



**HAL**  
open science

# L'architecture... de Claude-Nicolas Ledoux. La ville, le livre et la fiction

Fabrice Moulin

► **To cite this version:**

Fabrice Moulin. L'architecture... de Claude-Nicolas Ledoux. La ville, le livre et la fiction. Thomas Kirchner; Sophie Raux; Marlen Schneider. L'art de l'Ancien Régime: sortir du rang!, Heidelberg, pp.345-361, 2022, 978-3-98501-017-2. 10.11588/arthistoricum.880.c14886 . hal-04079415

**HAL Id: hal-04079415**

**<https://hal.science/hal-04079415v1>**

Submitted on 24 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

# L'architecture... de Claude-Nicolas Ledoux

## La ville, le livre et la fiction

Fabrice Moulin

En 1804, deux ans avant sa mort, Claude-Nicolas Ledoux publie le premier tome d'une série de cinq qu'il avait prévue (les quatre autres ne verront jamais le jour), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*<sup>1</sup>. Une œuvre longuement méditée, de nature testamentaire, dans laquelle Ledoux entend rassembler l'ensemble de son œuvre construite et gravée. On sait qu'à l'origine, dès les années 1770, l'architecte conçoit d'abord un recueil de planches dont on connaît plusieurs versions<sup>2</sup> – il ne semble pas avoir été question d'un écrit. C'est seulement dans un deuxième temps, sans doute en partie à l'occasion de son emprisonnement sous la Terreur en 1794, qu'il décide d'adjoindre un texte à ces gravures. Un texte dont le premier but est d'abord d'assurer sa défense et de restaurer son image en ces temps d'instabilité politique, en donnant notamment des gages de son dévouement au bien public et à la nation. Mais, sans doute progressivement, la rédaction gagne une dimension beaucoup plus ambitieuse, celle de porter une véritable philosophie de l'art et de l'architecture à partir de la figure du génie entravé.

Les 125 gravures qui composent le livre ont fait l'objet de nombreuses études. Rappelons simplement ici que, malgré la difficulté qu'on éprouve à les dater avec précision, elles couvrent une période qui s'étend de 1773, pour les plus anciennes, jusqu'au Directoire – une longue période, au cours de laquelle le style et les conceptions esthétiques de Ledoux évoluent, mais aussi sa position d'architecte et le rôle même qu'il assigne à la gravure. À l'exception de trois planches qui anticipent sur les Propylées de Paris et de dix planches consacrées au théâtre de Besançon, toutes les gravures illustrent le projet d'une « ville naissante » (21), la ville idéale de Chaux, imaginée comme un développement autour du noyau de la Saline royale que Ledoux construisit effectivement à partir de 1774. Aux côtés des planches qui représentent les différents bâtiments de

---

1 Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804. Toutes les citations sont tirées de cette édition, les indications de pages sont données entre parenthèses.

2 Voir, sur cette question de la genèse de l'ouvrage, les analyses de Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris 1980.

la Saline royale (eux-mêmes dans leurs différents états), on trouve donc des planches relatives à deux types de programmes urbains. D'abord le programme édilitaire et moral de la cité, lui-même tantôt traditionnel, quand il décline Bourse, Bains, Église (planches 50, 82, 72), tantôt nettement inédit, à l'image de l'originalité de la pensée de Ledoux qui projette par exemple un lupanar public à visée morale – l'Oïkema (pl. 103) – ou encore le Pacifère (pl. 40). Et un programme domestique, qui déplie une série de maisons particulières et recouvre aussi un aspect économique puisque la maison est très souvent conçue comme un logement de fonction adapté à l'exercice d'un métier qu'elle signifie parfois dans ses formes (logement du charpentier, du mécanicien, de l'artiste...). Ces gravures dessinent bien une ville que le lecteur est invité à imaginer, à reconstruire au gré des édifices. Elles dessinent une ville *idéale* au sens où elle participe du souffle réformateur des Lumières dans lequel Ledoux trouvait sa place ; au sens aussi où, comme l'auteur le suggère au seuil de l'ouvrage, elle procède de l'idée créatrice de l'artiste.

Avant que la nuit ne couvre de son voile obscur le vaste champ où j'ai placé tous les genres d'édifices que réclame l'ordre social, on verra des usines importantes, filles et mères de l'industrie, donner naissance à des réunions populeuses. Une ville s'élèvera pour les enceindre et les couronner (1).

Une ville idéale et livresque – le futur renvoie ici au temps de la lecture et à l'espace du livre – mais qu'on aurait bien tort pourtant de confondre avec une utopie, entendue au double et large sens de lieu imaginaire et de plan de gouvernement parfait qui renverserait le réel<sup>3</sup>. La ville de Chaux – c'est ce qui la rend si fascinante et insaisissable – se dérobe aux catégories constitutives de l'utopie que le lecteur est peut-être spontanément amené à convoquer, comme pour tenter de la ramener à un espace plus aisé à appréhender. En vain, car il se heurte bien vite à l'irréductibilité de cette ville qui n'a de l'utopie ni la *fictionnalité* (dans son rapport au réel) ni la *cohérence* (dans le rapport de ses parties entre elles).

En effet, quoique résorbée dans l'espace du livre, la ville de Chaux n'est pas une pure fiction ni même le seul produit de l'imaginaire. Son noyau, la Saline royale, a été effectivement construit, et le reste du bâti, monuments et maisons fixés sur les gravures, appartient bien (à des phases et étapes différentes) à un authentique projet, au moins en partie accepté et validé par les plus hautes

3 Rappelons seulement ici les deux acceptions de l'« utopie » retenues par les dictionnaires d'Ancien Régime : « Utopie s.f. Région qui n'a point de lieu, un pays imaginaire. », dans *Dictionnaire de Trévoux*, 1752 ; « Utopie se dit en général d'un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun », dans *Dictionnaire de l'Académie*, 1798. Voir Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, Paris 2018, p. 6.

autorités d'Ancien Régime – et prêt à construire<sup>4</sup>. Une *paratopie*<sup>5</sup>, en somme : à côté d'une usine réelle et dans son prolongement, une ville de papier qui aurait pu être, voire qui aurait dû être, si les circonstances politiques et fiscales l'avaient permis. Prenons donc au pied de la lettre – pour ne pas dire à la base de la pierre – la ferme mise au point de Ledoux dans sa phrase liminaire, où il écarte immédiatement le soupçon d'utopie, établissant un programme par la négative : « Je n'offrirai point à mes lecteurs de ces projets qui se perdent dans le vague des combinaisons imaginaires, ou dont l'effrayante possibilité anéantit d'avance l'exécution » (1).

C'est donc là une ville *possible*, parfaitement en phase avec les conceptions urbaines des Lumières et avec les vues du pouvoir (la Ferme générale ; le contrôle général des Finances...). Une ville qui ne diffère du réel que comme le virtuel de l'effectif. Une ville suspendue entre le projet et l'exécution. Rien à voir avec la ville *impossible* de l'utopie, qui depuis Thomas More, se construit dans ce contre-lieu de la fiction, au revers exact du réel, pour en proposer le négatif<sup>6</sup>.

### Une ville impossible ?

Impossible, la ville de Ledoux l'est bien pourtant, mais en un autre sens qui, là encore, la distingue d'une utopie. La succession des gravures – notamment les vues perspectives qui donnent l'illusion du site – invite le lecteur à tisser, en esprit, l'espace congruent de la ville. Un espace certes distendu par la dispersion de l'habitat paysager, mais dont le noyau matriciel – ce demi-cercle de la Saline, refermé ensuite par le cercle scintillant de la ville – est suffisamment affirmé par l'image, suffisamment orchestré, pour que le lecteur cherche à maintenir mentalement les maisons et monuments dans le réseau de ses rayons, comme en orbite. Mais la promesse de clôture et de géométrie portée par ce noyau (la ville qui vient *enceindre et couronner*) s'avère bien vite impossible à tenir, car l'espace de la cité, loin de se ramasser dans le livre en un tout cohérent et clos, se disloque et se démembrer. La logique primitive du projet initial de l'architecte, à savoir celle d'une collection de planches juxtaposées, sans liens, hiérarchie

4 Sur la genèse du projet pour la ville de Chaux, voir Dominique Massounie, *La saline royale de Claude Nicolas Ledoux: Arc-et-Senans*, Paris 2016.

5 Le concept de paratopie a été forgé et développé par Dominique Maingueneau, dans une perspective critique, pour renouveler les notions de champ littéraire et de contexte de l'œuvre, avec cette idée que la littérature combine une nécessaire assignation à un lieu et l'absence de tout lieu fixé, en une sorte de « localité paradoxale », Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire Enonciation, écrivain, société*, Paris 1993, p. 22. Nous la convoquons ici dans une toute autre optique, purement spatiale, pour désigner un lieu hybride, partagé, comme la ville-saline de Chaux, entre le réel et le possible.

6 Thomas More, *L'utopie*, Paris 2012.

ni cohérence<sup>7</sup>, semble toujours travailler la dynamique de l'ouvrage, menaçant du même coup, au-delà de la seule organisation spatiale de la ville, sa clôture temporelle – ce hors-temps, sans épaisseur ni vicissitudes, qui est constitutif de l'utopie. En juxtaposant des gravures d'époques différentes, en exhibant les différents états d'un même projet<sup>8</sup>, le livre semble miner l'unité possible du tableau utopique par le dévoilement du procès de sa genèse réelle ; il déplie un espace profondément hétérogène, fait d'éléments contradictoires, de segments non congruents : une ville proprement *inimaginable, impossible*, non à construire, mais à imaginer.

Or, il se trouve que cette image congruente de la ville, rendue impossible par le jeu des gravures, c'est dans une certaine mesure le texte qui va tenter de la produire. Ce texte déroutant, longtemps desservi par son « style figuré » (16) pourtant proprement fascinant, est resté au second plan jusqu'aux études de Béatrice Didier et de Daniel Rabreau<sup>9</sup>. Dès sa première réception, comme ici dans une recension de 1818, on a pensé que l'enjeu principal de l'ouvrage, c'était les gravures et que leur adjoindre ce texte relevait de l'anomalie : le texte n'est « pas la partie la plus importante de l'ouvrage », tandis « qu'on peut considérer [les gravures] comme le corps et la substance du livre »<sup>10</sup>. Ajouterait-on malicieusement que si les gravures en sont le corps, alors le texte en est l'âme ?

Je voudrais au contraire aborder ici le texte de Ledoux en gardant à l'idée qu'il était en quelque sorte secondaire – non pas moins essentiel, mais véritablement venu en second, comme injecté dans un recueil de planches qui lui préexistait. Le texte serait venu jouer le rôle d'un mortier entre les pierres dispersées des gravures. En tout cas, il est possible de comprendre et d'interpréter quelques-uns des procédés fondamentaux de Ledoux écrivain comme des tentatives, conscientes ou non, pour enrayer la logique de dispersion du recueil de gravures, en cherchant à les lier, à les intégrer dans un espace unifié et cohérent engendré par la fiction. Dans cette perspective, la fameuse, quoique guère étudiée, fiction du voyageur, à laquelle recourt Ledoux, peut trouver un nouvel éclairage que nous proposons brièvement ici.

7 Cette logique de la juxtaposition propre au recueil de planches apparaît très nettement dans le frontispice de l'édition que Ledoux préparait en 1789, qui précise : « *Premier volume, contenant des plans, élévations, coupes, vues perspectives de Villes, Usines, Greniers à sel, Bâtiments de graduation, Bains publics, Marchés, Eglises, Cimetières, Théâtres, Ponts, Hotellerie, Maisons de Ville et de Campagne de tout genre, Maisons de Commerce de Négociants, d'Employés, d'Edifices destinés aux récréations publiques, etc, etc.* », Ledoux, 1804 (note 1), pl. 1.

8 On pense, par exemple, au premier projet de la Saline (pl. 12) ou au premier état de la maison du directeur (pl. 60) auquel Ledoux a dû renoncer, non sans amertume.

9 Béatrice Didier, « Ledoux écrivain », dans *Écrire la Révolution 1789-1799*, 1991, p. 181-191 ; Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Paris/Bordeaux 2000.

10 *Annales des bâtiments et des arts*, t. III, 1818-1819, p. 282.

Ledoux, on le sait, imagine un dispositif fictionnel qui va servir de fil directeur à la lecture et insuffler au traité sa dynamique, au moins dans un premier temps. Il met en scène un voyageur désireux de s'instruire qui traverse la France pour venir visiter le chantier de la ville naissante de Chaux. Cette fiction dresse un récit cadre, porté par le « je » du voyageur, dans le sillage duquel le lecteur découvre les édifices<sup>11</sup>. Ce voyageur est instruit au gré des sites par une série de figures qui tiennent tantôt du mentor tantôt du cicérone. Parmi elles, la plus stable est « l'inspecteur des travaux », sorte de chef du chantier de la ville naissante présenté comme le « confident des pensées de l'architecte » – autant dire un double de Ledoux. Une telle fiction, qui n'a évidemment rien d'original, permet à l'architecte écrivain d'exploiter deux formes littéraires parmi les plus emblématiques du siècle des Lumières, la promenade et le dialogue d'idées, avec l'intention de tisser un fil conducteur, de suggérer un parcours de lecture, si ténu et fragile soit-il. Car c'est vrai, et nous aurons l'occasion d'y revenir, ce cadre fictionnel n'est pas d'une extrême stabilité. Fortement appuyé dans le premier tiers de l'ouvrage (les visites et conversations du voyageur sont même scandées par un calendrier qui suggère une division de l'ouvrage en journées), il finit par s'estomper jusqu'à disparaître pendant de longues pages où la voix de l'architecte semble assumer à nouveau la parole, pour réapparaître brusquement, mais sous un autre régime narratif<sup>12</sup>. Pour autant, même imparfaitement entretenu, ce cadre fictif du voyageur en visite insuffle au récit une direction, rappelée de loin en loin.

Surtout, et c'est ce qui nous intéresse ici, cette fiction va de façon assez étonnante permettre à l'architecte écrivain d'intégrer les gravures dans le dispositif fictionnel. Cessant d'être désignées comme des référents extérieurs au texte (support figuré, à côté et en regard du texte), elles trouvent alors une place dans la fiction elle-même. Notre hypothèse est qu'il faudrait voir dans cette annexion des gravures au texte une tentative de l'écriture pour enrayer la logique de la collection et de la juxtaposition portée par les gravures.

### **Illusion pittoresque et illusion documentaire**

Cette mise en fiction de la gravure se fait selon deux procédés complémentaires et opposés qu'on pourrait appeler respectivement l'*illusion pittoresque* et l'*illusion documentaire*.

La première technique, l'illusion pittoresque ou paysagère, consiste à traiter la gravure comme un site parcouru par le personnage du voyageur. Ce qui équivaut

11 « Je voyageais depuis deux ans pour m'instruire, lorsque j'appris, à Lyon, que le gouvernement avait ouvert des travaux considérables dans une partie de la Franche-Comté » (43).

12 « (C'est toujours le voyageur qui parle) » (129). La première personne cède la place à une narration en 3<sup>e</sup> personne.

à une sorte de pénétration à l'intérieur de la gravure, en niant sa nature d'image et son cadre. Un procédé que Ledoux a très bien pu hériter directement de Diderot, dont la fameuse « Promenade Vernet » du salon de 1767 était connue et lue depuis l'édition des œuvres de Diderot par Naigeon à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Sans compter que Ledoux fréquentait les mêmes cercles que Joseph Vernet et que, dans une certaine mesure, ses gravures s'inspirent de la manière du peintre (via Poussin, Rosa et Gaspard Dughet). En témoignent sa prédilection pour les paysages accidentés (roches, pics, ruisseaux, torrents...), sa façon de nicher des fabriques d'architecture au cœur d'une nature hostile ou puissante, dans les endroits les plus hardis, ou encore l'inscription dans le paysage de scènes champêtres au moyen de personnages, de figures en pleine activité<sup>14</sup>. Ledoux met donc en œuvre un dispositif proche de celui de Diderot, à cette différence près que la fiction de la promenade doit moins faire oublier l'image – comment pourrait-elle le faire alors que la gravure est bien là, en regard du texte ou bien à la fin, selon le type de montage du livre de Ledoux ? – qu'intégrer la gravure, muette et isolée, dans le procès lié de la fiction.

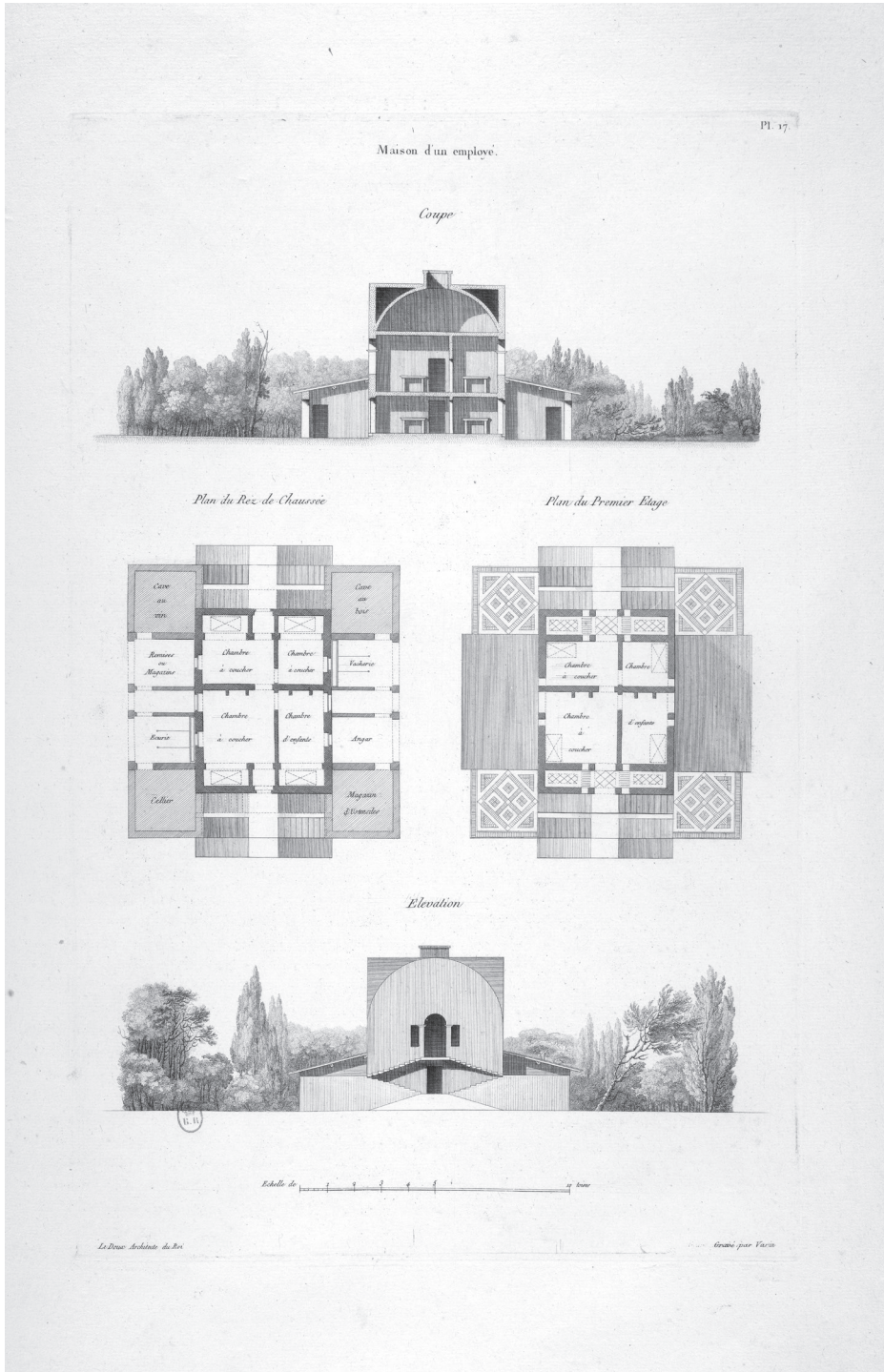
Un seul exemple parmi de nombreux autres : la « maison d'un employé » (fig. 1), que le lecteur peut observer en coupe, plan et élévation, est insérée par le récit dans le paysage fictif d'où elle surgit, aperçue du voyageur, sur le mode, fréquent, de la surprise : « Dans les premiers terrains destinés à construire des maisons particulières, qu'aperçois-je ? De petits édifices, dont la plupart ne présentent qu'une croisée sur chaque face » (78). Chose remarquable, la visite se poursuit à l'intérieur ; alors, disposition et distribution s'animent, dans le sillage des déplacements du voyageur qui scrute et explore :

J'approche, je vois des porches préservatifs des intempéries de l'équinoxe. J'entre, je trouve des chambres à coucher, au midi ; on y montait par des escaliers doubles ; les pentes moëlleusement allongées, couvraient la provision de bois ; et le rez-de-chaussée était occupé par des pièces destinées au service journalier. De petites cours recélaient tous les besoins de la vie ; et la poule soigneuse rassemblait autour d'elle sa famille. L'écurie exposée aux vents d'orient, le garde-manger au nord, offraient les grands principes réduits dans l'espace de quelques toises. (79)

En décrivant les aspects extérieurs puis la distribution, la fiction du site exploite deux des régimes de l'image architecturale : l'élévation et le plan. On pourrait d'ailleurs s'étonner de l'absence de vue perspective pour des gravures qui suscitent une illusion pittoresque si forte.

13 Denis Diderot, *Œuvres de Denis Diderot*, éd. par Jacques-André Naigeon, t. 15 : Salon de 1767, Paris. An VI-1798.

14 Voir par exemple la vue perspective du Pacifère, pl. 40.



- 1 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 17 : « Maison d'un employé »



En effet, si on pense à Diderot et à son exemple de subterfuge de pénétration dans le tableau, la vue perspective, plus que les autres, semble offrir un point d'appel à la rêverie, en inscrivant déjà le bâti au cœur d'un paysage champêtre et en disposant des figures qui invitent à se projeter dans la scène. Mais chez Ledoux, le support de la gravure est une assise qui peut être extrêmement ténue, la rêverie ne s'en développera pas moins. Car le déploiement du site procède entièrement de l'imagination de l'écrivain qui creuse l'image, pour y ajouter par exemple ici un ruisseau, là une fabrique, un vallon, etc., autant de motifs absents de la gravure. Ainsi, l'espace figuré dans la gravure trouve à se fondre littéralement dans un paysage plus vaste, mobile mais continu, que seule l'écriture peut créer.

Le deuxième mode d'intégration des gravures à la fiction, l'illusion documentaire, procède à l'inverse. Il ne s'agit plus de nier la matérialité de la gravure pour la fondre dans un site, mais au contraire d'exploiter pleinement cette matérialité pour faire de la gravure un actant de la fiction, un objet entre les mains des personnages qui la consultent, la commentent, la réclament, la manipulent. Ce procédé apparaît très tôt, à l'occasion de la première rencontre du voyageur avec le conducteur des travaux, sur le chantier du pont sur la Loue :

[Le régulateur] me conduisit dans une petite maison de bois, dont les intervalles étaient ourdis de briques. Là, je trouvai un jeune artiste qui me fit voir

LES

PLANS, COUPES, ELEVATIONS

DU VÉRITABLE PONT (planche 3)<sup>15</sup>

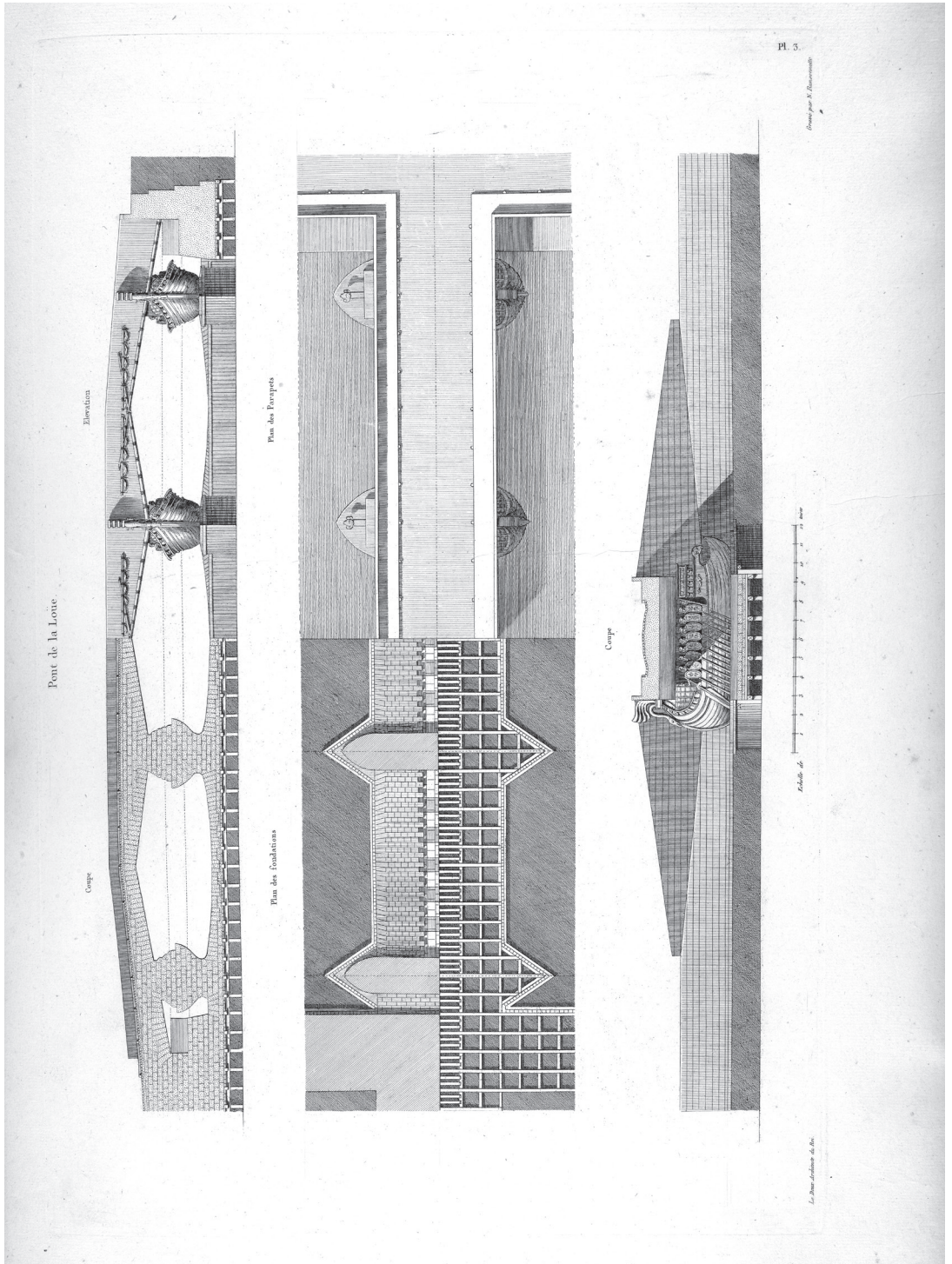
Il entra avec moi dans quelques détails...

Quoiqu'encore distingué par sa typographie en gras et capitales, le titre de la gravure ne renvoie plus seulement, comme titre, à l'image extérieure au texte mais, inscrit dans la continuité de la phrase, il perd son statut de titre pour renvoyer à l'objet qu'échangent les personnages – un référent dans la fiction.

Cette fiction du document s'installe durablement à partir de la rencontre entre le voyageur et l'inspecteur des travaux qui lui servira de guide jusqu'à la fin du voyage. Logé dans la « petite hôtellerie » en lisière de la ville (là, c'est l'illusion pittoresque qui fonctionne, pl. 10) le voyageur est informé de la présence de ce « confident des pensées de l'architecte » (62) dans la chambre au-dessus de lui. Il monte aussitôt le solliciter.

---

<sup>15</sup> Fig. 2.



2 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 3 : « Pont de la Loue »

Il promet de me faire voir tous les établissements que l'économie politique élevait pour l'instruction commune. Cherchant dans les rayons multipliés qui meublent sa demeure ; feuilletant les cartons accumulés, les rouleaux dont il était entouré, il développe un premier plan de saline, des élévations, des coupes, un plan général sur lequel était tracé la masse des maisons particulières, dont la vue occupa les loisirs de l'après-souper, etc, etc, etc... (62)

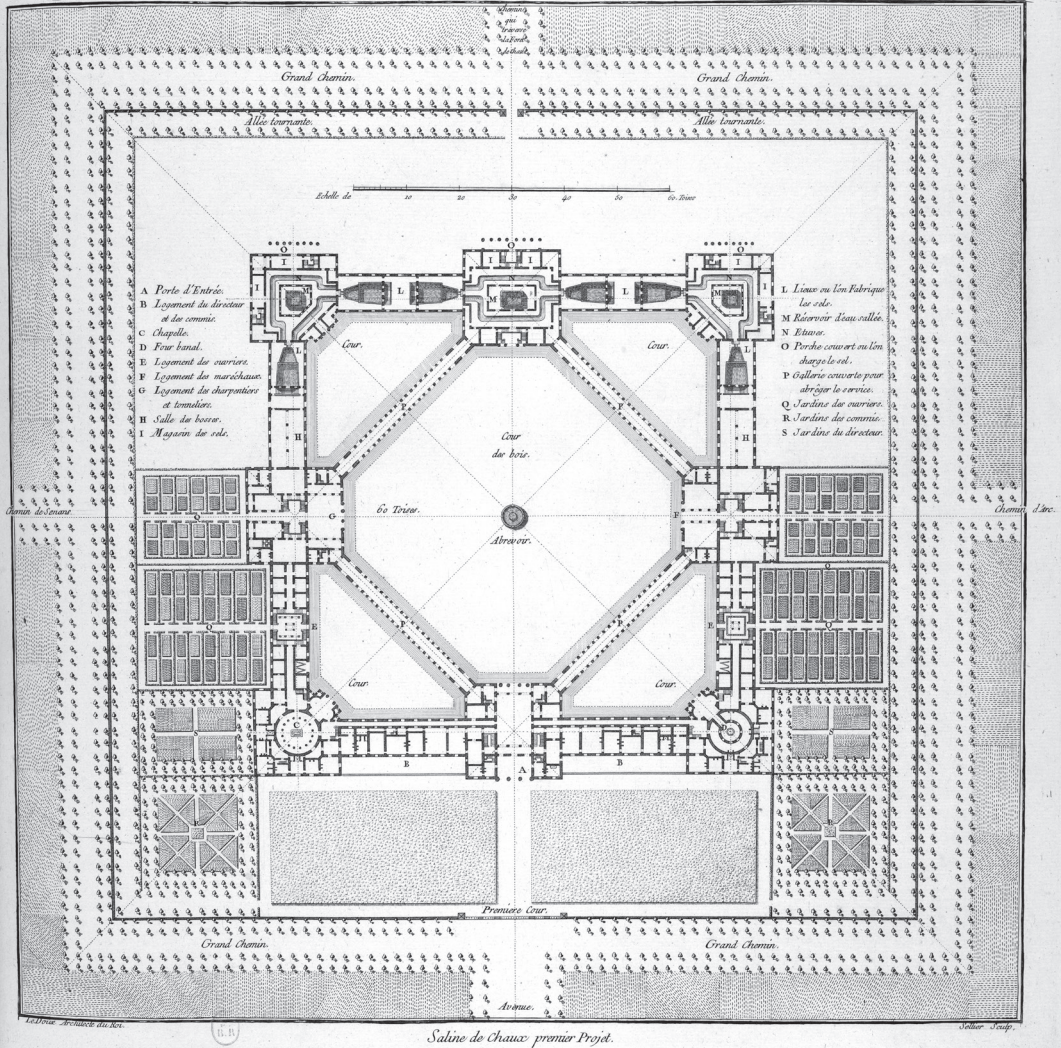
Les documents dépliés par l'inspecteur dans la fiction correspondent, entre autres, à deux des planches qui suivent : le premier projet pour la Saline de Chaux (plan et élévation) (fig. 3), caractérisé par le choix du carré et des circulations diagonales ; et le plan général de la ville de Chaux, qui est une extension de la Saline, par doublement du demi-cercle (fig. 4).

Or, ces deux gravures valent, on peut le penser, pour toutes les autres du recueil. C'est du moins ce que suggèrent les trois insistant « *etc* » qui nous autorisent à prolonger indéfiniment la liste de ces gravures fictives. Dès lors, tous ces documents qui s'entassent sur ces « rayons multipliés », qui sommeillent dans ces « cartons accumulés », ne pourraient-ils pas correspondre à l'ensemble des gravures de l'ouvrage ? Dans une sorte de vertigineuse mise en abyme, l'ouvrage qu'on est en train de lire serait fait des images archivées dans la bibliothèque fictive enfermée dans l'ouvrage lui-même.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas innocent que l'illusion documentaire s'installe de façon si appuyée quand il s'agit de commenter des états successifs de la Saline et de la ville. À s'en tenir aux gravures, la confusion entre l'espace construit (ou à construire) et les états antérieurs du projet est toujours possible, et la juxtaposition sur un même plan de représentation d'états et d'époques successifs brouille toute image cohérente. Tout se passe comme si, en faisant basculer les gravures hétérogènes dans l'espace fictif homogène de cette chambre d'hôtellerie, l'écriture donnait les moyens au lecteur de construire et maintenir un espace imaginaire isotrope et unifié.

### **Les vicissitudes de la fiction du voyageur**

Illusion paysagère (intégrer la gravure dans un paysage fictif traversé et habité par le personnage) ou illusion documentaire (signaler la nature virtuelle de la gravure en la mettant telle quelle en scène dans la fiction) – autant de procédés par lesquels le texte, la fiction, tente de faciliter au lecteur la construction mentale de l'espace cohérent de la ville de Chaux et de ses alentours. Or, bien vite en avançant dans la lecture du livre, on constate que cette tentative narrative pour maintenir l'unité dispersée de la ville gravée, échoue. Tout simplement parce que ce fil de la fiction du voyageur et de son guide, que l'on suivait depuis le début, se rompt. D'abord brutalement, devant la porte de la Saline justement,



3 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 12 : « Saline de Chaux. Premier projet »



4 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 14 : « Carte générale des environs de la ville de Chaux »

puisqu'il le guide, personnage d'abord rencontré par le voyageur, en vient à assumer à son tour la narration : « *j'èus beau représenter au voyageur...* » (108). Une voix narrative surgit, incompatible avec la première. C'est là une rupture franche dans la continuité du cadre énonciatif d'abord nettement posé. Puis, à partir de ce moment, le fil de cette fiction s'estompe, laissant place à une voix qui correspond plus directement à celle de l'architecte, voire de Ledoux auteur lui-même. Le voyageur et sa voix ne disparaissent pas, mais on les repère seulement de loin en loin. Parallèlement, l'écriture se désorganise et crée, de façon presque méthodique, de la discontinuité. Le parcours, d'abord linéaire, obéit désormais à une savante atomisation des édifices et de la ville qui laisse une impression de dispersion, comme si la logique initiale du recueil de planches l'emportait.

Ainsi, la Saline a beau être conçue comme un tout dont la cohésion est portée à la fois dans la gravure par le demi-cercle et dans le texte par la célébration enlevée de sa genèse réelle et idéale, sa description, elle, n'est ni regroupée, ni suivie. Au contraire, textes et gravures opèrent un incessant va-et-vient entre un bâtiment de la Saline et un autre édifice (maison particulière ou monument), atomisant littéralement la cohérence du site et du projet industriel.

Aussi bien, ce « cercle immense » décliné dans trois gravures (fig. 4, 5 et 6) et si souvent exalté par l'écriture ; ce cercle support d'une genèse élémentaire et d'une symbolique solaire, lieu où s'origine la création, forme parfaite qui combine la clôture et le mouvement<sup>16</sup> ; ce cercle qui donne à la ville sa structure, ses limites et ses axes<sup>17</sup> – ce cercle, il semble bien que le mouvement de l'écriture et les choix de composition du recueil contribuent à en briser l'unité.

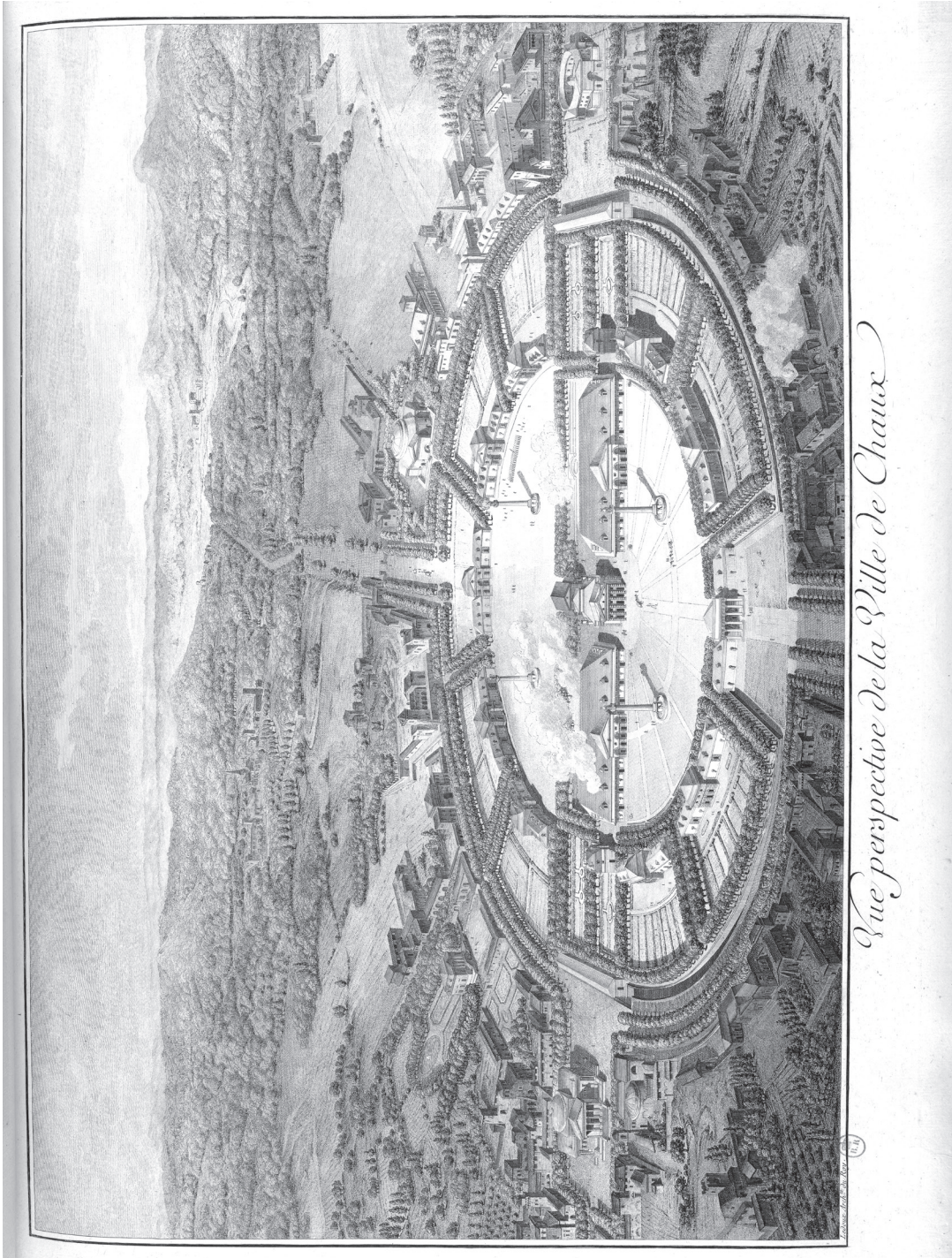
Au-delà de l'étonnement et de la fascination qu'ils engendrent, quel sens donner à ces choix d'écriture contradictoires ? Daniele Vegro, dans une récente et très éclairante étude, tente de suivre avec une précision inédite et sur toute sa longueur, les méandres narratologiques du texte et d'en expliquer les enjeux ; il explique, de façon très convaincante, cette soudaine rupture de l'espace cohérent du voyageur, en la rapportant à un basculement dans le régime du rêve.

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<sup>18</sup>.

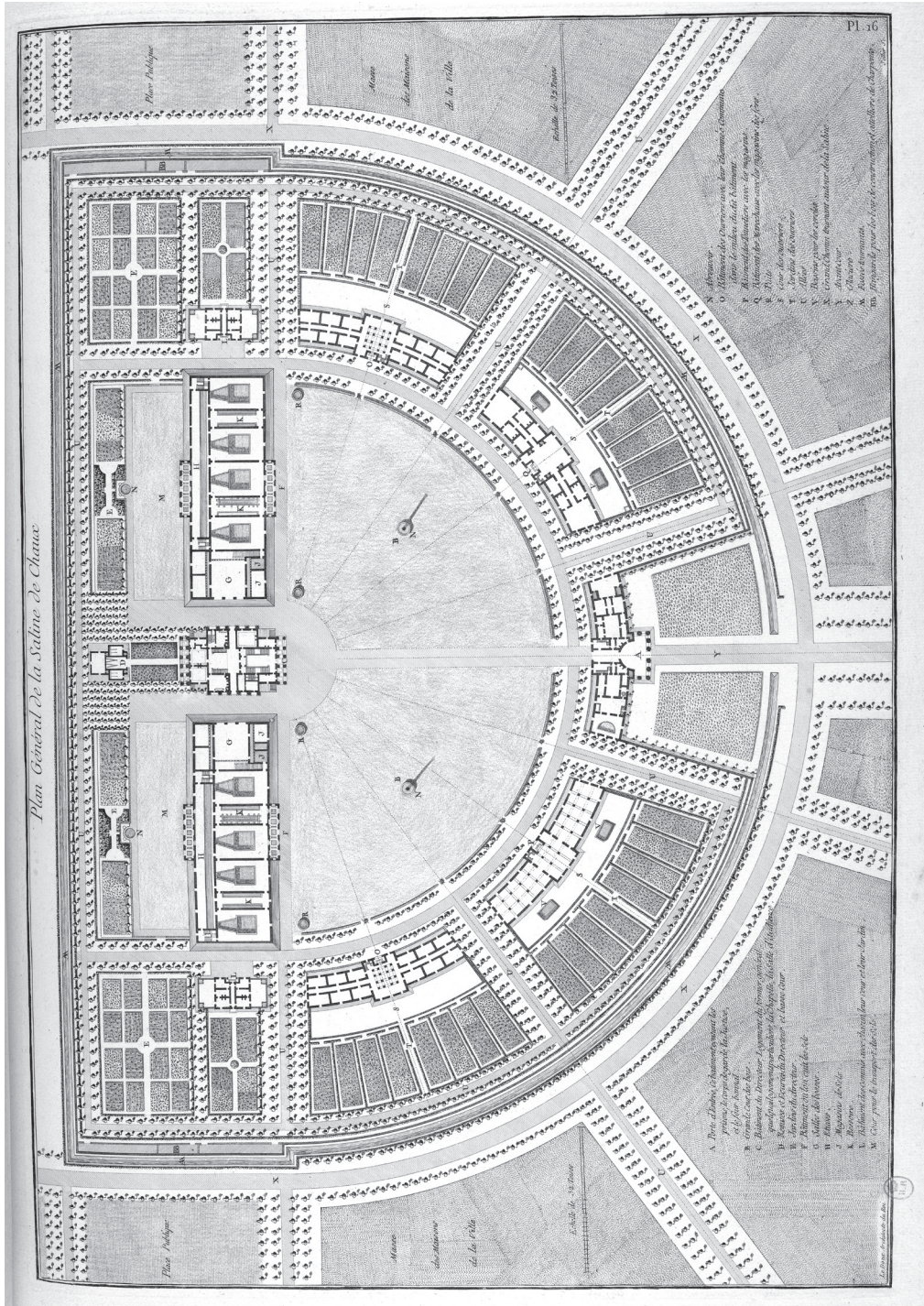
16 « Un cercle immense s'ouvre, se développe à mes yeux ; c'est un nouvel horizon qui brille de toutes les couleurs », p. 73.

17 L'ensemble des bâtiments est censé venir se masser le long des « 16 rues qui tendent à un centre commun », p. 72.

18 Daniele Vegro, « Le voyageur au pays des merveilles. Niveaux de fiction dans l'Architecture de Ledoux », dans *Les arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Les publications en ligne du GHAMU, Annales du centre Ledoux, nouvelle série, p. 54-88, ici p. 10.



- 5 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 15 : « Vue perspective de la ville de Chaux »



6 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 16 : « Plan général de la Saline de Chaux »



## Juxtaposition et liaison

Dans cette perspective, la ville *inimaginable* dont nous parlions plus haut (c'est-à-dire la ville sans unité) serait en fait une ville deux fois imaginée, un rêve dans la fiction.

Nous proposerons ici, en guise de conclusion, une autre hypothèse, nullement incompatible, mais qui tienne plus compte du lien primordial, dans l'ouvrage de Ledoux, entre le texte (ajouté) et les gravures. Il se trouve que cette écriture du va-et-vient qui segmente et isole les édifices semble bien mimer la tendance des gravures elles-mêmes. En effet, la planche, close sur elle-même, se consacre dans une écrasante majorité des cas à un seul bâtiment. Très rares sont les planches qui offrent un tissu urbain continu, un noyau d'organisation urbaine ou plusieurs bâtiments agencés. Outre la vue perspective de la ville de Chaux, on compte seulement la gravure du marché (qui s'y superpose d'ailleurs en partie) (pl. 79), la vue perspective du pont de la Loue (avec le hameau dans la langue de terre) (pl. 4), l'église de Chaux (72) et enfin la vue de la forge qui clôt le recueil (pl. 125). Au reste, l'impression d'isolement des édifices est renforcée par le traitement pittoresque des vues et des élévations : l'édifice apparaît comme surgi de nulle part, au cœur d'une nature qu'on a même pu qualifier parfois d'arcadienne. Et cela vaut pour les maisons particulières comme pour les édifices publics. Autant de procédés qui donnent l'impression que la ville se noie, se dilue dans la campagne.

Aussi, en rompant le fil narratif ténu qui avait été construit, et en épousant une logique de la juxtaposition, la composition du texte, tout comme elle avait tenté de résister aux décrochements des gravures, finit par épouser leur dispersion spatiale. On sait depuis Emil Kaufmann combien dans le mode d'assemblage des masses et des volumes élémentaires le principe de juxtaposition vaut comme règle fondamentale pour Ledoux architecte<sup>19</sup>. Les bâtiments de la Saline en témoignent eux-mêmes. Ils sont l'expression de cette libre association de formes qui n'obéissent qu'à leur propre loi interne. Au fond, cette logique dispersive des gravures, désormais rejointe par l'écriture, ne pourrait-elle pas renvoyer, plus profondément et à une échelle supérieure de composition, au principe d'autonomie à l'œuvre dans l'agencement des volumes de l'édifice ? Un principe que l'écriture finirait à son tour par reproduire, avec ses propres outils et peut-être malgré elle.

Car cette contradiction que l'on tente de saisir depuis le début entre la gravure et le texte, entre l'isolement et le continu, la juxtaposition et la liaison, entre la dispersion et l'organisation cohérente, entre le jaillissement irréductible et l'ordonnance..., elle renvoie chez Ledoux, en-deçà même du projet utopique, à

<sup>19</sup> Voir notamment, Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome* [1933], Paris 2001.

l'impossible conciliation de deux postures qu'il revendique : celle de l'architecte d'une part qui, au creux d'un espace imaginaire, fait jaillir des formes hors du néant dans un geste qui est toujours originaire ; celle de l'écrivain d'autre part, dont la tâche et le talent sont à bien des égards contraires, l'écriture n'étant rien d'autre que l'art de la liaison, l'art de filer la bobine du langage, l'art de tisser (par le texte, justement) des liens entre ce qui précède et ce qui suit, dans le déroulé d'un récit. Ainsi les contradictions qui travaillent en profondeur les rapports du texte aux gravures reflètent-elles en dernière instance la difficile condition de l'artiste total.