au début, au réveil, pour que le philosophe longuement initié, comme dans la légende, s'évertue à la purification des villes ? Il semble que le Prospectus, en emboîtant des temps différents, autorise une lecture cyclique de L'Architecture. Nous y reviendrons.

Dans ce jeu complexe nous nous contenterons pour l'instant de mettre en évidence un aspect spécifique de la narration, convaincus désormais que le texte de l'Architecture s'inscrit tout entier dans un jeu savant pris entre songe et mensonge et qu'il doit avant tout être... déchiffré.

Dialogues édifiants

Nous avons vu que les rôles et les caractères spécifiques des personnages, tout comme les temps et les lieux, prennent leur départ avec une distribution lisible qui facilite notre orientation dans le récit. Mais la démultiplication des figures et des niveaux de fiction atteint très vite une telle complication que l'on a pu argumenter la progressive disparition des personnages du voyageur et de l'inspecteur, en faveur d'une confusion, parfois contradictoire, qui se solderait par une définitive prise de possession de la parole de la part de Ledoux lui-même ; comme si l'auteur avait fini par délaissé, en cours de route, l'architecture de la fiction esquissée au début. Pourtant il semble que la seule opération narrative vérifiable soit l'oscillation du discours direct du voyageur à l'inspecteur, à l'intérieur d'un mode le plus souvent indirect et impersonnel (« la vue générale offre un péristyle... », « on voit la hauteur du vestibule... », « cette maison fait partie des... »), entrecoupé, il est vrai, par des irrptions de l'écrivain lui-même –qui paraissent

néanmoins clairement identifiables. Ce qui complique notablement l'appréhension des niveaux du discours c'est également la progressive disparition des marques lexicales et l'absence des indices graphiques permettant d'identifier les personnages. Dans la première partie du récit la tâche du lecteur est simplifiée par les mécanismes courants du discours indirect : (avec l'artiste) « Croyez-vous, me dit-il, que des figures rectilignes soient hasardées ? » ; (avec le capucin) « N'allez pas croire, me dit-il, que nous soyons inactifs... » ; (avec le propriétaire de la Grange Parée) : « Voyez-vous, me dit-il, ce magnifique château qui recèle les soucis enfantés par l'embarras des grandes possessions ? ». Le dialogue est ainsi restitué de manière conventionnelle et clairement identifiable, dans le déroulement continu du récit.

Mais en avançant dans la lecture et, de manière plus marquée après la métamorphose du voyageur à l'Hotellerie, ces précautions de langage disparaissent tout à fait. Nous sommes plongés, répétons-le, *in media res*, confrontés à un dialogue en train de se produire sous nos yeux, mais sur un mode narratif qui pétrit en quelque sorte l'élocution de chacun des personnages en une seule matière verbale.

Si bon nombre d'interrogations du texte se déroulent sur un mode rhétorique ; si d'autre part la conversation est parfois noyée dans de longs monologues ; très souvent les questions acquièrent cependant un caractère véritablement dialogique, et amorcent une dialectique dans laquelle l'Inspecteur des travaux détient le rôle de porte-parole accrédité de l'artiste, de mentor philosophique, et de guide éclairé. Il y a alors quelque chose de véritablement socratique dans ce voyage savant, nous le verrons, tout comme la double référence à Dante et à Virgile –renvoi qui est lui-même emboîté– est ci et là explicitée au gré des argumentations.

Plusieurs passages restent dans l'obscurité si l'on ne fait pas l'effort d'identifier tout d'abord le ou les locuteurs. Certes, ne soyons pas complètement dupes du jeu fictionnel, les personnages constituent autant de facettes d'un unique maître des lieux : Ledoux, se démultipliant en une série de figures, acquiert la faculté d'un discours à plusieurs niveaux et à plusieurs voix, et, de la même manière qu'il se représente dans le livre (publié à la fin de sa carrière) en « jeune artiste », l'initiation du voyageur peut aussi se référer à sa propre initiation maçonnique et ésotérique. Mais ce que nous retiendrons aussi et surtout, c'est que le jeu de miroirs permet à Ledoux de se tenir à distance, d'être là sans apparaître –ou peu–, de livrer son œuvre aux commentaires désintéressés des personnages mis en scène. Cela fait alors partie des règles du jeu : nous sommes censés comprendre d'où vient la parole car, si le voyageur est le plus souvent une projection de l'« enfant d'Apollon » qui cherche à s'initier, le caractère instrumental du personnage en fait aussi le creuset où iront se loger tour à tour les préjugés, les critiques et les remarques que l'on pourra ainsi attribuer à des classes de lecteurs virtuels spécifiques : académiciens et « compilateurs », antiquaires et hommes de métier, politiques et entrepreneurs... Contre tous ces personnages l'Inspecteur, quant à lui, lèvera ses arguments passionnés, de telle sorte que l'initiation du voyageur n'ira pas sans d'incessantes « épurations » des lieux communs et des poncifs transmis par l'habitus mental de l'époque. Le voyageur, polymorphisme oblige, sera parfois le soutien, parfois l'opposant ; ses arguments serviront à renforcer ceux de l'inspecteur soit par l'adhé-

rence empathique et éclairée, soit par des critiques où il se montrera obtus et plein de préjugés. La construction de l'enfant d'Apollon se double ainsi nécessairement d'une destruction de ses facettes malveillantes : épuration socratique, mise en scène d'une maïeutique.

Dans l'extrait qui suit nous croyons pouvoir isoler clairement les parties du dialogue et, pour plus de clarté, nous en proposons une mise en évidence par la différenciation graphique et un renforcement par les commentaires. Outre les deux personnages que nous avons précédemment identifiés, (voyageur et Inspecteur) cependant, d'autres voix semblent se lever qui renvoient à une distribution des rôles plus complexe. Il est des passages dans lesquels on ne saurait dire si c'est l'inspecteur qui pense ou qui parle à soi-même.

Toutefois, si l'on imagine une scène de théâtre, les différents rôles semblent se distribuer naturellement. C'est à ce jeu dramaturgique léger et (je l'espère) instructif, que nous voudrions inviter le lecteur dans les pages qui suivent. Il s'agit au fond de dérouler, de mettre en espace, « de scène en scène », un texte qui semble tout à fait enroulé, compacté et qui, par là-même, se présente de manière énigmatique à un premier regard. L'exercice présuppose une véritable scène théâtrale sur laquelle les deux protagonistes (le voyageur et l'Inspecteur) interprètent et font vivre des dialogues édifiants. Nous prenons alors la liberté de faire violence au texte de Ledoux : de détacher ce qui semble attaché ; d'identifier ce qui semble inidentifiable ; de spatialiser ce qui semble fusionné en un magma méditatif centripète.

Voici alors les deux personnages sur scène, se partageant les répliques qui semblent pouvoir se dégager du texte. La digression que nous montrons en italique, sortant du champ codifié du dialogue, renvoie à une présence qui surplombe les personnages ; sur la scène d'un théâtre grec, nous pouvons imaginer qu'il s'agit du chœur.

Le contenu montre des arguments opposés et des digressions apparentes qui, sans leur théâtralisation, pourraient être pris pour des contradictions ou pour des inconséquences du discours, et qui révèlent en fait la tentative de persuasion du voyageur de la part de l'Inspecteur ; un voyageur, en l'occurrence, particulièrement obstiné.

Du voyageur qui s'entête

À l'approche de la porte de la saline, l'Inspecteur des travaux, qui vient de s'expliquer sur la nécessité de la régénération des arts, se voit interrompre par le voyageur étonné (II.163) :

Voyageur : « 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 céleste ? »

Inspecteur : « Les Géants ont détaché le rocher du sommet des montagnes pour l'entasser. Déjà les tourbillons se condensent... Voyez ces colosses sortis du flanc des puissances salées... ils s'appuient sur des surfaces profondément recreusées pour offrir un front orgueilleux et sévère... »

Voyageur : « Eh ! bien, je vous l'avoue, mes yeux, accoutumés à comparer, à rapprocher ce qui les séduit, ne peuvent justifier ce genre d'exagération qui blesse nos usages.

Choeur : Telle est la nature de l'homme ; il assemble le commencement du monde avec le délire du jour ; il fait mourir le temps, le fait revivre, et convoque la troupe abusive des fantômes qui lui obéissent pour sanctionner une nouveauté ; et s'il se nourrit de substances réelles, ce n'est que pour remplir ses veines d'aliment provocateurs qui les gonflent d'une fausse gloire, pour anticiper sur l'avenir des succès que la proportion réprouve.

Inspecteur : Quelle est votre erreur ? Quoi ! Tout édifice ne doit-il pas être construit selon la place, le point de distance ? Ne doit-il pas être empreint du caractère qui lui convient ? Ici le site est pittoresque, le point de vue illimité, tout nécessite des forces additionnelles qui soient à l'abri de la déperdition. Le caractère doit emprunter le principe de la destination. ... Nous ne sommes point au temps où la savante Athènes faisoit payer l'amende à ceux qui composaient en mII. Le moment où nous vivons a brisé l'entrave. »

Voyageur : « Vous avez beau dire, je ne m'accoutume pas à ces masses qui effrayent la pensée ; je crois qu'il n'y a de bonnes proportions que celles qui s'accordent avec la faveur du siècle. »

Inspecteur : « J'en conviens si le siècle est éclairé. Voyez les colonnes de la place de Louis XV, par exemple... on les aperçoit du quai du nord, à plus de trois cents toises ; elles sont si bien conçues qu'elles s'effacent aux yeux... »

Choeur (note) : Il eût été à désirer que la proportion de ces édifices fût soumise au point de distance.

Voyageur : « Convenez que ces édifices sont scellés avec l'empreinte du respect que l'on doit porter aux modèles les plus récents, aux modèles qui honorent le siècle, puisqu'ils sont calqués sur ceux de l'ancienne Palmyre, construits sous les Arsacides. »

Choeur : C'est ainsi que l'on obscurcit la lumière, en accréditant sa lueur par de fastueuses transmissions ; on ranime des flambeaux qui ont éclairé le passé, pour s'applaudir du présent, et on fait reculer l'avenir.

(Le voyageur disparaît dans l'ombre ; l'inspecteur s'adresse au public) :

« J'eus beau représenter au voyageur que l'édifice dont il est question ne portoit pas un caractère triomphal, que le genre étoit absolument différent... je lui citai l'exemple de plusieurs monuments vus de loin : ceux de Paestum en Sicile, les Propylées d'Athènes, construits sous Périclès ; et comme le temps épure les âges ensevelis sous les ruines du goût, je lui demandai un rendez-vous, à la même place, dans vingt-cinq ans. »

Rideau.

L'exercice est amusant et sans doute caricatural vis-à-vis d'une œuvre comme celle de Ledoux, où le principe de la fusion paritaire, dans les formes architecturales et (semble-t-il) verbales, tend si fortement à la compacité. Mais le lecteur pardonnera cette manipulation, peut-être, qui

se veut un outil didactique : en effet rien ne distingue les intervenants dans le texte, et même l'usage des paragraphes est capricieux ; tantôt on va à la ligne en changeant de locuteur, tantôt en suivant le même propos ; ici un seul point sépare les personnages, là le Je s'applique à chacun des deux, au gré des nécessités théâtrales...quelle complexité !

On a pu remarquer que « l'écriture et les dessins agissent très profondément l'un sur l'autre » et on a dû en conclure qu'il s'agit finalement « d'une seule écriture qui se poursuivrait sur deux plans, avec des perpétuelles interférences »¹⁰ : mais ici la multiplication des plans et les interférences nourrissent l'écriture jusque dans son détail, dans son phrasé, et participent alors très profondément d'un discours « qui tient plus encore qu'au dessin et à l'écriture, à l'art du spectacle ».¹¹ A forcer le contraste du dialogue, en effet, la scène théâtrale semble s'ouvrir spontanément car, loin de se limiter à des figures fonctionnelles au discours, les narrateurs que Ledoux met en scène sont de véritables personnages caractérisés, dont la hiérarchie, les arguments et les styles adoptés dans la joute verbale peuvent être saisis comme un relief propre de l'écriture.

Du jeu d'acteur à la *Maison de Jeux*

Essayons, pour nous convaincre de l'intérêt de l'exercice, de saisir un passage, en l'occurrence très animé, autour du projet de la Maison de Jeux.¹² Ici les personnages entreprennent une discussion d'ordre moral, où l'idée des jeux, tels que l'époque les mets en pratique, est associée à la dégénérescence des mœurs, et forme le négatif social de l'utilité du travail. Plus que dans l'exemple précédent, la démultiplication des plans de narration est confondante : non seulement l'Inspecteur et le voyageur dialoguent ; mais de plus, l'inspecteur raconte, pour s'expliquer, un débat qui a de toute évidence opposé l'artiste Ledoux (appelé à projeter la maison de jeux, mais désireux d'en régénérer les pratiques), au commanditaire lui-même, dans une joute verbale qui renvoie explicitement à la dialectique socratique. Cette discussion apparaît en filigrane comme une digression car, comme nous le verrons, le récit revient ensuite aux deux personnages usuels. Pour essayer de saisir la stratification fictionnelle de ce texte nous pouvons résumer la situation comme suit : le lecteur (vous, moi) lit l'ouvrage de Ledoux; il suit et s'identifie à un voyageur sans nom dans des contrées inconnues, qui lui servira de guide; ce voyageur rencontre l'écrivain du livre et l'architecte des lieux que l'on visite ; il rencontre ensuite l'inspecteur « confident de l'architecte » qui se propose d'être son guide et qui lui montre les images de la « ville naissante » ; avant de consulter ces images l'écrivain/architecte se présente en vision soudaine au voyageur sous forme d'Apollon doublé incidemment des pouvoirs de Jupiter, et le somme d'abandonner malveillance et scepticisme; le voyageur, bon sujet, est plongé dans un rêve où il se trouve, à chaque fois soudainement, dans un lieu différent, sans jamais savoir comment il y arrive; à ses côtés le même inspecteur que celui du monde réel lui explique l'architecture et ses symboles, les desseins d'Apollon et les idées de l'artiste; ce même artiste, ce même Apollon (qui est qui ?) surgissent de temps en temps au milieu d'un dialogue couvrant de leur présence la scène et s'adressant directement au lecteur (public). Ceci pour le cadre général. Nous voici maintenant devant la Maison de Jeux qui assistons, dans le rêve du voyageur, au dialogue entre

le voyageur et l'inspecteur rêvés ; l'inspecteur entame un récit (dans le récit donc, dans le récit) qui met en scène directement l'artiste aux prises avec un autre personnage, dans un temps passé, où le bâtiment n'avait pas encore été construit. Ajoutons, pour finir avec la stratification fictionnelle que, naturellement la Maison de Jeux n'a jamais été construite.

Dans le premier échange l'Inspecteur défend l'idée de maison de jeux car, comme il l'anticipe, « l'Architecte est souvent obligé de suivre l'impulsion qu'on lui donne ; c'est à sa sagesse à diriger les idées erronées, à les fixer et à les ramener au principe. » Il explique que l'architecte a tout d'abord répondu au programme imposé, comprenant des jeux de paumes, d'échecs, de tric-trac, de cartes, à savoir autant de pratiques qu'il juge moralement nuisibles. Dans le deuxième échange (la digression, ici en italique) on entend parler l'artiste qui, dans l'évocation d'une entrevue avec le commanditaire, prend à questionner ce dernier pour le pousser à admettre la nécessité de l'épuration des jeux, dans un exercice de maïeutique exemplaire. Dans le troisième échange l'inspecteur explique au voyageur comment, grâce à cette discussion, les fonctions des pièces de la Maison de jeux furent ensuite changées et élargies à des activités moralement approuvées. Dans l'extrait qui suit nous avons ajouté des commentaires entre parenthèse pour orienter le lecteur peu rompu aux allusions parfois elliptiques du texte.

Voyageur : « une maison de jeux ? »

Inspecteur : « Oui, une maison de jeux » ... « Le jeu, dans les provinces, a tant d'empire sur les humains, qu'il occupe la société dépourvue d'idées, la plus grande partie du jour : une maison de jeu est peut-être plus nécessaire qu'un hospice. »

Voyageur : « Le jeu étourdit l'homme sur les désordres de l'ordre social, tandis qu'il n'existe pas un malheureux quand on peut retrouver dans le travail passé les fruits réservés par la prévoyance. »

Inspecteur : « Il n'en est pas des grandes cités qui recèlent tous les genres de corruption, comme d'une ville naissante. Dans la première, tous les maux sont confondus ; dans la seconde, les hommes se connoissent et s'entr'aident. (Le problème du jeu qui « étourdit l'homme » ne se pose pas à Chaux, « ville naissante » et donc... innocente.)

Voyageur : Un azyle spécial du malheur est si humiliant pour l'égalité morale, que je ne conçois pas comment elle le supporte. (Le voyageur compare la concentration d'usages malsains - les jeux- à la concentration malfaisante de la maladie et des déviations dans les hôpitaux -azyles)

Chœur : si on ne rougit pas du malheur, on rougit de l'inertie. Au premier coup-d'œil les hôpitaux offrent un grand bien ; l'Angleterre les a multipliés ; la France les a trop concentrés. Il y a peu d'hommes que l'on ne puisse employer à des choses utiles pour lui ou le gouvernement. Si on veut suivre ce principe on verra qu'il y aura moins de malheureux.

Choryphée : « la discussion sur les jeux s'entame ; l'artiste examine et combat les dangers qui le suivent. » (S'ouvre donc ici une scène dans la scène, une fenêtre sur un temps passé.)

Le commanditaire : « La paume, dit-on, est un exercice salutaire, elle remplace la sphéris-

tique des anciens ; l'agilité qu'on y déploie, l'adresse de la main, la force du corps, semblent réunir plusieurs avantages séparés dans la gymnastique. »

L'artiste : « Quoi ! Est-il se divertir que de s'exténuer ? Ce jeu a des accès précipités qui suspendent l'intelligence. Vous me direz sans doute qu'Auguste passoit, des amusements de la campagne, à ce jeu pénible ; qu'est-ce que cela prouve ? Ne sait-on pas que chacun a ses qualités et ses foiblesses ? »

Le commanditaire : « Mais la danse n'a-t-elle pas de nombreux partisans ? C'est de l'harmonie du ciel que cet art divin composa ses perfections ; elle prit naissance de l'amour ; elle est le symbole de la paix. Ignorez-vous que Socrate, le plus sage des hommes, voulut l'apprendre dans sa vieillesse. »

L'artiste : « Tout cela est vrai ; mais elle avoit un but moral, c'étoit de nous convaincre que l'on corrigeoit plutôt les mœurs par la gaieté naïve qui séduit tout le monde, que par des préceptes sévères qui ennuient.

Le commanditaire : « Je ne parle pas de ces orgies qui se passent dans le temple de Bacchus, je condamne tous les excès, mais convenez au moins que ces exercices avoués de tous temps, doivent l'emporter sur les jeux de hazard qui sont dommageables et bruyants. »

L'artiste : « Mutius-Scévola, après avoir vaqué aux affaires, jouoit bien aux échecs ; si on croit Pline, un singe y jouoit aussi. Est-il possible que l'homme, imitateur d'un vil quadrumane, se tourmente comme si le salut de sa famille étoit en danger ? »

Le commanditaire : « Mais le jeu de trictrac occupe les savants. »

L'artiste : « Eh ! Je vous le demande ; n'est-il pas ridicule de jeter à grand bruit, sur une table retentissante, des osselets ? Voilà un glorieux emploi du temps ; ne vaudroit-il pas mieux occuper l'esprit sur la partie d'instruction pour laquelle il a le plus d'aptitude ? Passons en revue les jeux de hazard. Quel bien résulte de leur inconstance ? »

Le commanditaire : « Aucun ; le gain qu'ils procurent n'a pas plus de stabilité que la forme mobile qui en est l'objet ; il ne donne rien à ses familiers, il dépouille la confiante inexpérience. »

L'artiste : « Est-il une passion où le vice se manifeste d'avantage ? »

Le commanditaire (désormais vaincu) : « Non, sans doute. Tel marche courageusement au combat, qui tremble en attendant un coup favorable ; celui-là est déjà misérable quand il croit être heureux. »

L'inspecteur : « Telles sont les considérations qui ont changé les données des différentes pièces que vous voyez.

Le voyageur : « Ce n'est pas la dernière fois que l'excès du vice développa des vertus et les fit aimer : que résulte-t-il de cette analyse ? »

L'inspecteur : « On substitue de nouveaux titres aux premiers, sans détruire la masse générale du plan. La danse l'emporta sur le raisonnement ; considérée comme exercice et délassement, surveillée par un système d'épuration... on la plaça au centre pour être à la portée des jardins.»

Le voyageur : « Qu'avez-vous fait des salons, des galeries ? »

L'inspecteur : « La jeunesse les occupa pour encourager ses talents naissants ; on lui donna des concerts... le goût de l'harmonie se généralisa... un salon fut consacré à une société d'agriculture, d'autres au dessin, d'autres aux belles lettres, à la poésie, à l'éloquence... »

(L'inspecteur s'adresse soudain au peuple qui semble remplir la maison des jeux) : « O vous, que la foule des plaisirs assemble en ces lieux ! venez, et faites revivre des souvenirs honorables... »

Chœur : « voilà, voilà ce que peut un Architecte quand il sait tirer parti des passions désastreuses pour les faire tourner au profit des mœurs publiques : il fait aimer la vertu et abhorrer le crime. »

Rideau.

C'est là une des scènes les plus complexes du livre, sans doute, et le lecteur est mis à dure épreuve pour discriminer les locuteurs, pour laisser résonner les références, pour saisir le parcours maïeutique et les modes de l'épuration des mœurs, et pour arriver à comprendre que l'architecte, qui avait répondu dans un premier temps au programme, se mute en paladin socratique pour démanteler les intentions du commanditaire ! C'est au prix de ces déchiffrements qu'il comprendra que les titres portés sur la gravure (les fonctions des pièces) correspondent seulement au projet d'origine, et que l'on n'y retrouve pas encore ce que la sagesse de l'artiste a permis d'avérer par la suite. A ce prix, parce qu'initié à l'imagination et instruit par le discours édifiant, il sera à même de surimposer la réalité vraie de la Maison de Jeux régénérée par le discours à des dessins qui ne font pas état de son véritable programme. Au prix, en somme, de voir par l'imagination une scène théâtrale, de laisser la scène s'ouvrir et s'organiser à l'intérieur d'un texte qui ne semble pas, à première vue, la supposer.

Un hasard ? Cette scène qui met en jeu des niveaux de narration si complexes et si imagés, est immédiatement suivie par le coup d'œil du Théâtre de Besançon.

Le théâtre caché

Bien entendu, on pourra trouver le procédé quelque peu cavalier. Mais que dire quand, ne cherchant qu'à comprendre, ne visant qu'à saisir simplement l'enchaînement du discours, on est confrontés à un tel raffinement dans le tramage narratif ? Est-ce l'œuvre de notre imagination, ou bien Ledoux a encore une fois voulu jouer avec le lecteur le jeu savant des pistes et des niveaux de lectures stratifiées ? Le texte lui-même n'est-il pas un opéra fabuleux sursaturé dans la narration ?

Et, d'une autre manière : sommes-nous en train de pallier à une difficulté générale d'écriture et de narration, qui aboutit à une complexité textuelle par maladresse, ou ne sommes-nous pas de fait, devant un niveau ultérieur de profondeur et de cryptage de l'œuvre, qui tend à la dilater davantage dans le temps et dans l'espace et à en escamoter certaines parties ?

Car une lecture rapide du texte de Ledoux suscite le plus souvent une impression, tout compte fait, très confuse. Passant sur les lignes de *L'Architecture*, disons, à vitesse normale, il serait tentant de prendre tous ces questionnements hachés pour la traduction, au demeurant fastidieuse, d'une dubitation intérieure de l'architecte écrivain. L'enchaînement apparemment inorganisé des questions, de ces « interrogations oratoires multipliées » nous renverraient alors à une sorte de flux de conscience sur lequel, simplement, « pèse assez lourdement le poids de la rhétorique classique »¹³. De cette difficulté dérivent, sans doute, bon nombre de jugements qui, depuis l'aube de l'historiographie de *L'Architecture*, voient dans le texte un hermétisme décourageant et, en Ledoux, un homme par moments en proie au délire, frôlant le soliloque.

Or, si nos analyses sont justes, cet aspect de l'écrit peut être revu et se transformer, de propriété négative et fastidieuse, en une nouvelle source de découvertes et de plaisirs. Il est bien vrai, et cela a été dit maintes fois, que le texte de Ledoux est constamment inspiré et chargé d'images. Mais ce que nous donnent à voir ces exercices de *déploiement* théâtral, ce sont de toutes nouvelles scènes, cachées, pour la plus grande peine du lecteur moderne, dans le jeu savant d'un labyrinthe de questions et d'associations impromptues. L'usage du mot tableau, son application à l'architecture, comme à l'écrit, a été abondamment relevé dans le texte de Ledoux, et son lien avec une esthétique sensualiste et pittoresque qui investit l'œuvre en entier, savamment isolé et commenté. Il est en revanche cet autre mot, *scène*, tout aussi récurrent, qui mérite d'être exploré encore plus ; certes, la théâtralité de l'architecture de Ledoux a fait l'objet d'études fondamentales ; son texte a déjà été amplement analysé et D. Rabreau a attiré plus particulièrement l'attention sur une série de scènes ou de saynètes qui ponctuent l'œuvre, sous forme d'anecdotes et digressions édifiantes. Mais les tableaux animés que constituent les apparents dialogues intérieurs de Ledoux, pourraient apporter un nouveau regard sur l'ensemble de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit nous aurons l'occasion de relire encore avec profit l'une des mises en garde célèbres de Ledoux : « Malheur à celui qui ne verroit matériellement que ce qu'on lui fait voir : de plans en plans, *de scènes en scènes*, traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme ; il aura sans toute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, *s'il ne voit pas au-delà.* »

Lector in fabula

La récursivité des questions entremêlées dans *L'Architecture*, tout comme les interpellations fréquentes, ont fait songer à un appel à la participation active du lecteur. Mais encore une fois il nous faut enregistrer des niveaux d'implication extrêmement variés et au déchiffrement parfois complexe. Pour éviter des généralisations hâtives, nous pouvons déjà affirmer que dans

les deux exemples traités plus haut, ce n'est pas à proprement parler le lecteur qui est appelé à participer, tout comme nous ne pouvons pas dire que Ledoux pose, directement, les questions censées éveiller notre adhésion. Certes, l'emploi de la question, dans un texte qui veut enseigner, ne va pas sans susciter l'attention du lecteur ; mais cela semble être la surface seule du mécanisme en jeu. L'impression est que Ledoux sache bien plus souvent, plus précisément que l'on ne l'imagine, à qui il s'adresse, et dans quel but. En effet, si le lecteur, disons, générique, peut le plus souvent s'identifier au voyageur, dans un cas comme celui de la Maison de Jeux, Ledoux offre un enseignement spécifique aux « enfants d'Apollon », futurs architectes, cette classe d'élus que le dialogue arrive à identifier précisément: il leur indique la voie à suivre face à un commanditaire; il leur montre un exemple du bon usage de l'éloquence et de la dialectique; il leur apprend, ni en plan, ni en coupe, le métier d'architecte citoyen, la maïeutique de la régénération des mœurs. Et c'est alors avec l'« artiste » lui-même que nous sommes appelés à nous identifier, si tant est que notre intention soit celle, au moins, de le comprendre; non pas avec l'Inspecteur, ni avec le voyageur, simples personnages sur la scène édifiante que l'architecte anime sous nos yeux.

Quant à Ledoux, il va sans dire que ses personnages multiples lui permettent tout à la fois de se dédoubler et de se dérober, d'être une présence fantomatique et évanescence mais...omniprésente. Le texte, par l'intermédiaire de l'Inspecteur, fait sans cesse référence à lui ; à chaque fois c'est alors une occasion pour employer la troisième personne, royale voudrait-on dire, et pour désigner l'Architecte, avec un A majuscule tout à fait parlant, qui ne s'applique pas, en revanche, quand Ledoux est appelé l'« artiste» .

Cartes d'architecture

Ce jeu de miroirs, malgré la complexité de ses mises en abîme et les errements de ses mises en scène, semble révéler tout au long du livre le maintien du dédoublement fondateur : le voyageur et l'inspecteur sont bien les personnages stables que l'on retrouve d'un bout à l'autre du récit. Cet aspect renforce alors le caractère implicitement dialogique de l'ensemble de L'Architecture et le dessein explicite d'un texte initiatique. Et cette constance des figures en jeu pourrait bien nous renvoyer toujours au lieu magique où le voyage imaginaire prend son départ véritable : si les personnages ne sont jamais « réellement » sortis de la demeure de l'Inspecteur à l'Hôtellerie, alors chacune des planches gravées est une sorte de miroir qu'ils traversent pour accomplir la visite, autant de fenêtres qui permettent de rentrer dans le rêve de Chaux, autant de divinations de l'avenir de la « ville naissante ». Cela pourrait d'ailleurs rendre compte d'une caractéristique frappante de l'ordre d'apparition des planches, que l'on n'a guère commentée : les gravures ayant trait à la saline (cœur véritable de la ville) sont étalées sur une grande partie du livre, et de cette manière le projet prend dans ses mailles de nombreux édifices, tels que la maison du mécanicien, la maison du maître des eaux et forêts, les maisons des ébénistes, marchands et libraire etc. Il ne s'agit pas pour le voyageur, y compris à l'intérieur du premier niveau de fiction, d'une *visite* de la saline, comprise comme un tout solidaire ; ce sont plutôt autant

d'escapades partielles qui nous renvoient chacune à une porte d'entrée, à une planche gravée ; et qui nous ramènent à chaque sortie, indéfiniment, dans le lieu où les planches se déroulent, dans la demeure de l'Inspecteur, ou dans le rêve que le voyageur y a initié. A défaut d'étudier ici l'ordre et la visée éventuelle de ce dispositif narratif, nous pouvons imaginer *L'Architecture* comme un jeu de cartes battu où s'entremêlent fatalement textes et gravures, piques et cœurs ou, encore mieux, le pendu et la balance, dans un ordre discursif qui pourrait bien convoquer quelque jeu de divination. L'inspecteur alors découvrirait à chaque fois l'une des cartes dont l'ordre apparemment aléatoire répondrait d'une prescience cachée ; dans le jeu de tarots où se révèle l'avenir de l'architecture du Val d'Amour, l'inspecteur ne ferait que rendre lisibles les figures énigmatiques de ces cartes sibyllines.

Le voyageur aux enfers

Mais pour mieux nous fixer sur le caractère dialogique du texte, nous pouvons encore examiner la toute dernière partie du livre, la descente aux enfers célèbre qui clôt le récit autour, ou plutôt *dans* la Forge à Canons.

Tout d'abord nous pouvons relever un premier aspect des emboîtements narratifs et fictionnels que ce long passage partage avec de nombreux autres. L'inspecteur est toujours accompagné du voyageur et, encore une fois, il lui sert de guide. Quand le texte dit, par exemple, « vous voyez au centre de l'édifice... », on pourrait croire que Ledoux s'adresse directement au lecteur, mais, à regarder de plus près on s'apercevra qu'entre le discours et nous il existe un filtre intermédiaire de quelque intérêt : « vous voyez au centre de l'édifice, la victoire élevée sur un socle de bronze ; elle trace sur l'immense égide qui couvre les deux pôles, les travaux de nos guerriers ; elle commande. » Si l'on cherchait à voir cette « victoire » sur son socle de bronze on serait en effet déçus : les dessins ne la figurent pas. C'est donc que l'inspecteur, toujours lui, s'adresse encore une fois au voyageur qui l'accompagne et que celui-ci est amené à voir des choses, des objets et des événements que nous ne pouvons pas saisir ; nous, mis à distance, nous, non initiés, nous malheureux, enfin, qui ne voyons que ce qu'on nous fait voir par les dessins.

Tout porte à croire qu'il se passe, entre le voyageur et l'inspecteur, des choses destinées à se dérober à la vue du simple lecteur ou mieux, que le voyageur, guidé par son mentor, ait accès à des visions, à des contenus qui nous échappent. Tout au plus, simples spectateurs de la scène initiatique, nous pouvons chercher à voir à travers les yeux du voyageur, en dérobant au passage les indications de l'Inspecteur. Encore une fois, il n'est pas question d'ignorer l'effet rhétorique direct des questions du texte : au tout premier niveau, à la surface, le lecteur est de fait constamment éveillé et mis en jeu par ces interrogations qui l'impliquent. Mais cet appel est médiatisé, voilà ce qui apparaît, et se produit sur une scène dans laquelle le lecteur s'identifie au voyageur sans coïncider avec lui et en se trouvant toujours comme en retard à son égard, de la même manière que l'inspecteur renvoie, sans le contenir, à l'Architecte - lui-même identifié à Apollon. Si dans le passage évoqué ci-haut la présence du voyageur est seulement sous-entendue, elle

va bientôt se manifester très clairement par le mécanisme dialogique que l'on commence à mieux comprendre. Dans la première partie de l'exposé, tel un Virgile introduisant Dante dans un nouveau cercle d'horreurs chthoniennes, l'inspecteur montre la Forge à Canons, dépeint les pouvoirs malfaisants qui président à son existence, et évoque dramatiquement les redoutables conséquences de ses productions. Avec la complicité de la nuit tombante, il accueille ensuite l'un de ces « songes trompeurs », porteurs d'illusions et de visions, qui amènent son imagination dans un futur où régnerait la concorde, avant de laisser ce « consolant espoir » et de revenir à la réalité présente. « *Jetez les yeux* sur la politique : voyez les serpents dévorateurs qui l'entourent » ; « *voyez* les soupiraux infects, qui du sein de l'abyme ténébreux répandent leur contagion ; *voyez* les leviers puissants qui soulèvent et remuent les trônes. » Ici le voyageur se tait, mais, à force d'être poussé à voir, de ses propres yeux voir, les maux du monde, il finit par les apercevoir réellement et, quand l'inspecteur évoque le mal suprême du despotisme, nous retrouvons alors sa présence et ses dubitations. Le despotisme...

Inspecteur : « ...maître de l'univers, il se trouve encore trop resserré. »

Voyageur : « Il veut s'étendre ; où s'arrêtera-t-il ? »

Inspecteur : « Autant il fait de bien, quand il est dominé, autant il fait de mal, quand il domine et abuse de ses forces. »

Voyageur : « J'en conviens, mais ce qui est violent n'est pas durable. »

Inspecteur : « En administrant mal, il n'a qu'un ennemi, au lieu qu'il a pour ennemi le monde entier qui redoute son influence tyrannique et va le corriger. »

Voyageur : « Plût à Dieu qu'il (le monde) n'eût jamais été violé par les excès qui le défigurent ! »

Inspecteur : « Mais plus on obtient, plus on veut obtenir. La philosophie, propriétaire indivise de la tolérance, échauffe le cerveau, conçoit, mais il lui manque la puissance exécutive ; elle instruit et ne peut jamais avoir la volonté de nuire. »

Chœur : Tel est l'effet de ces voûtes sulfurées qui concentrent dans le tumulte vitriolique de la terre, des feux qui s'entrechoquent par la résistance. Sans cesse ils vomissent la fumée qui se condense avec le nuage éthéré, mais rarement ils répercutent la flamme qui intervertit les destinations périodiques du ciel.

Choryphée : Cependant voyez ce qu'elle peut faire, quand elle est le prétexte du crime. Parcourez ces arcs multipliés que la vapeur métallique a noircis ; partout vous rencontrerez l'affliction sous l'emblème intellectuelle du crime et l'expression torturée de Laocoon.

(L'inspecteur ne semble pas condamner tout à fait la violence ; mais il est trop tôt pour tirer des conclusions. Les personnages sont rentrés tout à fait dans les enfers de la Forge à Canons, dans les « voûtes sulfurées » images des enfers.)

Inspecteur : « Voyez ces immenses degrés couverts de mannequins orgueilleux de leurs guenilles ; des fils d'or les agitent en tous sens et commandent les résolutions ; ne les croiroit-on

pas suspendus sur les réchauds du Tartare ? Leurs crânes s'ouvrent au bruit des clameurs qui se croisent, et explosent une fumée mortifère. Les têtes éclairées en dessous, rougies par la réverbération des braziers, grimacent la contraction du malheur ; la saillie de leurs narines lance le soufre et prolonge des ombres sur le front, qui semblent les marquer du sceau de la réprobation : passons rapidement, tout retard seroit dangereux ».

(La fuite prudente ouvre alors une nouvelle scène ou le voyageur tour à tour étonné, effrayé, outré, mais surtout, néophyte, interprète de travers les figures et pose d'incessantes questions à l'inspecteur, qui l'initie aux symboles surgissant tour à tour des ténèbres.)

Voyageur : « Quelle est cette figure que j'aperçois sous les décombres accumulés qui la cachent ; sa robe est damasquinée en or sur des fonds argentés ; c'est un monument de magnificence et de goûts ? »

Inspecteur : « Paix, paix ! C'est Plutus, le dieu de la richesse : gardez-vous de prononcer son nom ! »

Voyageur : « Quelle est celle qui lui est opposée ? »

Inspecteur : « C'est Papirius. »

Voyageur : « Est-ce ce dictateur qui triompha des Samnites ? Est-ce celui qui fit accroire à sa mère que le sénat romain délibéroit pour donner deux maris aux femmes ? »

Inspecteur : « Non, c'eût été les venger des hommes qui s'en permettent deux. C'est un colosse, extrait d'une carrière fantastique ; il craint l'eau comme le feu ; tous les éléments lui ont déclaré la guerre. Voyez-vous l'ouragan qui le porte sur ses ailes dévoratrices ? »

Voyageur : « Quelle est cette momie entortillée de bandelettes bigarrées ? Elle est couverte du linceul de la mort, et s'appuie sur l'épouvantable frayer ? »

Inspecteur : « C'est le crédit, sur lequel repose la splendeur des nations. »

Voyageur : « Quoi ! Lui, qui disputoit d'embonpoint avec Silène ? Qu'il est décharné ! Il a l'air plus vieux que le temps. »

Inspecteur : « L'Emprunt le sollicite ; épuisé, fatigué du poids fallacieux qui le surcharge, il est violemment soulevé par l'exigence qui prend tout ce qu'elle ne peut obtenir. »

(Voyageur, au public) : « Pénétré d'effroi, j'entre dans une pièce ténébreuse. Après avoir marché longtemps entre deux écueils, j'examine, « Que vois-je ? »

Inspecteur : « C'est l'Impôt. Un décret d'urgence atteint les sots. Voyez tout ce qu'il va produire ; ses mains sont armées de pointes d'aiguilles... »

Nous ne pouvons cacher une vraie jouissance à suivre ces dialogues, ces successions de scènes, à sentir le relief des deux caractères opposés du voyageur, excité de peur et de curiosité, et de l'inspecteur pédagogue, réfléchi et rompu à la lecture du monde. Nous retrouvons avec plaisir, avec soulagement, l'ordre du discours : ces oscillations brusques, qu'une lecture rapide attri-

buera à l'inconstance capricieuse du questionnement intérieur de Ledoux, sont en fait une mise en scène précise. Ce ne sont pas simplement les visions de l'Architecte se retrouvant en songe aux enfers, à la merci des images que son imagination lui livre capricieusement, en proie à quelque délire : on l'aura compris ; on l'aura, espérons-le, savouré : c'est le voyage qui continue, le périple animé, dantesque, entre les choses et les symboles, les lieux et les idées.

La purification par le feu une fois accomplie, l'initiation ayant pris sa fin, la parole revient à l'initié, qui s'adresse dans une ultime apostille moralisatrice au public et au lecteur.

Voyageur : « Telle fut la fin de la journée la plus fatigante. Livré à cent mille réflexions, je pus me convaincre que les foudres que l'on forgeoit dans cet édifice étoient moins dangereuses que la mauvaise fois des hommes qui les dirigeoient. Je pus me convaincre ... qu'il vaut mieux reconnoître la puissance du bienfait, que de s'unir à celle qui voudroit la défaire... »

(Chœur, -Exodos) : Morale, religion active, base éternelle du pacte de la grande famille ; sciences, lettres, arts, consolations de tous les instants ; affections épurées du sentiment, puissances discrètes du bonheur, c'est à vous de faire oublier la fatigue des souvenirs douloureux ; c'est à vous d'effacer jusques aux traces du malheur ; c'est à vous de préparer les célestes béatitudes.

Le voyageur a désormais compris, c'auront été là ses derniers mots ; la Forge à Canons est un mal nécessaire « pour être indépendant des sectaires homicides » car, comme le dit l'inspecteur, « il faut du canon pour soumettre la raison ». Ce projet qui concentre les enfers dans son giron sert la dissuasion et la paix : la destinée des hommes dépend de l'usage qu'ils feront de leurs inventions ; la bienfaisance de l'usine infernale dépendra uniquement du bon usage de la morale, la « religion active » garante de l'harmonie.

Il faudrait une étude à part, sans doute, pour démêler les fils des références internes, des figures et des événements, pris dans leur ordre d'apparition et situés, dans leur énigme, à travers l'usage de seuils successifs. Nous sommes loin de croire que cette manipulation nous ait permis de tout comprendre et nous contenterons de penser que notre jeu aura permis de dérouler, de mettre en espace, des composantes que l'œuvre enroule et compacte dans un mouvement de saturation d'images et de sens.

L'œuvre sans fin

On pourrait dire beaucoup de choses sur L'architecture, sauf sans doute qu'il s'agit d'une œuvre conçue pour la pure contemplation. Si l'on était tentés de feuilleter l'ouvrage cherchant simplement à parcourir ses gravures, on s'apercevrait très vite que les images ne restent pas tout à fait immobiles sous nos yeux ; immédiatement elles semblent s'animer d'un mystère. Fatalement, elles nous interpellent. Et pour peu que l'on cherche dans le texte, une seule fois, une « explication », l'on serait pris au piège tendu par Ledoux, ou au moins face au dilemme de l'Hôspice : bons ou méchants ? Voulez-vous rentrer ou resterez-vous au seuil du Val d'Amour, dans votre

ignorance ?

De plus, *L'architecture* est un livre qui ne veut pas simplement être lu, mais qui demande à être relu ; et en effet, le piège de Ledoux semble fonctionner bien après la première lecture : au bout de la deuxième, comme de la dixième fois, encore et encore la curiosité est-elle éveillée, encore sommes-nous confrontés à l'impression d'un mystère irrésolu, d'une énigme à déchiffrer qui sans cesse se dérobe dans l'étendue du livre comme dans sa profondeur. Si notre interprétation des personnages qui se succèdent et des formes qui se métamorphosent est correcte, nous pourrions voir dans ces figures autant de seuils d'initiation qui narguent le lecteur. A la première lecture nous serons, au mieux, dans le même état que celui du voyageur au début du récit : ignares, poussés par la curiosité, nous ne verrons sans doute presque rien de ce que l'on devrait voir ! A force de relire, d'extraire des fragments et d'essayer de les replacer dans le labyrinthe, nous avancerons peu à peu, voyageurs en proie à des guides énigmatiques, pour nous retrouver peut-être, après une relecture entière, à avoir perçu la signification de quelques pages de plus. Il faudra aussi se référer à nos guides contemporains, les B. Didier, M. Ozouf, S. Conard, S. Colomb, D. Rabreau, M. Mosser... pour obtenir quelques indices et quelques clés indispensables. Mais, aura-t-on jamais fait le tour de *L'architecture* ? En aura-t-on jamais une image d'ensemble ?

Nous pourrions plus facilement n'en saisir qu'un seul aspect ; nous serions alors tel le propriétaire de la Grange Parée, tel le charpentier ou le bûcheron, chacun initié à sa manière, si ce n'est aux significations profondes, au moins aux jouissances immédiatement disponibles de l'œuvre de l'Architecte. Un peu plus d'application, un peu plus de patience, et nous atteindrons peut-être le degré de « conducteur de travaux » initié, lui, non pas à la prescience de l'artiste, mais au moins à son savoir-faire matériel qui lui permettra de répondre de lois divines, sans toutefois en connaître le fondement. Que ne faudra-t-il pas pour nous identifier à l'Inspecteur des travaux « confident des pensées de l'Architecte » ? Quelle énergie ne nous faudra-t-il pas déployer pour le dépasser et espérer percevoir quelque chose de la lumière Apollinienne ? *L'Architecture* est-elle une œuvre qui peut être réellement saisie ?

Ce n'est pas là seulement une question d'évolution chronologique du savoir : il est normal que toute œuvre significative demande à être comprise à chaque fois sous un angle différent par les générations qui se succèdent et qui élaborent les points de vue et les outils de lecture. Mais la complexité de *L'Architecture* est avant tout synchronique : quel que soit l'aspect à partir duquel nous tentons une analyse, semble-t-il, la richesse de l'œuvre nous prendra au piège d'un contenu virtuellement insaisissable. Aussi, accomplir ne serait-ce qu'un seul *tour* de cette œuvre, ne cherchant qu'à isoler un seul aspect, cela constitue déjà à une entreprise ardue.

Conclusion métamorphique, non sans malice

Nous aurons peu parlé, finalement, du *Prospectus*, sorte de périmètre le plus externe destiné à englober l'œuvre en cinq tomes et incluant par là même l'introduction de *L'Architecture*. Nous nous proposons d'étudier ailleurs ce texte qui donne, entre autre, de précieuses indications de

recherche en évoquant une série de projets qui demandent à être situés – si tant est, certes, qu’il s’y trouvent – dans les publications posthumes.

De fait, malgré les résonances et les références cohérentes des différents textes, nous pouvons envisager le *Prospectus*, l’introduction de *L’Architecture* et la narration (Un Voyageur), comme trois entités distinctes et relativement autonomes, reliées entre-elles par des emboîtements successifs ou, si l’on préfère, « ...de cercles en cercles... », par des périmètres concentriques (aussi nous appellerons ici 1 le *Prospectus*, 2 l’introduction et 3 la narration). Mais au-delà des renvois mutuels en termes de projets (les trois textes font bien état d’un même matériau architectural) il est un lien tenu et presque invisible qui nous ramène à un endroit physique et narratif très précis, que l’on est bien tentés de prendre pour le point générateur de l’œuvre tout entier (encore une fois, physique et narratif).

Quand le voyageur rencontre l’Inspecteur des travaux, nous l’avons vu, le récit prend clairement un nouveau départ ; l’apparition soudaine de Ledoux/Apollon présentant l’*Hospice* de l’épuration, marque un seuil symbolique décisif : passé ce premier écueil, le voyageur a accès à la connaissance cartographique, aux plans d’ensemble de Chauv et de la saline qui lui serviront ensuite d’orientation pendant le voyage (« Les plans généraux que j’avois vus étoient présents à mon esprit... »). C’est à la fin de la journée, au moment de s’abandonner au sommeil, qu’il se demandera si le réveil sera possible, après tant de visions et de connaissances si rapidement accumulés. C’est ici que nous avons situé le début de ce que l’on croit être le véritable voyage, le rêve de Chauv ; ici, c’est à dire dans la *Petite Hôtellerie*.

Si l’on replonge maintenant dans l’introduction du livre (2), dans ce discours qui se veut essentiellement factuel, objectif, et qui met en scène l’architecte seul et les événements de sa carrière, nous retrouvons un passage allusif qui, pour être noyé dans le phrasé soutenu et mouvant du discours, ne renvoie pas moins exactement à la naissance même de l’idée de Chauv. Précieuse allusion !

Il y est question d’un rêve générateur, initial, mais il est intéressant de noter que Ledoux n’en mentionne pas l’auteur : « Depuis longtemps l’administration voyoit avec regret la déperdition de ses sources ; elle conçoit le projet de mettre à profit les petites eaux [...]. Déjà les mémoires intéressés encombrant les cartons ; les échos impuissants fatiguent les voûtes ministérielles ; l’inertie, fille abrutie de l’obstacle, les neutralise. Il falloit un nouveau moteur pour guider la marche toujours lente des résolutions : un mouvement inespéré l’accélère. Le croira-t-on ? Le rêve d’une nuit agitée met en mouvement le levier puissant de l’industrie qui alloit imprimer ses forces. » (II.37)

C’est là une touche très rapide du pinceau discursif, une allusion assez vague qui se fait vite oublier dans la précipitation des événements et dans la foule des évocations énigmatique du livre : est-ce le rêve du ministre ? Celui du roi, d’un conseiller du roi ? Ou n’est-ce pas une simple métaphore, si peu efficace d’ailleurs, dans l’économie générale de l’introduction ?

Le retour au *Prospectus* (1) nous fournit, semble-t-il clairement, une réponse. Dans un passage

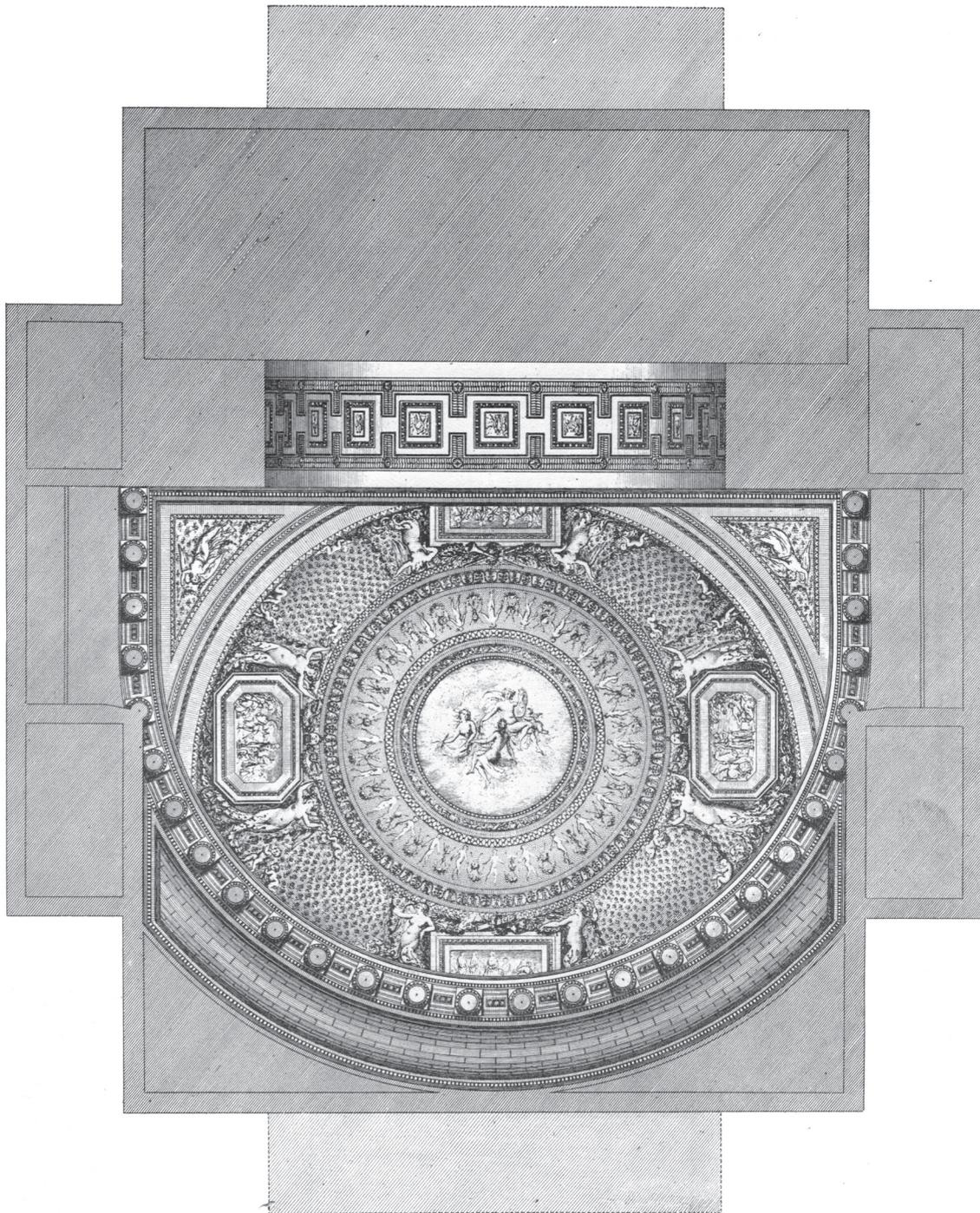
où se succèdent les évocations rapides des projets du premier tome, entremêlées de méditations variées sur les principes qui les ont guidés, il est effectivement un renvoi explicite à l'Hôtellerie : trop expéditif pour se détacher du texte ; trop bref, trop noyé pour acquérir d'emblée une signification ; trop sibyllin pour ne pas contenir une information capitale. Le voici, pris dans le flux du discours, qui le lie, comme dans la narration (3), au projet de l'Hospice : « Quand la précaution garantit l'humanité des maux qui la poursuivent, pourquoi la négliger ? Ici, la bienfaisance médite, et fait rentrer dans les rangs l'homme qui s'en est écarté : elle assure ses destinées, redresse le vice, élève un Hospice épuratoire, où le scrupule sépare les bons des méchants. L'Hôtellerie offrira le simple coucher de l'observateur qui conçoit par elle l'idée d'un grand établissement. Ne croirait-on pas que l'art se soit endormi depuis deux mille ans ? ».

L'observateur qui « conçoit par elle [la *Petite Hôtellerie*] l'idée d'un grand établissement » ne peut pas être exactement le voyageur. Le « grand établissement » dont il est question, si l'on se fie au renvoi de l'introduction, n'est pas tout à fait la seule saline d'Arc et Senans car, au moment où Ledoux fait référence au rêve, l'idée de l'usine Royale a déjà commencé à donner ses fruits, sous l'impulsion –explicitée par le texte– de l'« administration ». Mais le rêve concerne bien alors la ville de Chaux, c'est le rêve de Ledoux lui-même, l'omniprésent, qui en ce moment (dans ce passé) n'est encore qu'un « observateur » ! Le rêve ou, plutôt, l'Hypnerotomachia, coïncide alors avec celui que le texte de *L'Architecture* nous donne à vivre tout au long de ses pages énigmatiques et initiatiques.

Aussi, avec l'évocation du « nouveau moteur », de l'« événement inespéré », il doit être clair désormais que Ledoux nous renvoie à un épisode *onirique* autobiographique, tout en le situant d'abord en plein cœur de la fiction, tout en en faisant, ensuite, la fiction tout-court; il nous intéresse moins de savoir si ce rêve a réellement eu lieu que de noter alors une dernière métamorphose et un dernier niveau d'emboîtement fictionnel : Ledoux est l'« observateur », c'est à dire lui-même doublé du voyageur/lecteur qui à son tour fera son rêve; en suivant le voyageur qui nous captive dès la première page avec son insatiable curiosité, nous suivons ainsi en même temps Ledoux le long de son propre parcours; nous sommes à l'intérieur de son souvenir et de son rêve. Ledoux l'Architecte, redevenu néophyte (« observateur ») pour solliciter l'adhésion du lecteur, se rencontre lui-même, se revoit en « jeune artiste » au début de sa carrière (Pont sur la Loue) ; il apparaît à nous et à lui-même sous forme d'Apollon, et met en scène des dialogues où lui-même est le voyageur ignare et parfois têtu, lui-même est l'inspecteur « confident des pensées de l'architecte ». Le jeu des miroirs et des emboîtements qui ressortit aux identifications métamorphiques est alors à son comble, car entre lui-même et le lecteur l'identification est à tout moment agissante. Ce n'est pas là un simple spectacle où le lecteur serait invité à rester dans la position passive de la contemplation, bien au contraire : le lecteur est pris dès la première page dans le tourbillon des identités mouvantes, dans cette sorte de métempsychose cyclique qui le fait virtuellement migrer dans tous les rôles, jusqu'à l'adhérence ultime avec le dieu des arts... lui-même.

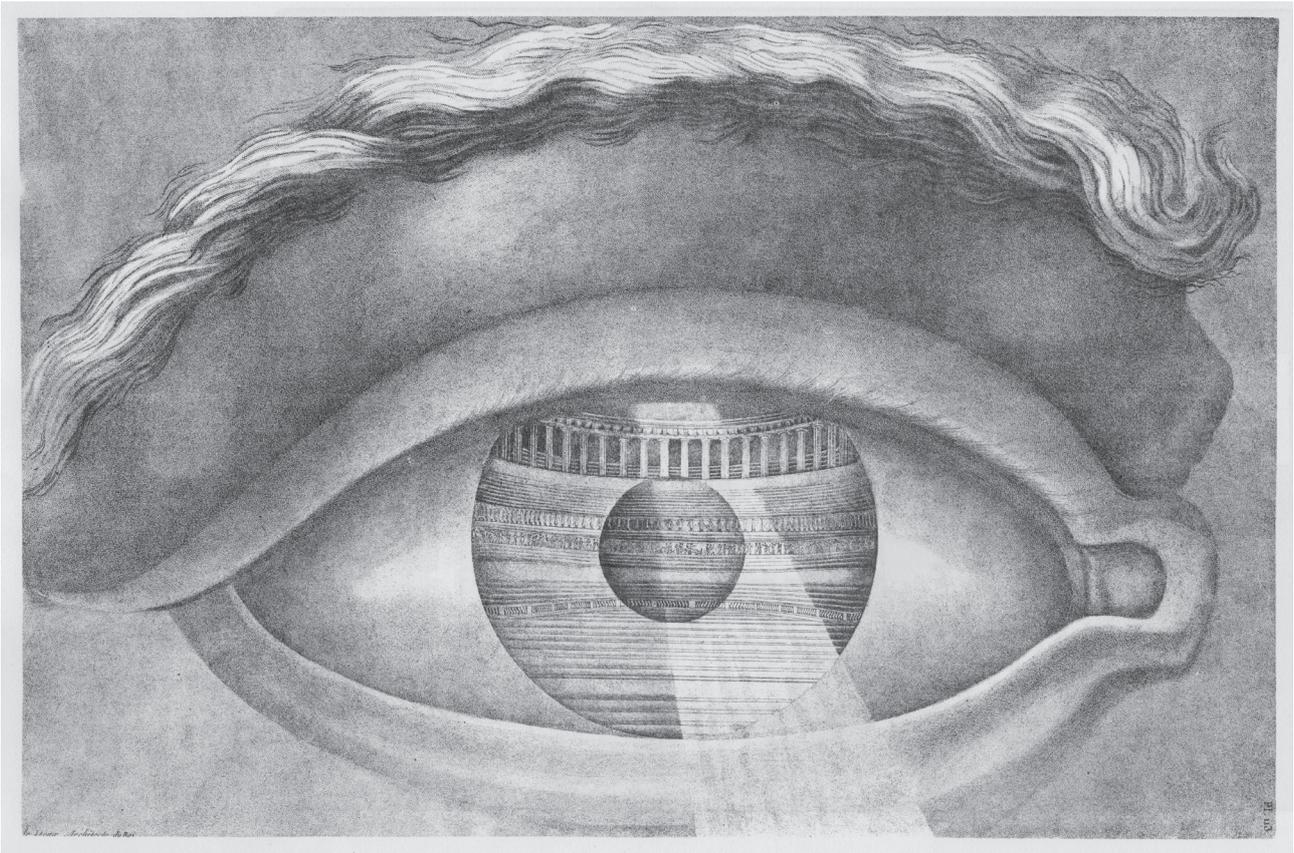
Cela nous renvoie sans plus tarder au jeu, sur le mode graphique cette fois-ci, qui s'installe

Plafond du Théâtre de Besançon.



Le Doux Arch. du Roi.

entre les planches du théâtre de Besançon et que Daniel Rabreau s'est plu à déchiffrer. La surprenante gravure en pleine page intitulée Coup d'œil du Théâtre de Besançon, véritable coup de théâtre livresque, nous place encore une fois directement à l'intérieur de l'édifice ; mais cette fois-ci il nous faudra d'abord rentrer dans l'œil d'Apollon lui-même pour découvrir le théâtre, ou plutôt, ses tribunes : c'est en scrutant la cornée de ce prodigieux organe qui reflète la lumière tout en la produisant, que nous découvrons d'abord la disposition de sa salle. Si l'œil reflète la salle, nous lui tournons alors le dos, et sommes alors les spectateurs devant l'acteur. La coupe de la planche 119 nous montre ce que l'œil nous cachait : le grand arc du proscénium rayonne autour d'une scène remplie de lumière qui s'approfondit en perspective biaise jusqu'à décou-

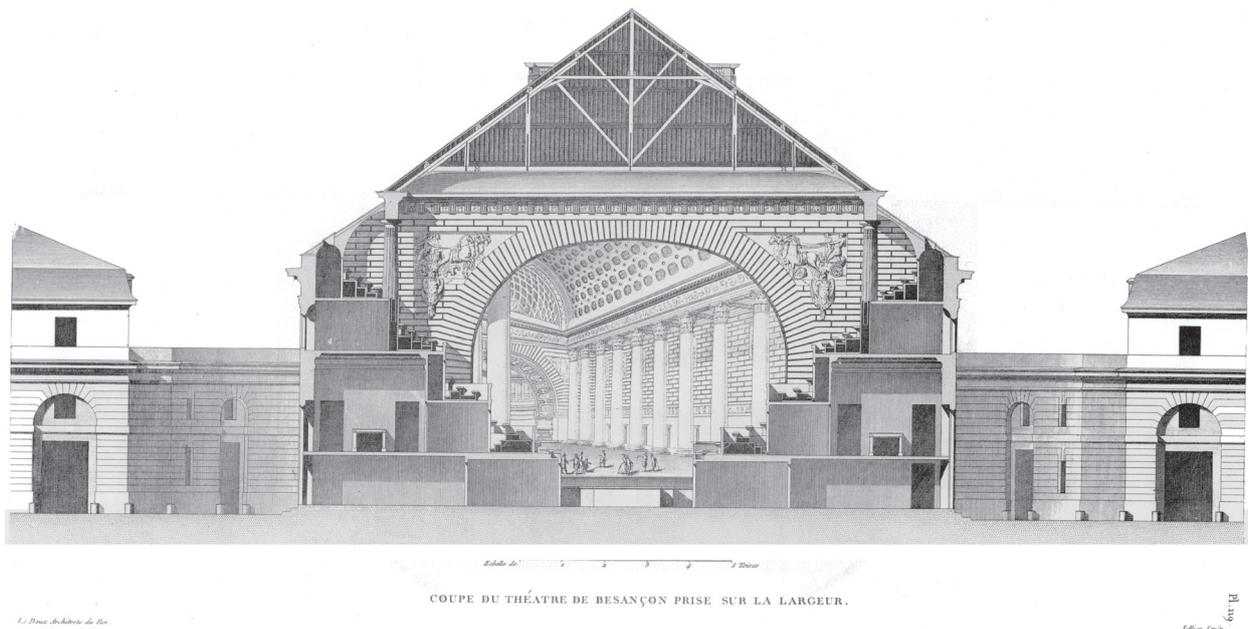


vrir le pendant exact du premier arc ; derrière celui-ci nous retrouvons la salle du théâtre que le Coup d'œil nous avait annoncé. Encore une fois il semble que la double lecture, en miroir et par emboîtements, s'impose. L'idée du miroir pourrait expliquer physiquement la gravure : il nous suffirait d'imaginer au milieu de la scène, un grand pan réfléchissant placé en travers pour rendre compte de la perspective biaise ; ce jeu de renvois directs serait alors une amplification spatiale, architecturale, de la relation spectateur/acteur que nous donne à voir le grand œil de la première gravure.

La lecture par emboîtements trouverait en revanche son appui principal dans l'exacte reproduction de l'arc du proscenium au fond de la scène ; l'ouverture du texte de Ledoux fait référence à un première, décisive correspondance entre l'œil-fenêtre et l'arc-cadrage : en parlant du Coup

d'Oeil, il nous invite à remarquer que « le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez ; il reçoit les divines influences qui embrâsent nos sens, et répercute les mondes qui nous environnent. » Le premier cadre est donc l'oeil lui-même. Si le cadre que l'on perçoit tout au bout de la scène est vu exactement de la même manière que celui que le spectateur contemple depuis la salle, alors l'emboîtement est possible : la scène est elle-même un lieu de contemplation, une salle, à partir de laquelle les acteurs devenus spectateurs participent d'un monde ultérieur, à son tour différé. La salle ainsi cadrée au-delà de la scène est alors elle-même une scène, le lieu du spectacle.

La salle, un lieu de spectacle ? Bien entendu : « C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait aimer le système ; c'est le triomphe des sensations, 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. [...] Chaque individu couvre de son corps les surfaces, cache les vices de construction ; les appuis, devant les loges disparaissent [...]. On voit indistinctement tous les genres de parure plus ou moins recherchées... [...] Que cette pompe est sublime ! ». Le théâtre, lieu de deux spectacles, l'un imaginaire, l'autre idéal, réunis sous l'empire de la beauté et du « triomphe des sensations », trouve ainsi dans le jeu simultané des emboîtements



et des miroirs, le déroulement ultime de ses significations civiques et artistiques. La salle en amphithéâtre, conçue pour que l'architecture disparaisse tout à fait derrière le triomphe d'une socialité harmonieuse et épurée, est le lieu du spectacle égalitaire, image idéalisée d'une vie urbaine rêvée et que seul le théâtre autorise finalement à *mettre en scène*.

Ce jeu des identifications réciproques est d'une grande richesse – qui ne se laisse pas aussi brièvement épuiser, avouons-le ! - et se produit sous l'égide d'un autre œil attentif et bienveillant ; véritable pendant final de la première planche physique, l'œil d'Apollon trône dans le ciel

imaginaire du théâtre.

Le dieu des arts dont le théâtre est le temple, figure au centre du plafond, entouré des muses et des « perfections [qui] se tiennent par la main » : il occupe alors la prunelle lumineuse de cet ciel/œil qui n'est autre que le sien ! Là encore, entre l'image-reflet et la lumière qui en provient, entre la réalité vue et celle produite, la complémentarité est assurée, car l'œil qui « répercute les mondes qui nous environnent » est aussi celui « qui compose tous les êtres » : comme devant les sollicitations de l'Inspecteur le voyageur est amené à fondre réalité imaginée et imagination réifiante, les significations profondes du décor du théâtre de Besançon appellent par l'iconographie à fusionner perception et production du réel.

Encore, à tous les niveaux examinés jusqu'ici la fusion des identités est complète : rien ne distingue l'acteur du spectateur, Ledoux du voyageur ; faces complémentaires, interchangeable et simultanées d'une seule entité qui porte en elle la virtualité de tous les stades, de l'humain au divin.

Nous pouvons alors esquisser une hypothèse en réponse à la question soulevée plus haut. Si Ledoux avait réellement voulu mettre en scène des dialogues édifiants, pourquoi ne l'a-t-il pas fait directement, explicitement ? Et si, en revanche, il tendait à un texte narratif cohérent, pourquoi n'a-t-il pas renoncé tout à fait à la forme dialogique qui semble parfois alourdir l'argumentation, parfois la brouiller ? Notre impression est que le texte, tel que Ledoux l'a publié, tire une grande partie de son intensité précisément de cette possibilité de lecture double. Nous ferions certainement violence à la narration en cherchant à y voir uniquement une suite de dialogues ; nous serions sans doute myopes à y lire uniquement un récit linéaire faisant incidemment appel à un flux de conscience. Les deux effets sont actualisables et concomitants : encore une fois le mot qui pourrait caractériser l'œuvre de Ledoux est alors celui de simultanéité.

Quelle perspective de lecture cette simultanéité ouvre-t-elle ? Elle nous invite et nous renvoie à la fusion, que nous avons essayé d'argumenter, entre le rêve de Ledoux et le rêve du voyageur, à l'idée d'un cycle qui se reproduit sur lui-même, réunissant deux temps éloignés en un seul instant présent : le récit serait alors la narration de l'initiation de Ledoux en même temps qu'il est l'initiation du voyageur.

Pour simplifier cette lecture nous pouvons imaginer que Ledoux ait accompli seul, la première fois, le voyage : le texte narratif de *L'Architecture* restituerait alors tout à fait le bouillonnement des interrogations intérieures (premier niveau de lecture). Mais les nouveaux voyageurs (les lecteurs), étant amenés à s'identifier avec Ledoux et à revivre son rêve de l'Hôtellerie, disposeraient désormais d'un guide, avec lequel ils entretiendraient de véritables échanges dialogiques (deuxième niveau de lecture). Le texte nous apparaît alors, tout à la fois, comme parfaitement introspectif d'une part, et d'autre part dans sa forme théâtralisée : les deux versants ne s'excluraient pas, contrairement à ce que nous enseignerait une logique élémentaire, mais coexisteraient et interagiraient ; le choix entre l'un et l'autre type de lecture est alors simplement une option de parcours, de point de vue.

Cette idée nous mènerait-elle plus loin encore ? Si, en même temps que le voyageur s'identifie à Ledoux, ce dernier retourne, en quelque sorte, voyageur... alors l'initié lui-même reviendrait sans cesse au début de son chemin, s'initier à nouveau, cycliquement et perpétuellement. Le principe d'une initiation achevée, d'un parcours qui trouverait sa fin dans une révélation ultime, s'évanouirait définitivement et nous nous trouverions pris, avec Ledoux, dans le temps infini d'un nécessaire, d'un éternel recommencement.

Lecteur, voyageur, enfant d'Apollon, est-tu prêt à t'identifier avec Ledoux, l'*oblique* ?

Post scriptum.

Nous avons évoqué dans le texte l'idée de simultanéité et avons avancé qu'elle pouvait se dire en quelque sorte caractéristique de l'œuvre de Ledoux. En ce qui concerne l'œuvre écrite les analyses qui précèdent ont peut-être permis d'en apercevoir la présence. Mais qu'en est-il de cette simultanéité dans la production architecturale ?

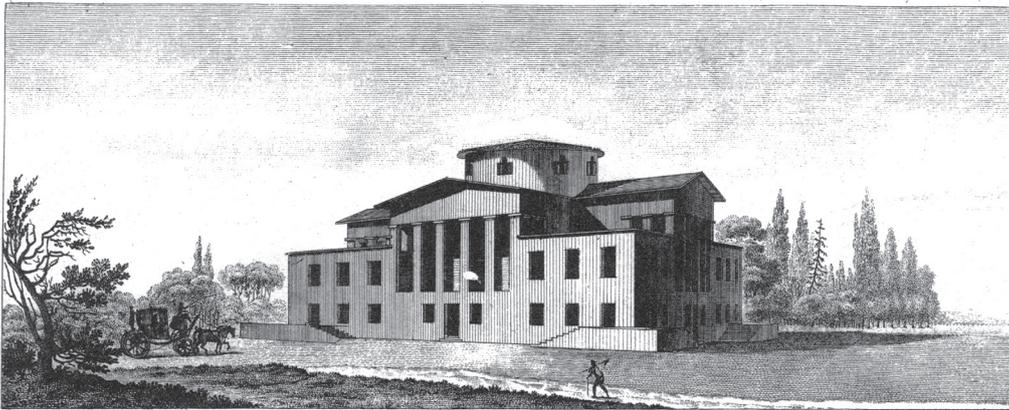
Il me semble qu'il existe certains projets dans lesquels le principe d'une lecture double et concomitante se manifeste avec une force incontestable.

Voici par exemple la maison de campagne de la planche n°18 de L'Architecture et nous voici, aussitôt, confrontés à une difficulté. Comment décrire de manière adéquate cette volumétrie ? Pouvons-nous rendre compte de ces masses, par exemple, en identifiant simplement un édifice à plan carré ? D'une part la masse principale, celle qui détermine le périmètre, définit bel et bien un plan carré et semble installer dans la composition un prisme puissant de deux niveaux, ancré dans sa position par les quatre perrons angulaires. Mais d'autre part n'est-il pas vrai que ce qui domine la composition est une figure en croix grecque, culminant par un (faux) belvédère circulaire et centrant l'édifice tout entier sur un axe vertical qui le fait « pyramider » ?

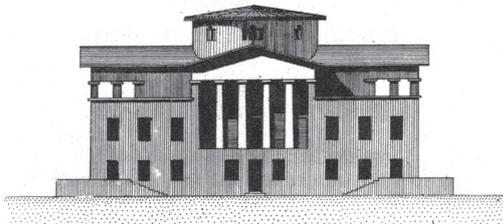
Les plans semblent conforter cette deuxième lecture formelle. Aux différents niveaux on remarque la présence des espaces organisés selon les deux axes de la croix, tandis que les carrés angulaires résultant de cette partition fondamentale remplissent le rôle d'espaces mineurs et accueillent les espaces de service. C'est bien le long de ces axes que se déploie dans toute son éloquence le discours architectural : sur la base d'un carré constant occupant le cœur de l'édifice, l'architecte dispose, comme dans un principe de périmètres successifs, de puissants hémicycles et des écrans de colonnes, faisant du passage depuis le cœur vers les terrasses un parcours séquencé de seuils, d'effets plastiques et lumineux.

Cependant, bien que la croix grecque semble s'imposer comme la figure structurante, plans, coupes et élévations font état du manque absolu d'articulation entre croix et carré. Le fait est significatif : bien que la croix se déploie dans les quatre directions avec de claires figures de frontispice, elle ne forme sur le prisme carré aucune saillie, et semble alors comme « retenue » par celui-ci, ou enchâssée en lui. Cette absence de saillie, tout à fait originale dans la production architecturale de l'époque (et non seulement !) correspond en somme au refus de hiérarchiser

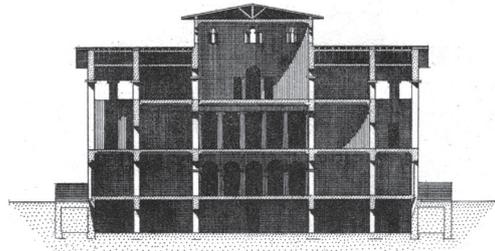
Vue Perspective



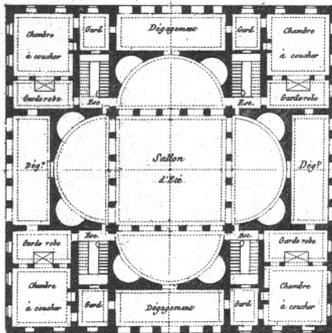
Élévation Géométrale



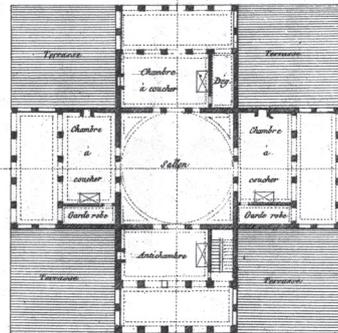
Coupe



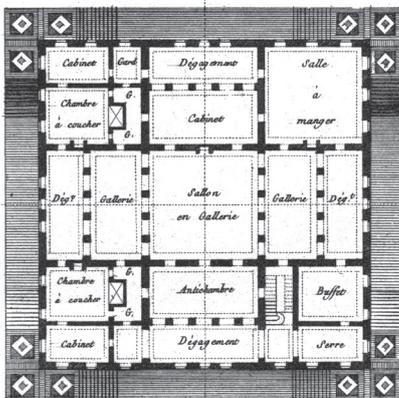
Premier Etage.



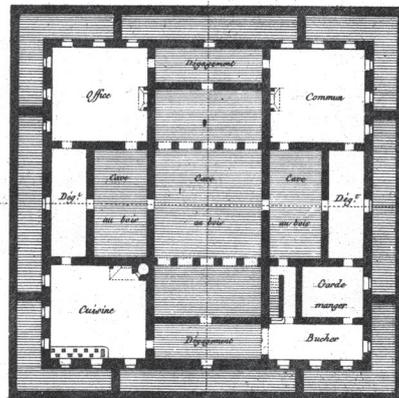
Second Etage



Res-de-Chaussée



Souterrains



Echelle de 1 2 3 4 5 10 15 20 toises

les deux éléments constitutifs de la volumétrie ; la volumétrie en croix *ne subordonne pas* les volumes angulaires.

Regardons à nouveau la perspective. On voit clairement que le nu de façade détermine un plan parfaitement lisse d'un angle à l'autre, et aucun élément ne vient marquer (articuler) le passage d'une figure volumétrique à l'autre. Plus précisément les piliers latéraux des frontispices hexastyles sont si peu prononcés (seulement en partie haute) qu'ils finissent par se fondre tout à fait avec le plan de façade. Ce parti ahurissant est éminemment inorthodoxe !

Une vision qui voudrait être discriminante aboutirait à ceci : l'édifice est formé par la fusion d'une rotonda palladienne (sans perrons) et d'un prisme à base carré. Or le fait est que si d'une part nous pouvons identifier ces deux formes distinctes, rien, dans l'expression architecturale, ne nous autorise à les scinder ou à nous prononcer quant à leur hiérarchie. En somme, la lecture engage une simultanété, selon une écriture paritaire qui aboutit à une forte ambiguïté, à un indiscernable, à un propos... énigmatique.

Daniele Vegro est architecte et président de l'entreprise Yes Architectes Associés

Notes

- 1 « Vers de M. Luce de Lancival » (II.)
- 2 Cf. Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Pythagore.
- 3 Platon, Charmide, Lysis, Flammarion, Paris, 2004, p. 13-4
- 4 Ibid, p. 14. Et l'auteur de citer Victor Cousin : « Il est vrai que Platon exige au plus haut degré un lecteur attentif et intelligent ; car il se garde bien de vous avertir, comme les modernes et les mauvais artistes, de ses procédés et de son but. Il se garde bien de vous exposer didactiquement ses résultats, il se contente de vous en donner le pressentiment et l'avant-gout, et vous abandonne à vous-même; il écarte l'erreur, et vous laisse l'exercice utile de suivre vous-même les perspectives qu'il vous ouvre, et d'arriver par vos propres forces à la vérité; il veut que vous ne la deviez qu'à vous, et au lieu de vous l'imposer dogmatiquement, il lui suffit de vous l'indiquer d'un sourire. [...] c'est à vous à le suivre et à le comprendre. » Ibid p. 14, note 3.
- 5 Cette image renvoie irrésistiblement à celle de l'œil du Théâtre de Besançon, d'où sortent des rayons lumineux...
- 6 Cité in Diogène Laërce, *Vies...cit.* (Pythagore)
- 7 Quant à la puissance de sa propre imagination, Ledoux nous en donne une démonstration dans les commentaires du Pacifère où, comme dans d'autres digressions du livre, le *Je* sert à l'identifier de manière à ce qu'il puisse s'adresser directement au lecteur. Mais cette prise de parole, loin de nous convoquer à la réalité, nous invite en revanche dans un nouveau rêve. Ce rêve, d'abord peuplé de visions malfaisantes et instructives, spectacle « aussi effrayant que douloureux », devient ensuite le lieu d'un enfantement : « je dis, et je reprends mes crayons. Bientôt à ma voix les pierres sortent du sein des roches ; les masses se développent, et les efforts de mille ouvriers construisent l'édifice que mon imagination a conçu. » Le miracle

qui identifie l'Architecte à Amphion (II.42) se produit dans le songe, et grâce à lui ; mais le lecteur découvrira bientôt qu'entre le rêve et la réalité la limite est franchie : « Voilà le résultat où me conduisit *ce songe qui dans le fond n'en étoit pas un, puisqu'à mon réveil j'ai trouvé mon édifice élevé.* » (II.113 à 115). Cela nous en dit long en matière d'imagination, mais plus spécifiquement il apparaît que le rêve est le lieu spécifique de la prescience ; la réalité, illisible dans sa complexité, est supplantée par l'ordre éclairant du subconscient qui, pour ne livrer apparemment que des énigmes insolubles, est de fait l'outil maître de déchiffrement du monde, tout comme les messages sibyllins des pythies constituent, dans la mythologie, les indices indubitables de la divination.

8 Les références à la Divine Comédie sont nombreuses dans *L'Architecture*. L'initiation du voyageur peut être mise en parallèle avec celle de Dante, dont Virgile guide les pas dans l'au-delà.

9 M. Gallet

10 Béatrice Didier, *Ecrire la révolution*, Puf, 1989, p. 191.

11 Ibid. p. 191

12 Voici le texte brut de la Maison de Jeux. Il est intéressant de le relire avant de passer à sa *mise en espace* : « Le jeu étourdit l'homme sur les désordres de l'ordre social, tandis qu'il n'existe pas un malheureux quand on peut retrouver dans le travail passé les fruits réservés par la prévoyance. Il n'en est pas des grandes cités qui recèlent tous les genres de corruption, comme d'une ville naissante. Dans la première, tous les maux sont confondus ; dans la seconde, les hommes se connoissent et s'entr'aident. Un azyle spécial du malheur est si humiliant pour l'égalité morale, que je ne conçois pas comment elle le supporte. (note). La discussion sur les jeux s'entame ; l'artiste examine et combat les dangers qui le suivent. La paume, dit-on, est un exercice salutaire, elle remplace la sphéristique des anciens ; l'agilité qu'on y déploie, l'adresse de la main, la force du corps, semblent réunir plusieurs avantages séparés dans la gymnastique. Quoi ! Est-il se divertir que de s'exténuer ? Ce jeu a des accès précipités qui suspendent l'intelligence. Vous me direz sans doute qu'Auguste passait, des amusements de la campagne, à ce jeu pénible ; qu'est-ce que cela prouve ? Ne sait-on pas que chacun a ses qualités et ses foiblesses ?

Mais la danse n'a-t-elle pas de nombreux partisans ? C'est de l'harmonie du ciel que cet art divin composa ses perfections ; elle prit naissance de l'amour ; elle est le symbole de la paix. Ignorez-vous que Socrate, le plus sage des hommes, voulut l'apprendre dans sa vieillesse. Tout cela est vrai ; mais elle avoit un but moral, c'étoit de nous convaincre que l'on corrigeoit plutôt les mœurs par la gaieté naïve qui séduit tout le monde, que par des préceptes sévères qui ennuient. »

13 Béatrice Didier, cit. p. 187