

REGARDS

Parce que l'architecture se nourrit de tous les arts et de bien des sciences, littérature, théâtre et art contemporain trouvent aussi une place dans les pages d'AA. Dans ce numéro 432, place aux mots de Maryline Desbiolles et Philippe Forest, aux spectacles de rue de la compagnie ktha et à l'engagement artistique de la commune de Mouans-Sartoux dans le sud de la France.

Because architecture feeds on all the arts and many sciences, literature, theatre and contemporary art all have their place in the magazine. In this 432nd issue, AA features Maryline Desbiolles and Philippe Forest's words, the ktha company's creations and the artistic commitment of a small city in the South of France, Mouans-Sartoux.

Sous la direction de
Colin Lemoine

Par son poids, par son
volume et par son
déploiement, par nature,
aucune architecture
ne saurait être exposée.

En revanche,
l'architecture expose
– des idées, des
desseins, des désirs.
Mieux, l'architecture
de Marc Barani
s'expose, car elle tente
et elle ose, elle relève
le défi et « va vers
son risque » (René Char).

Contre le geste gratuit,
contre l'équateur
neutre, contre la
transparence reine,
Marc Barani élabore
des formes
scrupuleusement
incarnées, diligentes
à l'égard du sacré
et du secret. Ponts,
cimetières et logements
intègrent moins un
paysage qu'ils ne
l'exhaussent.

Ici, l'architecture est
une épiphanie et
la ligne d'horizon une
maçonnerie.

Pour donner à voir
cet imprésentable,
seront convoqués
des mots, des sons et
des images, autant
de substituts capables
de dire la volupté
et la singularité d'une
architecture en son
absence. En d'autres
termes, il s'agira,
comme s'y emploient
toutes les œuvres
de Marc Barani, de
parfaitement tenir lieu.

Tenir lieu / Taking Place

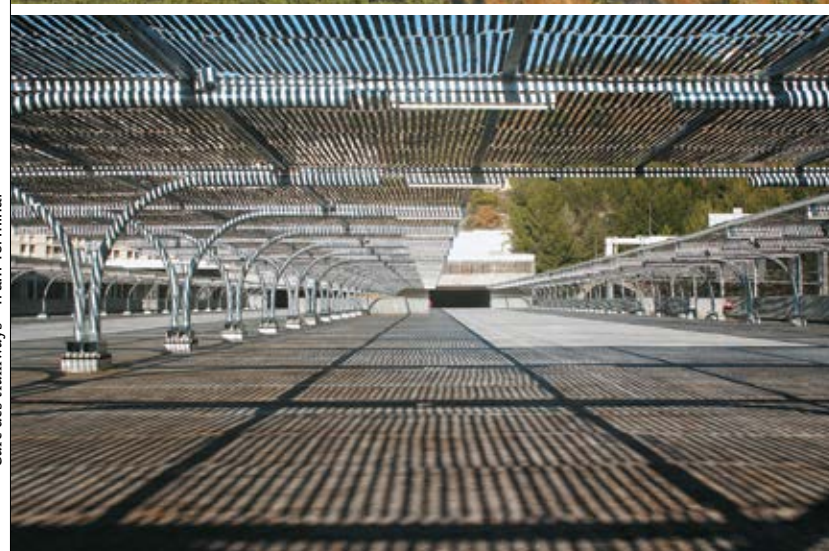
EXTRAITS

**L'ARCHITECTURE
PAR CONTUMACE**

ARCHITECTURE IN ABSENTIA

Paru à l'occasion de l'exposition *Un Paysage de l'excellence. Trois figures de l'architecture française* organisée de mai à septembre dernier à la Cité de l'architecture & du patrimoine à Paris, l'ouvrage *Atelier Marc Barani. Tenir lieu* (Silvana Editoriale, 2019) se présente à la fois comme catalogue d'exposition, recueil et monographie. Sous la direction de Colin Lemoine, historien de l'art, critique d'art et écrivain, le livre donne la parole, en autres, aux écrivains Maryline Desbiolles et Philippe Forest, qui dépeignent d'un œil nouveau, pictural pour l'une, littéraire pour l'autre, les projets de l'architecte niçois. Rythmé d'images issues de films réalisés par Christian Barani, le tout propose de raconter l'architecture, selon les mots de Colin Lemoine, « par contumace ».

Released to accompany the exhibition *Landscape of Excellence. Three figures of French architecture* organised last May to September at the Cité de l'architecture & du patrimoine in Paris, the book *Atelier Marc Barani. Taking place* (Silvana Editoriale, 2019) is all at once a catalog, a collection and a monograph. Directed by art historian, art critic and writer Colin Lemoine, the book gathers, among others, contributions by writers Maryline Desbiolles and Philippe Forest, who both offer their own interpretations, pictorial for her, literary for him, of Barani's projects. Punctuated with images from films made by Christian Barani, it offers to present architecture, as Colin Lemoine puts it, "in absentia".



56



Nos yeux brillent

Regard, homothétie et annonce du printemps

16 mars 2009, 9 heures et quart à l'horloge de l'église moderniste dont le clocher est surmonté d'une croix énorme, disproportionnée. D'autant que la construction est misérable, le béton salement abîmé, touché de rouille. Mais d'où je le vois, il ne me heurte pas, pas plus que la confusion des immeubles de ces bords de la ville, des pancartes et enseignes au premier plan, du micmac des bâtiments EDF à mes pieds, comme, d'où je me tiens, et je m'aperçois en l'écrivant, je n'entends pas les bruits de l'autoroute pourtant voisine, ou alors la grande rumeur des voitures est-elle comprise, si bien comprise, qu'elle me pénètre sans me scier ?

Je suis sur la terrasse de la gare du tramway, au nord de Nice, au commencement de la ville qui se déploie devant moi jusqu'à la mer. À quelques mètres, un jeune type consulte son téléphone portable, le fourre dans sa poche, tourne la tête une demi-seconde vers le grand cube qui est le poste de commandement de la gare, puis jette un œil à la ville, à la mer, avant de revenir à lui, à ses occupations, à la journée qui s'annonce déjà tiède, déjà printanière. J'ai été frappée par son léger mouvement de tête. C'est que tantôt je me suis retournée de la même manière, comme si la grande fenêtre du grand cube nous hélait, comme si le grand regard derrière nous appelait notre regard, lui donnait la mesure. Ce qui est regardé depuis la terrasse : la ville, la mer, le paysage qui ne finit pas, ce qui est regardé depuis la terrasse agrandit notre regard. Le cube de béton et de verre nous donne la démesure, celle dont notre regard est capable. Ce que j'éprouve avec force, physiquement, c'est la correspondance entre ma tête, mes yeux qui regardent, et le cube, sa façade de verre, une correspondance par homothétie, pour employer un langage mathématique qui convient à l'intuition que j'ai d'une translation entre mon visage à la pointe de la terrasse et le grand cube. Et pas plus que le cube n'est juste une baie vitrée, je ne suis pas seulement spectatrice. Dans le cube on veille à la bonne marche du tramway, dans le cube on travaille, et le paysage que je regarde depuis la terrasse œuvre en moi à élargir ma vue.

Amanscale, le volcan et la louange

24 mars : tout est changé, il fait un vent violent, très inhabituel à Nice, il pleut, les nuages semblent couvrir la lumière, elle n'est pas bien loin. Ce ciel fumeux me remet en mémoire un livre que j'ai écrit il y a quelques années, le tram n'existait pas encore, *Amanscale*, titre qui est aussi le nom de la ville que j'ai forgé à partir du mot aisselle en grec, l'aisselle que découvre le mouvement de la nageuse passant son bras au-dessus de sa tête et qui dessine pour moi la courbure parfaite de la baie des Anges. *Amanscale* désigne ainsi une Nice à peine voilée, transformée cependant par un volcan au nord qui entre en éruption, volcan inventé dont la fumée ennuage le ciel. Dans ce livre il est question d'une avenue du Nord que je regarde s'écouler depuis la terrasse de la gare du tram, le boulevard Gorbella en vérité, mais la vue que l'on a d'ici nous fait croire à l'avenue du Nord qui trace vers le volcan, d'autant que les rails et les wagons argentés en soulignent la rectitude, l'ouverture bien nette, bien tranchée de Nice. Par cette ouverture, la lave entrait dans la ville, emportait l'avenue du Nord et dégringolait jusqu'à la mer. Il n'est pas question aujourd'hui de volcan, et ce qui me saisit d'abord sur la terrasse,

57

Our Eyes Shine

Opening, homothety and the first signs of spring

16 March 2009. It's 9.15 a.m. on the clock of the modernist church whose bell tower is topped by an enormous, disproportionate cross. The construction is dismal, the concrete badly damaged, stained with rust. But from where I'm looking, it doesn't bother me, nor does the jumble of buildings on the city's edge, the posters and shop signs in the foreground, the mishmash of EDF buildings below me. Similarly, from where I stand - and I notice this as I write it - I hear no sound from the motorway, even though it's so near; or perhaps the great hum of the cars has become so taken for granted, so well understood, that it penetrates me without shocking me?

I'm on the terrace of the Tram Terminal, north of Nice, at the start of the city that unfurls before me down to the sea. A few metres away, a young man checks his mobile phone, stuffs it in his pocket, turns his head for an instant towards the big cube that is the station's control centre, then glances at the town and the sea, before turning back to himself, to his own concerns, to the day that looks like it's going to be warm, springlike already. I was struck by the slight movement of his head because only moments before I had looked back in the same way, as if the large window of the large cube called us, as if the vast opening behind us was summoning our gaze, was its measure. What you can see from the terrace. The city, the sea, the unending landscape. What we see from the terrace extends our gaze. The cement and glass cube gives us excess, the excess that our gaze is capable of. What I sense strongly, physically, is the connection between my head, my observing eyes, and the cube with its glass façade. It is a homothetic connection, to use a mathematical term that is well-suited to the impression I have of a translation from my face to the tip of the terrace and the large cube. And the cube is not just a picture window, any more than I am a mere spectator. Inside the cube, they ensure the trams operate smoothly. Inside the cube, they work. And the landscape that I look at from the terrace works within me to widen my vision.

Amanscale, the volcano and the praise

24 March. Everything has changed. A fierce wind, very unusual in Nice, is blowing. It is raining. The clouds seem to be hatching the light, which is not far off. This hazy sky reminds me of a book I wrote some years ago, before the tram was here: *Amanscale*, which was also the town name I coined on the basis of the Greek word for axilla, the armpit a swimmer reveals as she lifts her arm over her head and which to my mind echoes the perfect curve of the Baie des Anges. *Amanscale* thus refers to a thinly disguised Nice, but which is transformed by an active volcano to the north, a fictional volcano whose fumes cloud the sky. The book refers to an Avenue du Nord, which I watch running into the distance from the terrace of the tram station, and which, in reality, is Boulevard Gorbella. But the view from here makes us believe in the Avenue du Nord that runs towards the volcano, especially since the rails and silvery tram carriages emphasize its straightness and the very clear-cut, very distinct opening towards Nice. Through that opening, the lava flowed into the city, taking Avenue du Nord with it and cascading down to the

sea. Today, we're not dealing with a volcano, and what strikes me first on the terrace is how peaceful it is, even though the city all around us is a tangle of motorway, with the hither and thither of cars entering and leaving the city, big buildings, bursting at the seams. But the peacefulness of the terrace is by no means soothing; you sense that it was hard-won from the tortuous, mountainous countryside. You even feel that it is founded on a struggle: we've left the motorway, parked our car, and the peacefulness of the terrace awakens us. It's the turmoil that anaesthetizes us; that is what we know here and, emerging onto the terrace, onto the quiet suspended roof above the city, we know where we are and our eyes shine as they discover the sea.

I leaf through *AmanScale* again. Towards the end of the book, I read with amazement: "The round clock on the bell tower of the modernist church of L'Ariane points to 6 p.m. on the dot." For storytelling purposes, I located the L'Ariane area to the north of Nice, where the buildings of Gorbella, Le Rouret and Las Planas stand in reality. What is astonishing is that I note the hour on the clocks of these two churches, which were both built in the 1960s and which seem to me to be equally behind the times. If something is modern, it is modern for all time, and what is not modern is forever wide of the mark. The failure is irretrievable. These two constructions are very ugly, agreed, but you must nonetheless admit that so-called modern buildings often give us the feeling that we are as out of place in them as we would be in *Mon Oncle's* Villa Arpel (built, for that matter, in the Victorine Studios in Nice) or in the imitation buildings in another of Tati's films, *Playtime*. Misplaced, clumsy, ill at ease, our body in the way, trapped, noisy, mocked like the body of the little doorman in *Playtime* who shouts himself hoarse in front of the glass building's unreachable, incomprehensible panel of luminous buttons. What impresses me first in the tramway station is neither the architectural commitment nor the materials, nor even the view from the terrace: it's how beautiful the men and women are who move through it, take the stairs, or wait on the platform; it's how beautiful the movements of their bodies are because they are neither glorified nor exalted, and even less dominated. Instead, they are accompanied. As if the building was secretly following in their steps. Don't we also find, when touring in Italy, that the people are beautiful as they exit museums and churches? That's because we see how beautiful all bodies are from the paintings that depict us, without hierarchy. Art doesn't magnify the bodies, but it sings their praises, it shows us that these bodies are worthy of admiration because they are worthy of being painted, despite a big nose, sagging shoulders and thinning hair (I'm thinking here of Ghirlandaio's *Portrait of An Old Man and His Grandson*). The main concern of architecture is often to enthrall us, to disconcert us, to literally take our breath. Here, the bodies have got plenty of breath, and this breath gives them the beauty that painting portrays.

Is that what beauty is: having plenty of breath (which painting could depict by a small undulating wave coming from a slightly opened mouth)? A question of breathing? A question of respiration between the body and the landscape?

We left our building. We came by bus, on foot, by car, we took the motorway. We're blended together, we're indistinct, and the station outlines us: the big conch of light-coloured wood, the stretch of wall in milky glass, the

c'est le calme, même si la ville tout autour est nouée, autoroute, chassé-croisé des voitures qui pénètrent dans la ville et en sortent, grands immeubles, débordement. Le calme de la terrasse n'a rien de lénifiant, on sent qu'il a été gagné sur le paysage tourmenté, montueux, on sent même que la lutte le fonde : on est sorti de l'autoroute, on a garé sa voiture, et le calme de la terrasse nous réveille. C'est l'agitation qui nous anesthésie, voilà ce que nous connaissons ici, et, débouchant sur la terrasse, sur le toit suspendu, paisible, au-dessus de la ville, nous savons où nous sommes et nos yeux brillent qui découvrent la mer.

Je feuillette à nouveau *AmanScale*. Vers la fin du livre, je lis avec stupeur : « L'horloge ronde au clocher de l'église moderniste de L'Ariane indique 18 heures précises ». Pour les besoins de la fiction, je situais le quartier de L'Ariane au nord de Nice où s'élèvent en vérité les immeubles de Gorbella, du Rouret et de Las Planas. Ce qui est étonnant c'est que je relève l'heure au clocher de ces deux églises construites toutes deux dans les années 1960, et qui me semblent avoir également manqué leur temps. Ce qui est moderne l'est pour toujours, et ce qui ne l'est pas est à jamais à côté de la plaque, le ratage est irrattrapable. Ces deux constructions sont très vilaines, c'est entendu, mais il faut bien reconnaître que les bâtiments dits modernes donnent souvent le sentiment que nous y sommes aussi déplacés que dans la maison Arpel de *Mon Oncle* (construite d'ailleurs dans les studios de la Victorine de Nice) ou dans les immeubles pour de faux de *Play Time* du même Tati. Déplacé, gauche, mal à l'aise, le corps en trop, piégé, bruyant, le corps humilié comme celui du petit gardien de *Play Time* qui s'époumone devant le panneau couvert de boutons lumineux, hors d'atteinte, incompréhensible, de l'immeuble de verre. Dans la gare du tramway, ce qui m'impressionne en premier, ce ne sont ni le parti pris architectural, ni les matériaux, ni même la vue depuis la terrasse, c'est combien sont beaux les hommes et les femmes qui circulent en elle, empruntent les escaliers, attendent sur le quai, combien sont beaux les mouvements des corps, parce qu'ils ne sont ni glorifiés, ni exaltés, encore bien moins dominés, mais accompagnés. Comme si le bâtiment, secrètement, leur emboîtait le pas. Lors de virées en Italie, au sortir des musées, des églises, ne trouve-t-on pas aussi que les gens sont beaux ? C'est que l'on voit de la peinture qui nous désigne, sans hiérarchie, la beauté de tous les corps, elle ne les magnifie pas mais elle les louange, elle nous montre qu'ils sont dignes d'admiration car dignes d'être peints, même si leur nez est gros, leurs épaules lourdes et leurs cheveux rares (je pense au *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon* de Ghirlandaio). La grande affaire de l'architecture est souvent de nous subjugué, de nous interdire, littéralement de nous couper le souffle. Ici les corps ont du souffle et ce souffle leur donne cette beauté que la peinture désigne.

Est-ce cela être beau : avoir du souffle (que la peinture pourrait représenter par une vaguelette ondoyante sortant de la bouche légèrement entrouverte) ? Une affaire de respiration ? Une affaire de respiration entre le corps et le paysage ?

On a quitté son immeuble, on est venu en bus, à pied, en voiture, on a pris l'autoroute, on est confondu, indistinct, et la gare nous dessine, la grande conque de bois clair, le pan de mur en verre laiteux, les rondeurs du béton, nos contours sont précisés, nous sommes peints, louangés, langés même par la douceur des matériaux, par le soin apporté à leur agencement. Nous sommes peints.

Le monastère de Saorge, la sortie des collines

2 avril : dans le parking nappé de bois de châtaignier, me reviennent soudain les pergolas du monastère de Saorge. Sans doute à cause du bois de châtaignier dont les pergolas sont faites elles aussi, mais plus encore à cause de l'arrière-pays qui est ici convoqué, arrière-pays, arrière-temps, requis au commencement de la ville, à son extrême modernité. L'austérité de l'arrière-pays, sa modestie, la délicatesse du paysage, et la débrouillardise dont il faut faire preuve pour inventer de vivre dans ces perchements. Dans le parking il y a deux sorties, la sortie vers le centre-ville et l'autoroute, la sortie des collines. Nous savons où nous sommes : dans un étranglement de terres avant le filet de voix des virages vers le ciel, avec l'argenture des oliviers et des bols de mer parfois dans le lointain. On ne comprend rien à la Côte d'Azur, à la volupté de son bord de mer, si l'on n'est jamais descendu vers elle, si l'on n'a pas dévalé les routes sinueuses, pas connu les calades, pas connu les goulets de pierraille dont l'âpreté tient lieu d'horizon. Le terrain plat ici est une aubaine, mais un peu méprisable. Ce que l'on admire en revanche, ce sont les murets de pierres sèches des restanques, surtout quand on les a abandonnés depuis longtemps tant ils sont abrupts et fréquentés des seules chèvres, les épingles à cheveux au-dessus desquelles se postent les adeptes des rallyes, un morceau de vent, pourvu qu'il soit perché, improbable, ou qu'il voie la mer. Pas de meilleur endroit donc, pas de plus digne de la gare du tramway de Nice que ce pied de colline, ce vaurien de talus haché par l'autoroute et sous la broussaille d'immeubles. D'autant qu'il est luxueusement arrosé de sources dans un pays où manque l'eau, ancienne cressonnière, et « le frais cresson bleu » des récitations de l'enfance me fait penser que ce mauvais recoin est un nœud mais aussi un berceau.

Lisière de la ville, hors la ville, bordure, limite. Autrefois on disait qu'on avait une campagne pour parler de la petite maison ou du cabanon à quelques kilomètres de Nice, du minuscule terrain où cultiver quelques légumes et se réfugier quand il faisait trop chaud. La cressonnière est un souvenir déjà lointain, la ville avait rattrapé l'endroit, la ville s'y effilochait, de hauts immeubles qui battaient la campagne.

Depuis la terrasse : mon visage, le cube ; le cube, les immeubles très blancs du Rouret. Et ceux-ci ont cessé de perdre la tête, rameutés dans le giron de la ville, dans le berceau, par ce signe de connivence, ce signe d'amitié qu'on fait en touchant légèrement son front de la main.

Les immeubles blancs ne sont plus une broussaille. Ils respirent eux aussi. Irai-je jusqu'à dire qu'ils sont beaux ? Peut-être, si je me laisse emporter par la blancheur des fleurs du prunier que les beaux jours ont répandue par terre devant ma porte. La prochaine fois, je sortirai du parking par les collines.

Et puis je n'arrive plus à écrire parce que je ne peux pas me souvenir de ce qui pousse sous les pergolas du monastère de Saorge : rosiers grimpants, chèvrefeuille ? Je téléphone à mon ami du monastère. Et quand enfin je lui parle : rien, rien ne pousse sous les pergolas où juste un peu de vigne s'emmêle au bois de châtaignier, et qui n'abritent que les déambulations, celles des frères franciscains naguère, des promeneurs et des amoureux du lieu aujourd'hui.

Boucles et danseurs

9 avril : la boucle de la route jusqu'à l'entrée, le passage qui conduit au parking où l'on ne se perd pas. Comme si l'on suivait des voies d'eau, des voies polies par l'eau, attendries par elle. Des coulées, mais pas de lave,

concrete curves. Our contours are delineated, we are painted, praised, almost swaddled by the softness of the materials, by the care taken in their layout. We are painted.

The Monastery of Saorge, the hillward exit

2 April. In the car park covered in chestnut wood, I suddenly remember the pergolas at the Monastery of Saorge. Probably because of the chestnut wood that the pergolas are also made of, but even more because of the hinterland that is conjured here; the back-country, back-in-time, necessary for the emergence of the city, for its extreme modernity. The austerity of the hinterland, its restraint, the delicacy of the landscape, and the resourcefulness needed to invent ways to live in these perched settlements. The car park has two exits - the exit towards the town centre and the motorway, and the exit towards the hills. We know where we are: in a stranglehold of lands before the hushed voice of the bends towards the sky, with the silvered olive-trees and the occasional glimpses of sea in the distance. You cannot understand anything about the Côte d'Azur, about the sensuous delight of its seaside, if you have never descended towards it, if you have never hurtled down the sinuous roads, never known the steep cobbled streets or the stony gullies whose roughness is a substitute for the horizon. The flat ground here is a godsend, but somewhat contemptible. By contrast, what we admire are the drystone walls of the *restanque* terraces, especially when they were abandoned long ago because they are so steep and are now visited only by goats. We admire the hairpin bends that the rally fans station themselves over, a puff of wind, as long as it's high up, unlikely, or that it has a view of the sea. So there's no better place, nowhere worthier of Nice's Tram Terminal, than this foothill, this low-life embankment cut up by the motorway under the thicket of buildings. Especially since it is luxuriously irrigated by springs in this water-parched land, an ancient watercress bed, and the "fresh blue cress" recited in childhood makes me think that this unpleasant recess is a node but also a cradle.

City's edge, out of town, boundary, limits. In former times, people used to say they had a "countryside" to refer to the little house or cabin several kilometres outside Nice, to the tiny sliver of land where one could grow a few vegetables and seek refuge when it was too hot. The watercress bed is already a distant memory, the city had caught up with the country, the city's edges were fraying there, tall buildings were advancing on the country.

From the terrace: my face, the cube; the cube, the very white buildings of Le Rouret. And these ones have stopped losing their head. They have been gathered into the bosom of the city, into the cradle, by that sign of complicity, that sign of friendship made by lightly touching a hand to our forehead.

The white buildings are no longer a thicket. They, too, are breathing. Would I go so far as to say they are beautiful? Maybe, if I let myself be carried away by the whiteness of the plum blossoms that the lovely weather has scattered on the ground before my door. The next time, I'll leave the car park by the hillward exit.

Anyway, I can no longer write because I can't remember what was growing under the pergolas at the Monastery of Saorge: climbing roses, honeysuckle? I phone my friend at the monastery. And when I finally speak to him: nothing, nothing grows under the pergolas, where just a few vines



Nice
Gare des tramways
Tram Terminal



Nice
Gare des tramways
Tram Terminal

Gracq noted, Nantes appears to be "neither completely of the land, nor completely of the sea: neither flesh nor fish – just what is needed to make a Siren."

3.

Nantes was, so they say, the city of Surrealism, the place where it was born a century ago and in whose streets at the time when André Breton and Jacques Vaché met, even though it did not exist yet, Surrealism acquired its first claims to fame. I do not disagree. It was so. The story is beautiful. We tell it enough here, we're right, and besides, as you see, I'm doing it myself.

Every city is entitled to its legend. Even if, sooner or later, that legend inevitably becomes the concern of monument-makers, tour operators and other entrepreneurs interested, in one way or another, in the business of commemoration. Unfortunately, there are plenty of examples. And in Nantes, as elsewhere, you don't need to look very far for them.

Humanity sometimes dies of too much memory. To remember the past, to transform it into a sacred object to celebrate or a cultural capital to exploit, we quickly come to forget the present, which alone, however, retains a little of its meaning by reason of which, vaguely, it is still alive. As André Breton says: "What good is it, unless one is going to gloomily retire to a safe refuge, what good is it to accord to that which, once again, should be, the frightening faculty of having been and no longer being!" What good is it, indeed?

4.

That Surrealism, a century later, is still present in the city where it was born, as unusual or insane as the idea may seem is, to me, demonstrated by the bridge that Marc Barani has designed and built by the sign that it draws in the sky of Nantes, that hyphen between the banks of the Loire. The bridge's outline staggers and dazzles whoever sees it, discovers it, rediscovers it as for the first time, in the landscape where it is placed. No one can defend himself from the feeling caused by an event as new as when, before one's eyes, the thing first happened.

Of course, I am aware of how absurd the adjective I just used may be when applied to the work that I am referring to. For the least one can say regarding the bridge is that in no way does it resemble the dishevelled and preposterous buildings sometimes painted by a Salvador Dalí or a Georges Malkine, nor the baroque, exuberant constructions of the Facteur Cheval or the great Gaudí, who in their time aroused the admiration of André Breton or Paul Éluard.

The design of the bridge in question, the almost minimalist sobriety that characterizes it with the simple lines that it seems to lay in the air or suspend between water and sky, if one appreciates it in the terms of architects, critics, professors and other people in this business, is even the antithesis of the aesthetic associated, in general, with the delirious visions of Surrealism. And yet, as different as it may seem, the object possesses the very obviousness that belongs only to what we see in dreams and which, when it takes place in reality, leaves the individual incredulous and delighted.

And that's all that matters, really.

3.

Nantes fut, dit-on, la cité du surréalisme, celle où il naquit il y a un siècle et dans les rues de laquelle, à l'époque où l'on y croisait André Breton et Jacques Vaché, alors même qu'il n'existait pas encore, il acquit pourtant ses premiers titres de gloire. Je n'en disconviens pas. Cela a été. L'histoire est belle. On la raconte assez ici, on a raison – et d'ailleurs, on le voit, je le fais à mon tour.

Chaque ville a droit à sa légende. Même si, tôt ou tard, cette légende devient fatalement l'affaire des faiseurs de monuments, des tour-opérateurs et autres entrepreneurs intéressés, à un titre ou à un autre, au négoce de la commémoration. Malheureusement, les exemples ne manquent pas. Et, à Nantes comme ailleurs, il n'est nul besoin de les chercher très loin.

L'humanité meurt parfois de trop de mémoire. À se rappeler le passé, à le transformer en objet sacré à célébrer ou en capital culturel à exploiter, on en vient vite à oublier le présent qui, seul, pourtant, lui conserve un peu de son sens et en raison duquel, vaguement, il reste encore vivant. André Breton le dit : « À quoi bon si ce n'est pour se mettre tristement à l'abri, à quoi bon accorder à ce qui, une fois encore, devrait être, l'effrayante faculté d'avoir été mais de n'être plus ! »

À quoi bon, en effet ?

4.

Que le surréalisme, un siècle ayant passé, soit encore présent au sein de la cité où il vit le jour, aussi insolite ou insensée que l'idée puisse à priori sembler, pour ma part, j'en trouve l'une des meilleures preuves avec le signe que trace dans le ciel de Nantes, avec le trait d'union que tire entre les rives de la Loire, le pont qu'y a conçu et construit Marc Barani et dont la silhouette sidère et éblouit quiconque l'aperçoit, la découvre, la retrouve, la retrouve comme s'il la découvrirait pour la première fois de sorte qu'avec elle, dans le paysage où elle prend place, nul ne peut se défendre du sentiment qu'a perpétuellement lieu un événement aussi nouveau que le moment où, sous ses yeux, il vient au jour.

Bien entendu, je mesure ce qu'appliqué à l'ouvrage que j'évoque peut avoir d'absurde l'adjectif dont je viens juste de faire usage. Car, le moins que l'on puisse dire à son propos est qu'il ne ressemble en rien aux édifices échevelés et aberrants que peignit parfois un Salvador Dalí, un Georges Malkine, aux constructions baroques exubérantes du Facteur Cheval ou du grand Gaudí, qui suscitèrent en leur temps l'admiration d'André Breton ou celle de Paul Éluard.

L'épure du pont dont je parle, la sobriété presque minimaliste qui le caractérise avec les lignes simples qu'il paraît poser dans l'air, suspendre entre l'eau et le ciel, si on l'apprécie en des termes qui sont ceux qu'emploient à juste titre les architectes, les critiques, les professeurs et les autres gens du métier, se situe même aux antipodes de l'esthétique que l'on associe, en général, aux délirantes visions propres au surréalisme. Cependant, aussi différent qu'il paraisse, l'objet a l'évidence même qui n'appartient qu'à ceux que l'on aperçoit en rêve et qui, lorsqu'ils prennent pied dans la réalité, laissent incrédule et ravi celui devant lequel, soudain, ils se dressent.

Et c'est tout ce qui compte, au fond.

5.

Qu'est-ce qu'un pont ? L'étymologie le dit. Le mot signifie : « passage ». D'où le symbolisme que l'on prête à la chose qu'il désigne et qui n'existe

82

qu'en raison de la relation qu'elle établit entre les espaces qu'elle rapproche et entre lesquels, au-dessus du vide, elle tend une sorte de ligne d'apparence forcément fragile, semblable au fil sur lequel se tient le funambule, et cependant assez stable et suffisamment solide pour assurer en toute sécurité le service que l'on en attend.

« Passage » parle d'ailleurs plutôt à l'esprit des poètes : depuis Baudelaire tel que le lut Walter Benjamin jusqu'aux surréalistes, précisément, et sans oublier, après Aragon et son *Paysan de Paris*, Mandiargues qui, à Nantes, consacra les belles pages que l'on sait à ce passage Pommeraye, escalier dérobé en plein cœur de la cité qui, en un sens, fait mystérieusement la rime avec le pont, qu'à l'autre bout, a placé Barani.

Car la définition du pont comme « passage » – telle que je viens de la rappeler – ressemble assez à celle que la poésie donne de l'image. Elle aussi rapproche, en raison de l'analogie qu'elle établit entre eux, les éléments épars du monde. La comparaison, la métaphore, unit un mot à un autre de manière à faire naître, de la confrontation à laquelle elle les force, un nouvel objet empruntant aux deux réalités dont il procède tout en leur conférant une signification qui auparavant n'appartenait à aucun d'eux, pris séparément.

Disons que l'image jette un pont parmi les mots tout comme le pont pose une image parmi les choses. Et comme on sait, l'image est d'autant plus belle que les deux moitiés qui la composent paraissent d'abord sans rapport aucun et insusceptibles d'être ainsi assemblées. C'est précisément la définition célèbre que Breton, l'empruntant à Reverdy, donne, dans son *Manifeste*, de l'image surréaliste : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... »

6.

Planté en pleine terre mais laissant filer sous lui une eau qui déjà se mêle à celle de la mer, délimitant le sud et le nord d'un pays au sein duquel la Loire trace la plus sûre des frontières intérieures, entre la rive gauche et la rive droite du fleuve tel qu'il traverse Nantes, à proximité des tours du populaire quartier de Malakoff dont son hauban mime l'allure avec, de l'autre côté, un peu dans le lointain, la coupole assez solennelle du Conseil régional qui leur répond, réunissant ce qui avait vocation à l'être mais qui sans lui ne l'aurait pas été, le pont de Marc Barani étend, au-dessus des eaux, son tablier, nu et beau comme la proverbiale table de dissection où, selon Lautréamont, s'opère la fameuse rencontre fortuite du parapluie et de la machine à coudre.

L'impeccable ligne horizontale qu'il dessine et sur laquelle se déploie la verticale du mât qui se tient en son centre produit sur qui les regarde l'impression qu'en cette forme si simple et si pure se rassemble tout l'espace qui l'environne et qui trouve en elle son équilibre. Comme le temple grec dont parle Heidegger. « Installant un monde, explique le philosophe, l'œuvre fait venir la terre ». Et, continue-t-il, « l'éclat et la lumière de sa pierre fait ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. »

Et c'est précisément parce qu'elle n'imitait aucune autre forme que celle qu'elle se donne à elle-même qu'une pareille œuvre, dont l'énigmatique évidence semble ordonner autour d'elle toute l'immensité de l'univers, impose

83

5.

What is a bridge? Etymology tells us the word means "passage." This explains the symbolism we give to the thing it designates, and which exists only because of the relation it establishes between the spaces that it brings together and between which, above the void, it extends a sort of line of seemingly fragile appearance, similar to the thread of a tightrope-walker, and yet stable and strong enough to ensure the safety that is expected from it.

"Passage," moreover, speaks to the mind of poets: from Baudelaire, as Walter Benjamin read him, to the Surrealists themselves, without forgetting – after Aragon and his *Paysan de Paris* – Mandiargues, who, in Nantes, consecrated the beautiful pages that one knows at this Pommeraye passage, hidden staircase in the heart of the city which, in a sense, mysteriously rhymes with the bridge, which at the other end was placed by Barani.

Because the definition of bridge as "passage" – as I have just recalled – is quite similar to that which poetry gives to the image. Poetry too brings together, due to the analogy it establishes between the scattered elements of the world. The simile, the metaphor, unites one word to another so that, from their confrontation it reveals a new object that borrows from the two realities, while at the same time giving them a meaning that, when considered separately, neither previously had.

We could say that the image builds a bridge between words just as the bridge poses an image between things. And as we know, the image is all the more beautiful the more unrelated the two halves that compose it initially appear to be and the less likely they are to be brought together in such a way. This is precisely the famous definition that Breton, borrowing from Reverdy, gives to the Surrealist image in his *Manifesto*: "The image is a pure creation of the mind. It cannot be born from a comparison but from a juxtaposition of two more or less distant realities. The more the relationship between the two juxtaposed realities is distant and true, the stronger the image will be – the greater its emotional power and poetic reality."

6.

Planted in the ground but letting run beneath it a water that already mixes with that of the sea, delimiting the south and north of a country in which the Loire traces the safest internal borders between the left bank and the right bank of the river as it crosses Nantes, near to the towers of the popular district of Malakoff, whose stay mimics the pace with, on the other side, a bit in the distance, the rather solemn dome of the Regional Council which responds, bringing together what was intended to be, but that without it would not have been, the bridge of Marc Barani extends, above the waters, his deck, naked and beautiful like the proverbial dissecting table where, according to Lautréamont, the famous chance meeting of the umbrella and the sewing machine takes place.

The impeccable horizontal line that it draws and on which is displayed the vertical of the mast that stands in its centre, gives to the observers the impression that this pure and simple form gathers all the space that surrounds it and that finds in it its balance. Like the Greek temple evoked by Heidegger: "Establishing a world, the work brings out the earth." He continues:

"The lustre and gleam of the stone ... brings out the daylight, the breadth of the sky, the darkness of the night. The temple's firm towering makes visible the invisible space of air."

And it is precisely because it imitates no other form than the one that it gives itself that such work, whose the enigmatic evidence seems to structure around itself the whole immensity of the universe, imposes its presence in space, to which there is no meaning that can be assigned and that, therefore, as in the case of the Surrealist image I was talking about, takes at will and simultaneously all the appearances that the reverie may give to it. The rising mast is like a pillar that, if the world was turned upside-down, would provide a foundation to the whole and paradoxically plunge upwards, where it would place its base, and whose summit would be based in the air. A sort of stylet whose shape splits the sky in two, and has at altitude the site of the sublime point where the lookout is installed. Like a harp made of stays vibrating in the wind, fastening the cables in the void, where have been hoisted the invisible sails of a ship which, though motionless, seems perpetually on the point of setting out for a cruise to which all the living invite themselves.

7.

"Once upon a time to come," says Breton in the text I quoted above, in which he wondered what would be the point of a past not meant to be present again. True poetry is always prophecy. It predicts the visible, one day or another, answering its call, checking its oracle. Especially with Rimbaud. We can use his *Illuminations* in the same way as Chinese tradition invites us to do with the *I Ching*, in the ancient *Book of Changes*. There is no question to which such a work does not contain the answer. Even if the answer takes the form of a question. Since, in such a matter, the word of the enigma is nothing but a new enigma.

As I wrote the above lines, I had in mind a sentence of Rimbaud without managing to recall which one. It was not that difficult. It was staring me in the face. I fully agree. The poem, in fact, which I ended up remembering, is called "Bridges." I will quote its opening. It seems to describe the scene unfolding before anyone's eyes, following the liquid line that the Loire lets sinuate into the city, and discovering one after the other the buildings that span its course: "Grey crystal skies. A strange pattern of bridges, some straight, some arched, others going down or veering off at angles to the first, and these shapes repeating themselves in other lighted circuits of the canal, but all of them so long and light that the banks heavy with domes are lowered and shrunken. Some of these bridges are still covered with hovels. Others support masts, signal, thin parapets." But the end especially is striking. In the city that is busy and where men go about their lives, a sign suddenly appears in the air, which summarizes and brings together everything else but which seems to dismiss what is around, supremely giving the feeling of being there, alone and sufficient. Rimbaud writes: "The water is grey and blue, as wide as an arm of the sea. - A white ray, falling from the top of the sky, annihilates this comedy."

Philippe Forest

dans l'espace sa présence, à laquelle il n'est nulle signification que l'on puisse assigner et qui, dès lors, comme c'est le cas de l'image surréaliste dont je parlais, prend à loisir et simultanément toutes les apparences que la rêverie lui prête. Le mât qui monte semble un pilier qui, le monde mis sens dessus dessous, donnant ses assises à l'ensemble, plongerait paradoxalement vers le haut, où il placerait sa base et dont la cime reposerait dans l'air. Une sorte de stylet dont la silhouette scinde le ciel en deux et dispose en altitude le site de ce point sublime où s'installe la vigie. Sa harpe de haubans vibre dans le vent, tendant ses cordages dans le vide où ont été hissées les voiles invisibles d'un navire qui, bien qu'immobile, paraît perpétuellement sur le point d'appareiller pour une croisière à laquelle tous les vivants s'invitent.

7.

« Il y aura une fois », déclare Breton dans le texte que je citais plus haut et où il se demandait à quoi pourrait bien être utile un passé qui n'aurait pas vocation à être à nouveau présent. La poésie vraie est toujours prophétie. Elle prédit le visible, un jour ou l'autre, répondant à son appel, s'en vient vérifier son oracle. Particulièrement avec Rimbaud. On peut user de ses *Illuminations* comme la tradition chinoise invite à le faire du *Yi King*, l'ancestral *Livre des mutations*. Il n'est pas de question dont un tel ouvrage ne contienne la réponse. Même si la réponse qu'on y trouve y prend encore la forme d'une question. Puisque, en une telle matière, le mot de l'énigme ne constitue rien d'autre qu'une énigme nouvelle.

Écrivant les lignes qui précèdent, j'avais en tête une phrase de Rimbaud sans parvenir à retrouver laquelle. Ce n'était pourtant pas si sorcier. Elle crevait les yeux. J'en tombe d'accord. Le poème, en effet, que j'ai fini par me rappeler, s'intitule : « Les Ponts ». J'en cite le début. On dirait qu'il décrit le panorama qui se déploie devant les yeux de quiconque, suivant la ligne liquide que la Loire laisse sinuer dans la cité, découvre les uns après les autres les édifices qui en enjambent le cours : « Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. » Mais la fin surtout frappe. Au sein de la cité qui s'affaire et où les hommes vaquent à leur vie, un signe s'inscrit soudain dans l'air, qui résume et rassemble tout le reste mais qui paraît cependant congédier ce qui l'entoure, donnant souverainement le sentiment d'y exister, seul et suffisant. Rimbaud écrit : « L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. »

Philippe Forest

Boulogne-Billancourt
Pont Renault
Renault Bridge

