



HAL
open science

La ventriloquie de l'architecte : énonciation et esthétique dans l'Architecture... de C.-N. Ledoux

Fabrice Moulin

► To cite this version:

Fabrice Moulin. La ventriloquie de l'architecte : énonciation et esthétique dans l'Architecture... de C.-N. Ledoux. Gérard Chouquer, Jean-Claude Daumas. Ledoux, l'utopie, la ville, Actes du colloque international à la Saline Royale d'Arc-et-Senans (25-27 octobre 2006, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp.28-37, 2008, 978-2-84867-234-2. hal-04305000

HAL Id: hal-04305000

<https://hal.science/hal-04305000v1>

Submitted on 1 Dec 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.

La ventriloquie de l'architecte: énonciation et esthétique dans *L'Architecture...* de C.-N. Ledoux.

Fabrice MOULIN – Université Paris Nanterre / CSLF

Argument: Partant de l'idée que, chez Ledoux, l'écriture suppose la métamorphose et la combinaison, nous cherchons à montrer qu'avant d'être celle des formes et des genres, cette métamorphose est, en amont, celle des voix. Ledoux a conçu son texte comme une chambre d'échos, où s'articulent trois voix principales : celle du voyageur, celle du guide et celle de l'architecte-auteur. Ce choix énonciatif complexe n'est pas étranger à des motifs esthétiques, puisqu'il permet à Ledoux, en multipliant les points de vue, de restituer la totalité du phénomène artistique, depuis sa réception immédiate jusqu'aux secrets de sa création. En outre, un rapprochement est possible entre le libre jeu de voix (qui prend progressivement le pas sur le dispositif fictionnel pourtant clairement établi au départ par l'auteur) et la libre combinaison des formes architecturales.

Starting with the idea that Ledoux's writing feeds on metamorphosis and combination, the aim is to show that this metamorphosis is primarily that of the voice before being that of form and genre. Ledoux's text is conceptualized as an echo chamber articulating three main voices: that of the traveller, that of the guide and that of the author-architect. This complex choice of enunciation is not unrelated to aesthetic motifs, since it enables Ledoux — through the multiplication of viewpoints — to reconstitute the artistic process in its totality, from its immediate reception down to the innermost secrets of its creation. Furthermore, his aesthetic invites one to connect the free interplay of voices (which progressively gains over the fictional dispositive clearly established by the author from the outset) with the free combination of architectural forms.

*
* *

La première chose qui frappe le lecteur du livre de Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, c'est son extrême variété. Si Ledoux est écrivain, ce n'est pas seulement par la puissance poétique de son style (cette addiction évidente au « stupéfiant image » dont parlera Aragon), mais c'est aussi par la puissance *plastique* de sa plume. Ledoux est capable (comme d'ailleurs les ouvriers de la graduation à l'époque) de faire feu de tout bois, c'est-à-dire de mobiliser un éventail impressionnant de formes et de modèles littéraires, en maîtrisant un intertexte considérable. Si quelqu'un s'y noie, c'est parfois le lecteur, mais jamais l'écrivain puisque chaque nouvelle forme empruntée, chaque nouveau registre adopté, l'est en fonction d'un effet particulier et précis à produire sur le lecteur, en

relation avec tel ou tel aspect déterminé d'un édifice ou d'une gravure. L'éventail des genres littéraires se superpose exactement à la « palette des sentiments » (pour reprendre une expression de Daniel Rabreau) et c'est elle qui donne sens et cohérence aux choix d'écriture.

Une chose est sûre, donc, c'est que chez Ledoux, l'écriture suppose la métamorphose et la combinaison. Nous voudrions montrer ici que cette métamorphose, avant d'être celle des formes et des genres, est, en amont, celle des voix. Il nous semble que le choix le [p. 28] plus essentiel de l'architecte écrivain, le choix qui va lui permettre de libérer toutes les potentialités de son matériau littéraire abondant, ce choix c'est d'avoir conçu son texte comme une chambre d'échos, où des voix différentes vont se succéder et s'articuler. La combinatoire fondamentale, c'est celle de l'énonciation.

Je me propose donc de me pencher avec le plus de précision possible dans le temps qui m'est imparti, sur le feuilleté énonciatif du texte de Ledoux, dans l'espoir de montrer deux choses :

1) que la richesse littéraire de la plume de Ledoux réside avant tout dans les partis pris énonciatifs et narratifs, et pas seulement dans la vigueur du style.

2) que ces choix d'énonciation et de narration ne sont pas étrangers aux préoccupations architecturales, et plus généralement esthétiques. Il ne s'agit pas pour nous d'en rester à une pure étude de texte, encore moins à un démontage linguistique. Une telle approche finirait par isoler l'écrivain de l'architecte, chose absurde pour un artiste total comme Ledoux. Au contraire, nous voudrions esquisser l'idée que la pratique de l'écriture, et plus précisément des dispositifs énonciatifs, a une signification réellement esthétique.

On décomposera dans un premier temps le spectre des voix en caractérisant chacune d'entre elles pour dégager leurs enjeux esthétiques (I), avant de se pencher, dans un second temps, sur les grands principes de l'enchaînement de ces voix (II). On cherchera notamment à interpréter ce qu'on pourrait appeler le « mystère » de la narration chez Ledoux --- on pourrait l'appeler le « mystère de la chambre d'échos », pour donner à l'exposer un tour plus palpitant. Quel est ce mystère ? Tout lecteur de Ledoux s'y est trouvé confronté : pourquoi et comment le fil narratif clairement identifiable, tissé par Ledoux au début de l'ouvrage (c'est-à-dire la fiction du voyageur, à la fois narrateur et interlocuteur du dialogue avec ses guides), pourquoi et comment ce fil narratif clair est-il perturbé, puis abandonné au cours de l'ouvrage, pour réapparaître à certains endroits, mais sous une forme minimale et estompée ? Autrement-dit pourquoi, dans le texte de Ledoux, la succession et la combinaison des voix entre-t-elle en conflit avec la

possibilité d'une narration suivie ? Il y a là quelque chose de frappant, qui mérite qu'on s'y arrête et qu'on cherche à interpréter en termes esthétiques. [p. 29]

*

* *

1. Une symphonie à trois voix : pluralité énonciative

Si l'ouvrage de Ledoux rompt avec les formes canoniques du traité d'architecture, c'est d'abord parce qu'il refuse de se mouler dans la situation d'énonciation univoque et transparente imposée par le genre technique de l'époque : un architecte ou un amateur s'adresse directement à un public éclairé dans un rapport purement transitif, tout entier réductible à une démarche didactique. Le « je » qui s'exprime, est alors souvent cantonné aux préfaces ou avant-propos. Il se confond sans ambiguïté avec l'auteur. Si une parole située se maintient au delà de la préface, elle n'a guère d'autre épaisseur que celle d'un « nous » professoral, sur le modèle de celui de Jacques-François Blondel dans son *Cours d'architecture civile*. Dans le meilleur des cas, on décèle les accents un peu plus personnels du jugement de l'amateur, comme ceux d'un Marc-Antoine Laugier dans son *Essai sur l'architecture*.

Or, cette parole unique et homogène des traités, Ledoux choisit de la diffracter, de l'éclater sur trois voix principales : celle d'un voyageur, jeune architecte à la découverte du chantier franc-comtois de Ledoux ; celle de son guide du moment (successivement incarné par un « jeune artiste », conducteur des travaux, relayé lui-même par un nouvel inspecteur) ; enfin, celle de l'architecte lui-même, Ledoux, écrivain et artiste, double démiurge de l'œuvre bâtie et écrite.

Examinons sommairement la forme et la fonction de ces voix.

1. Le Voyageur :

Un contrat de lecture s'était scellé dans l'introduction : l'auteur s'exprimait de façon transparente, en son nom. Ce contrat est rompu brutalement au début du corps de l'ouvrage par l'irruption d'un *je* qui ne renvoie plus à l'architecte, mais, comme l'annonce le titre qui précède immédiatement, à un « voyageur ».

C'est cette voix qui va désormais assumer, pour un certain temps,

la conduite de la narration, autrement dit du discours-cadre dans lequel viendront s'insérer des dialogues (discours seconds). Chose significative, ce voyageur se présente, dès la première phrase, comme extérieur et étranger aux réalisations de Ledoux :

« *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*¹ ». [p. 30]

On relève dès cette première phrase, les deux atouts principaux de cette figure du voyageur. D'une part le souci de s'instruire fait du voyageur le parfait destinataire d'un projet didactique et un double du lecteur. Mais d'autre part, la mention habile des « deux ans » d'expérience interdit d'en faire un novice absolu. Toute la complexité du voyageur semble déjà contenue ici en germe, dans la tension annoncée entre ignorance et expérience, apprentissage et exercice de la critique. Cette tension est sensible dans les trois fonctions principales de la voix du voyageur.

a. Une fonction intellectuelle

La première fonction du voyageur, c'est d'incarner les principes d'instruction et de curiosité. Le voyageur est tout entier animé par la volonté de connaître. Il se définit lui-même par cette seule faculté, à la faveur d'une métonymie (« *le directeur guide ma curiosité*² »).

Rien d'étonnant dès lors à ce que le regard ne soit rien en lui-même, mais soit au contraire toujours articulé à la question de la connaissance. En amont, il est motivé par un acte de la volonté (d'où les formules innombrables du type : *je demande à voir*³ ; *je voulais (tout) voir*⁴ ; *je voulais observer*⁵). En aval, il est réutilisé dans une synthèse intellectuelle plus vaste :

« *je rassemble mes souvenirs, je rappelle à mon imagination ce que j'avais vu, ce que j'avais entendu: je compare.*»⁶

¹ LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Hermann, 1997, p. 39.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Op. cit.*, p. 283 et 287.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Op. cit.*, p. 104.

b. Une fonction critique

Le jeune voyageur ne se contente pas de recevoir ou d'apprendre. Il exerce aussi un jugement sur ce qu'il voit. Il se livre à une critique des constructions. Et cette critique a une fonction didactique. D'une part elle permet d'animer les dialogues avec le directeur des travaux, en dépliant un registre polémique. D'autre part, elle est un moyen très habile d'amener l'architecte (ou l'inspecteur des travaux) à justifier, à motiver tous ses choix architecturaux, pour répondre, justement, à la critique. C'est le cas, par ex, de la première gravure, le projet de pont sur la Loue. Le jeune artiste est contraint de justifier, face au voyageur, la hardiesse de la forme des arches au cours d'une vive polémique. [p. 31]

Mais la critique du voyageur, quand elle est lacunaire et ignorante, est surtout un moyen de mettre en valeur, négativement, l'originalité absolue de l'œuvre architecturale.

Le jeune voyageur est limité par le préjugé, il n'est pas prêt à accepter sans frémir les audaces de l'architecte. Il faut sans cesse rectifier son « erreur » (on trouve plus d'une dizaine d'occurrences de l'expression « quelle est votre erreur ! »). Or, c'est précisément au creux de ces erreurs qu'on décèle les plus vifs éloges des constructions. L'exemple le plus frappant concerne la porte d'entrée de la Saline (avec ses masses effrayantes et sa colonnade imposante) : la critique du voyageur — critique qui, au reste, prouve qu'il n'a rien compris ni au véritable principe de destination, ni au vrai système des proportions — lui vaut une cinglante remarque de son guide qui taxe ses jugements d'« expressions insignifiantes, puisées dans les lieux communs de la prévention⁷ ».

La sévérité de la condamnation de l'erreur est à raison de l'importance de l'édifice.

c. Une fonction esthétique

Le jeune voyageur n'est pourtant pas condamné à errer éternellement. Il est aussi capable, comme architecte et comme artiste, de donner des leçons au lecteur. Etant l'œil du lecteur, il lui apprend à voir. Car regarder ne suffit pas. Le véritable spectateur doit savoir prolonger son regard au-delà de ce qui est vu, pour toucher ce qui n'est que suggéré, à savoir la pensée de l'architecte ou encore le substrat symbolique retranché derrière le simple phénomène. Il doit donc, tout

⁷ *Op. cit.*, p. 165

comme l'artiste, faire jouer l'imagination et le sentiment comme prolongement et soutien au regard.

« L'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser. [...] voyez combien le pouvoir du sentiment ajoute aux jouissances, quand il devance la curiosité, il voit où les autres ne voient rien⁸ »

« Celui qui ne voit rien, c'est le plus grand nombre. L'imagination embellit l'image⁹ »

Facultés essentielles à l'artiste, imagination et sentiment sont célébrés ici depuis l'autre versant de l'art, celui de la réception. Le voyageur est comme un double de l'artiste, mais du côté de la réception. Il illustre la fusion entre le geste créateur et la réception de l'œuvre, [p. 32] deux actes qui procèdent au fond d'une seule et même faculté : l'imagination, quand elle est créatrice.

2. Le guide

A chaque étape de son périple, le voyageur est accompagné d'un guide avec qui le dialogue s'engage. Il est désigné tantôt comme un « jeune artiste », tantôt comme « l'inspecteur » ou le « directeur des travaux » ou enfin tout simplement comme « le conducteur » ou le « guide ». Cette figure à l'identité brouillée est confirmée par la présence de deux sous-titres qui officialisent du même coup l'usage de la forme dialoguée : « Le voyageur et le conducteur des travaux », « Le voyageur et l'inspecteur »¹⁰. L'incertitude et l'imprécision sont telles qu'il est impossible d'affirmer clairement s'il y a deux ou trois voix de guide différentes. Il nous semble toutefois certain que le « jeune artiste », auteur des plans du pont présentés sur la planche n° 3, ne peut logiquement pas se confondre avec « le confident des pensées de l'architecte¹¹ », cet « inspecteur » rencontré pour la première fois à l'hôtellerie (comme en témoignent l'allusion aux « premiers compliments d'usage¹² »).

Quoi qu'il en soit, l'originalité de ces voix vient de ce qu'elles ne se confondent pas toujours avec celle de Ledoux, l'architecte-auteur. En

⁸ *Op. cit.*, p. 104.

⁹ *Op. cit.*, p. 130.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 48 et 65.

¹¹ *Op. cit.*, p. 76.

¹² *Ibid.*

effet, le guide n'est pas l'architecte, il est son « Confident » son porte-parole. Il a surtout pour rôle de le représenter, d'exposer les « motifs qui le détermin[ent]¹³ ». On aurait donc affaire à un dédoublement semblable à celui des *Dialogues* de Rousseau au titre schizophrénique: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Le personnage de Rousseau y défend et y représente Jean-Jacques face aux accusations et aux préjugés du Français. Il nous semble en tout cas que cette invention d'une voix d'inspecteur distincte de la sienne permet à Ledoux de faire la part entre deux aspects de la mission de l'architecte : une tâche didactique et nécessairement polémique, et un magistère esthétique. La première tâche est abandonnée à l'inspecteur, posté en première ligne, au contact direct des plans, des sites et des contradicteurs.

3. L'Architecte-écrivain.

La mission esthétique revient à l'architecte-écrivain. Car on finit par l'entendre à nouveau alors qu'il avait disparu avec la fin de [p. 33] l'introduction. Comme dans le cas du pacte autobiographique, c'est la mention du nom qui marque sans ambiguïté l'identité du *je* narrant et du personnage réel. Chacune des apparitions du nom fait d'ailleurs l'objet d'une mise en scène : ici, c'est une prophétie auto-glorificatrice (« mes pensées seront écrites en prose de feu sur ces marbres glacés par la rigueur des hivers ; on y lira : Ledoux, au pied de ces autels, vous rend grâce par ces inscriptions solennelles¹⁴ »), là c'est une réminiscence terrifiante (« La hache nationale était levée, on appelle Ledoux, ce n'est pas moi [...] c'était un docteur en Sorbonne du même nom »). Ce *je* de Ledoux est bien autobiographique : il revendique explicitement la paternité des œuvres (« lorsque je bâtis Louveciennes¹⁵ ») et ponctue le traité d'anecdotes personnelles (« Je construisis dans la ville d'Aix un temple à la Justice, quand on m'invita à voir le cabinet de Tornatory... »¹⁶).

Ajoutons que la voix de Ledoux combine celle de l'architecte avec celle de l'écrivain. La présentation testamentaire de l'œuvre bâtie et dessinée va de paire avec le legs d'un texte puissant, seul à même d'assurer postérité et mémoire. Aussi, les « crayons » de l'architecte¹⁷

¹³ *Op. cit.*, p. 165.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 263.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 360.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 186.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 177.

cohabitent-ils avec les « pinceaux¹⁸ » du peintre-écrivain.

*
* * *

Ces trois voix campent les rôles différents de l'artiste. Elles incarnent peut-être les trois âges de l'architecte : l'âge de l'apprentissage d'abord (le voyage est alors l'épreuve qui fait passer du savoir d'école au génie artistique) ; l'âge de la carrière officielle ensuite (inspecteur et conducteur rappellent les fonctions exercées par Ledoux dans les institutions du bâtiment d'Ancien Régime) ; l'âge métaphysique enfin, où l'architecte, devenu écrivain, fait retour sur son œuvre pour en tirer la signification symbolique dans un double geste de souvenir et de projection visionnaire.

Plus profondément, la combinaison de ces trois voix est nécessaire à Ledoux pour donner une image complète de son œuvre, depuis sa réception immédiate jusqu'aux secrets de sa création. Ledoux se sert des voix comme de points de vue pour rendre sensible la réversibilité du processus artistique qui implique à la fois le spectateur et le créateur. Le texte est à l'image de cet œil dans lequel se reflète le théâtre : il fait surgir l'architecture (en en dessinant la forme) dans le même temps qu'il l'observe.

[p. 34]

II. L'incertitude énonciative : du récit à la voix.

Après avoir décomposé le spectre des voix, tentons de comprendre comment elles s'enchaînent et s'entrelacent concrètement dans le texte. On a trop voulu expliquer les difficultés de lecture du texte de Ledoux par le seul gonflement du style, alors qu'elles proviennent avant tout de la sinuosité de l'énonciation. La difficulté principale consiste en ce que Ledoux met d'abord en place une esquisse de fiction narrative (assumée par le voyageur), avant de lui faire subir une série de perturbations, jusqu'à l'abandonner totalement à certains endroits. Nous voudrions dégager autant que possible les raisons esthétiques de ce choix, sans nul doute concerté, de Ledoux.

1. le voyageur : narration et fiction :

¹⁸ *Op. cit.*, p. 55.

Le voyageur, voix mais aussi personnage, s'installe immédiatement comme le narrateur premier d'un récit dans lequel viendront s'insérer des discours seconds : les dialogues qu'il va engager avec son guide-inspecteur. C'est à lui que revient la fonction de régie du discours.

Ce dispositif narratif permet à Ledoux de déplier une fiction, d'inspiration romanesque, qui tient à la fois du picaresque pour le mouvement du voyageur et du roman d'éducation pour sa relation avec le guide-mentor. Cette fiction est soutenue par une structure en quatre journées, qui sont comme quatre itinéraires successifs.

La première journée commence avec l'arrivée du voyageur sur le site franc-comtois et s'achève par l'entretien nocturne avec l'inspecteur à l'hôtellerie. La deuxième journée consiste en une excursion aux alentours de la Saline. Une troisième journée s'ouvre avec l'évocation de la maison des commis de surveillance (planches 53 et 54), tandis qu'une quatrième semble débuter avec l'évocation de l'édifice destiné aux récréations (planche 83).

Si la trame des deux premières journées est nettement identifiable, celle des deux dernières est beaucoup plus ténue. Mais le texte prend toujours soin de nous rappeler la situation de fiction et la narration-cadre du voyageur, par des indices temporels tels que la référence à l'aube ou au crépuscule.

Les journées qui installent un temps cyclique n'ont donc pas uniquement une valeur symbolique de régénération ou d'initiation, elles sont aussi un principe de construction de la fiction. Ledoux [p. 35] retrouve ici la tradition des dialogues d'idées élaborés en journées, comme ceux de Fontenelle ou du père Bouhours. Mais il se rapproche encore plus, sans le savoir sans doute, de la rêverie de Diderot à partir des tableaux de Vernet du Salon de 1767¹⁹. Pour deux raisons : la domination de la narration sur les dialogues (le voyageur raconte ce qu'il voit plus encore qu'il ne retranscrit les échanges avec l'inspecteur) et le rôle structurant de la promenade.

2. Le renversement de la narration

Or, cette narration-cadre dans laquelle le lecteur s'est installé, va se rompre brutalement à l'issue d'un dialogue disputé sur l'ordonnance de l'entrée de la Saline.

¹⁹ DIDEROT, *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.

« J'eus beau représenter au voyageur que l'édifice dont il est question ne portait pas un caractère triomphal [...] il oppose à ma réserve quelques expressions insignifiantes...²⁰ »

Tout à coup et sans crier gare, au détour d'un dialogue, la narration a changé de main. Ce n'est plus le voyageur, mais l'inspecteur, jusqu'ici simple interlocuteur, qui assume désormais la narration-cadre. Nous ne sommes donc désormais plus dans une polyphonie *dialogale*, mais dans une polyphonie *narrative* qui juxtapose des narrations différentes. Pour comparaison, il faudrait imaginer le Neveu de Rameau assumant à son tour la narration-cadre du dialogue de Diderot en se mettant lui aussi à raconter sa rencontre avec le philosophe dans le même ouvrage --- imaginer cette fois un portrait du philosophe par le Neveu (symétrique du portrait du Neveu). Par la suite, le voyageur retrouvera son statut de narrateur à plusieurs moments.

Cette articulation déroutante entre narration et dialogue témoigne d'un usage extrêmement original de l'énonciation par Ledoux. Cette juxtaposition sans ménagement de narrations incompatibles entre elles fait de Ledoux le Faulkner du traité d'architecture !

Comment expliquer cette torsion de l'énonciation ? Elle semble prouver que Ledoux a besoin de jouer jusqu'au bout des ressources du dédoublement. Les deux points de vue complémentaires de l'expérience pédagogique et artistique (à savoir le voyageur et l'inspecteur), Ledoux ne se contente pas de les mettre en scène dans les dialogues, mais il va jusqu'à les juxtaposer en deux régimes narratifs distincts. [p. 36]

On osera également esquisser un rapprochement entre cette juxtaposition franche des voix dans l'écriture et le principe d'autonomisation des parties architecturales dans lequel Emil Kaufmann voyait la grande innovation de Ledoux. Dans le mode d'assemblage des masses et des volumes élémentaires de l'architecte, la juxtaposition devient une des règles fondamentales. Les bâtiments de la Saline en témoignent eux-mêmes. Ils sont l'expression de cette « libre réunion²¹ » de formes qui n'obéissent qu'à leur propre loi interne. N'y a-t-il pas, chez Ledoux écrivain, une démarche similaire dans le refus de hiérarchiser les voix ou de les soumettre à des règles narratives qui leur seraient supérieures et étrangères ? La pratique d'une libre combinaison des voix rejoindrait le principe de la libre combinaison des volumes.

²⁰ LEDOUX, *L'Architecture...*, p. 165

²¹ KAUFMANN, Emile, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Editions de la Villette, 2002, p. 62

3. L'effacement du dispositif initial de fiction :

D'ailleurs, cette libre combinaison des voix se confirme à mesure que le texte avance. Car la fiction du voyageur, soigneusement tissée au début, perturbée par le changement de narration, est progressivement refoulée. Peu à peu,

- les indices spatio-temporels de la fiction se raréfient
- la netteté des personnages s'estompe
- la distribution des voix devient problématique (d'autant plus que la typographie n'est d'aucune aide)
- le dialogue s'intériorise.
- la voix de l'architecte-auteur devient dominante
- on retrouve, de loin en loin, les échos des voix du voyageur et de l'inspecteur, mais sans plus de souci de cohérence narrative.

On peut interpréter toutes ces modifications du paysage énonciatif de la manière suivante : on est passé d'un régime narratif (où les voix étaient incarnées dans des personnages, et insérées dans un discours-cadre) à un régime purement vocal, polyphonique ou encore choral : le cadre fictionnel a fini par éclater pour laisser place au libre jeu des voix.

On conclura donc de tout cela que ce qui importe à Ledoux, c'est moins la constitution de personnages ou le suivi d'un récit que l'usage, le plus libre possible, de voix. L'écrivain sacrifie la cohérence purement narrative aux potentialités qui naissent de l'exploitation des voix. [p. 37]

Ledoux agence les voix comme il agence les volumes : avec une absolue liberté, avec le seul souci de l'effet, et non du respect d'une liaison quelconque. L'écrivain Ledoux finit par refuser la liaison contraignante du récit pour laisser place aux voix. Que fait l'architecte Ledoux si ce n'est privilégier la parole pure des formes au respect trop étriqué de certains récits : récit des origines (critique du mythe de la cabane primitive) ; récit des mœurs et des rôles sociaux (dépassement de la bienséance classique) ? C'est peut-être là l'une des clefs de l'architecture dite « parlante » : précisément refuser de *raconter* (avec toutes l'épaisseur de tradition, de transmission que tout récit suppose), pour *parler* (revenir à quelque chose de premier, de fondamental, de simple, avec, au premier chef, l'effet sublime de la combinaison des masses). Tout comme son architecture, l'écriture de Ledoux est « parlante », dans la mesure où elle privilégie l'aspect jaillissant de la parole sur le rôle purement structurant du récit.

Fabrice Moulin, « La ventriloquie de l'architecte », dans *Autour de Ledoux, architecture, ville et utopie*, MSH Ledoux, 2007, pp. 27-37

Bibliographie :

DIDEROT, 1995, *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris, Hermann.

KAUFMANN, Emile, 2002, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Editions de la Villette (réédition).

LEDOUX, Claude-Nicolas, 1997, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Hermann.