

## Architecture-jazz

Pierre Vadeboncoeur

Volume 22, Number 6 (132), November–December 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29931ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Vadeboncoeur, P. (1980). Review of [Architecture-jazz]. *Liberté*, 22(6), 83–94.

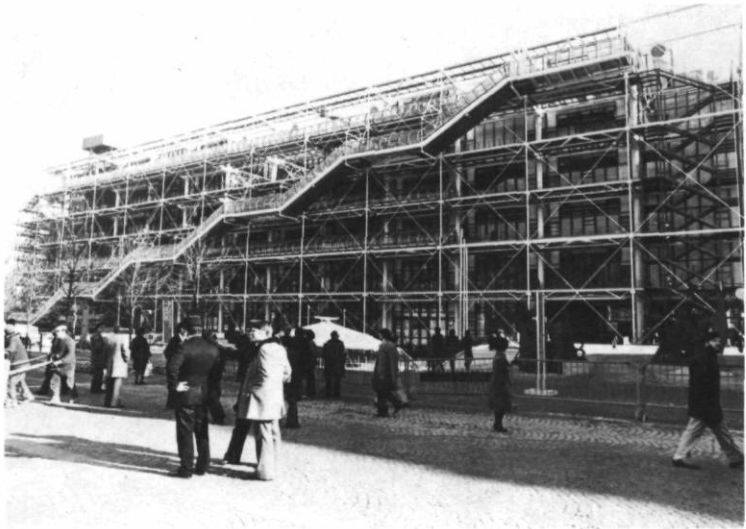
# *Architecture-jazz*

PIERRE VADEBONCOEUR

Quand je suis arrivé au Centre de Beaubourg, il m'a fait rire d'un rire aussi libre que le soleil de Paris sur l'histoire. A cet endroit, éminemment, la France se révélait d'une jeunesse extrême et le pari architectural de ce monument, à peine achevé de construire, donc le plus avancé dans le temps, témoignait d'une égale avance dans l'art, surgeon inattendu peut-être d'une civilisation que des événements terribles pouvaient faire penser qu'elle avait été laissée pour morte. Ce que Paris avait permis là, cette vérité immédiate d'architecture, éclairait de parfaite modernité d'art un visage politique censé vieilli et rejetait dans sa mauvaise légende l'idée qu'on se fait depuis la guerre d'une France presque brisée pour l'avenir.

Cet édifice m'a vivement réjoui dès le premier coup d'oeil, car il parlait tout actuellement d'une liberté que je savais avoir été celle, par exemple, de l'École de Paris, et c'était la même liberté issue de la même ville. Deux époques s'éclairaient là mutuellement et étonnamment de la même qualité spéciale de lumière parisienne. En France, l'art, et même le plus grave, a de l'esprit. Non sans satisfaction, je devinais que la vieille innovatrice avait encore une fois surpris le monde et doublé les ambitions de celui-ci par un objet plus rapide. Ma partialité, proprement indiscutable puisque tenant du sentiment, me faisait trouver à cela du bonheur. La capitale par excellence, elle-même produit millénaire d'un peuple particulièrement intelligent et nerveux, apparemment distancée maintenant et doutante, parlait donc singulièrement encore à la première personne ! Je re-

connaissais ce langage léger, essentiel et prestigieux. Non seulement avait-il été si souvent le premier de l'Europe, ce qui fut tout de même partagé avec d'autres villes suivant les époques et aussi suivant les arts, mais il l'avait été avec une finesse et une sorte de royauté naturelle qui étaient la signature de quelque chose de plus, qu'aucune cité depuis ne parvient à oublier ni même, je crois, à oser mettre en parallèle avec son propre esprit, fût-il gagnant.



*Photo Reverdot, Ministère français de la jeunesse, des sports et des loisirs.*

Voici que devant Beaubourg je recevais le choc qui est peut-être l'effet actif et tout à fait particulier de Paris, comme il le fut à peu près pendant trois siècles certainement. Je savais bien n'avoir pas la culture artistique nécessaire pour m'étendre en considérations bien poussées sur ce que je voyais là devant moi, mais j'étais saisi brusquement d'enthousiasme. La convention des murs était tombée : c'est la seule impression claire et formulable que j'aie tout d'abord éprouvée. Peut-être d'ailleurs cette hardiesse n'était-elle pas complètement nouvelle par le moyen qu'elle prenait là, mais je n'en savais rien, en sorte

qu'elle l'était pour moi. Les murs n'enfermaient plus que ce que l'on voulait bien et une partie du dedans était disposée au dehors comme les grêles escaliers extérieurs de certaines rues de Montréal, notre seule espièglerie architecturale peut-être, une incongruité à vrai dire. Les Montréalais avaient-ils donc inventé cette nouveauté il y a soixante-quinze ans ? Ce rapprochement idiot m'amusait, car Beaubourg m'amusait fort aussi . . .

L'architecture avait subitement laissé tomber sa vieille peau. Ce qu'on avait appris à nommer l'architecture moderne elle-même soudain n'existait plus et l'on était passé au-delà. On s'était débarrassé d'une habitude enveloppant jusque-là l'art du béton et du verre. On avait exécuté un radical décapage de l'idée architecturale. Celle-ci, que les murs de naguère et d'autrefois donnaient l'impression d'enfermer avec le reste quelles que fussent les façades, était passée au dehors avec la tuyauterie. Elle semblait désormais tout exposée, et particulièrement à la critique et aux lazzis. Il n'y a pas de raison, en architecture, pour que celle-ci ne provoque pas délibérément le rire, comme au théâtre. Pourquoi faut-il que quelque chose soit caché ? On ne s'était pas ici contenté de le montrer, on l'avait peint des couleurs les plus fortes, comme un costume théâtral justement. Il s'agissait de l'exhiber ainsi doublement, pour bien faire voir ce qui avait brisé l'emmurement. Là où jusqu'alors, dans le progrès de l'art architectural, on ne passait pas, voici qu'on démontrait qu'il y avait passage, et passage le plus aisé, tenant à la décision la plus drôle. C'était très simple. Selon ma fantaisie, on avait pris la première idée venue, cocasse, pour en faire l'expression d'une liberté, liberté bien réelle mais jusqu'alors cachée, cachée derrière des murs et contenue par eux.

La relativité de ces derniers a souvent fait l'objet d'étude et de défi pour l'architecte, comme lorsqu'on inventa le péristyle ou qu'on imagina de faire entrer l'espace et la lumière dans les cathédrales grâce aux possibilités de l'arc ogival. Mais ils tenaient bon. Il y avait la relativité souhaitée des murs, difficile à révéler, mais il y avait aussi celle de la convention du mur, convention dont on ne venait pas à bout plus aisément, les conventions étant aussi solides que pierres sinon plus, car elles font qu'on ne se pose même pas le problème de la liberté ; elles préviennent jusqu'à l'envie, jusqu'à l'idée.

Toutes sortes d'idées ont correspondu à autant de tentatives pour faire oublier le mur, en particulier l'ornementation, qui visait à rendre léger ce qui était lourd et à distraire le regard de ce qui l'obstrue. On a fait chanter les proportions, on s'en est aussi remis à la beauté de diverses matières. En Tunisie, où je suis allé, les murs des maisons sont blancs, pour réfléchir soleil et chaleur probablement, mais aussi pour l'apparence aimable de ce qui n'est néanmoins que murs, d'ailleurs fort peu ajourés. L'architecture a toujours le regret de la libre nature et de la fluidité de ce qui circule parmi les objets jamais clos qui baignent dans l'espace. Pour les édifices dits modernes, on a énormément employé le verre. Mais on l'utilisait comme mur, de sorte que la distinction de l'extérieur et de l'intérieur se reformait, notamment par l'effet du cube. Ces cubes, souvent gigantesques, expriment malgré tout l'enfermement. En même temps disparaissait presque tout l'ornement, de sorte que le mur resurgissait, même de verre, plus net que jamais, plus lisse, plus étanche. Un cube suggère à sa façon l'idée d'un espace emprisonné. D'ailleurs ces immenses serres ont des joints scellés. L'air intérieur y a quelque chose d'artificiel et l'impression qu'il laisse souligne que la circulation entre le dedans et le dehors ne se fait même plus du tout et que la nature par conséquent n'entre plus.

Le mur, certes, n'a jamais été vraiment vaincu par l'architecte mais seulement nié par divers moyens comme la translucidité du matériau, le déplacement des formes par rapport au carré original, les audaces du béton, la couleur ou la blancheur des revêtements, et ainsi de suite. Ce problème est insoluble et il se pose toujours. Il ne peut être résolu que par analogie. Ce que l'on voit à Beaubourg en est une mais elle est plus radicale. On a pris ce qui non seulement était à l'intérieur mais soigneusement dissimulé là, et on l'a mis dehors le plus naturellement du monde. L'enceinte, qui subsiste, est néanmoins tenue pour abstraite puisqu'elle n'a pu contenir ce qu'elle renfermait plus rigoureusement que tout : les organes. Une espèce d'arbitraire est passée victorieusement par là mais un arbitraire, il faut le dire, résultant d'un tel coup d'invention en même temps que d'humour, d'un tel déplacement des objets et de leur ordre habituel, qu'on ne peut qu'y lire l'intervention directe de l'artiste, ravi de faire un geste libre. L'architecte a affronté la convention le plus

allant de soi, celle à laquelle on n'avait jamais même pensé. Il l'a tout à coup tirée au dehors pour l'exhiber et l'abolir. Ceci lui a fait faire, sans une hésitation, du péremptoire. Cependant, non seulement défiait-il une convention et en eut-il raison d'un seul mot aussitôt réalisé, mais au dehors il se trouvait à affronter aussi l'opinion, il va sans dire, mais surtout après le péché certain d'avoir détruit dans le quartier l'un des romantismes de Paris.

Contempler, le mot n'a guère de sens ici. Arrivé pour la première fois au Centre Pompidou, je ne contemplais pas l'édifice, je le regardais, au comble de l'étonnement mais d'un étonnement joyeux et excessif comme dans une fête. On danse, on s'exclame sous la surprise, et ce qu'on a devant soi, qui est plus un spectacle qu'un monument, fait que l'on passe devant lui un bon moment sans penser. On est en congé pour un instant. Mais en même temps qu'on s'évade pour une petite heure, on échappe également à la bêtise.

Ce qu'il faut comprendre de l'art, entre mille choses, c'est, pour son passé comme pour son présent, son incomparable actualité par rapport à tout ce qui existe. Il tranche dans le tissu du temps de la manière la plus acérée qui soit. Il est plus neuf qu'une pensée ; puis, une fois qu'il a agi ainsi, il ne vieillit plus et continue de séparer quelque chose dans la subtile matière de l'être. Certaines œuvres le font impeccablement toujours, comme la première fois qu'elles le firent, mais il faut qu'elles soient parfaites et douées de la grâce la plus haute, comme c'est par exemple le cas de la *Dame à la licorne*. Je ne sais ce qu'une belle œuvre déchire ainsi délicieusement. Elle accompagne le temps à perpétuité et elle persiste à l'ouvrir la première et plus intimement que ne le font les objets ordinaires du réel, sans doute. Elle fait quelque chose de plus que le temps lui-même se divisant à chaque fraction d'instant et montrant sans cesse son échancrure la plus fraîche. On ignore d'elle ce qui se passe de similaire à l'opération du temps et de peut-être contraire, mais on sait que celui-ci, à l'opposé de l'œuvre d'art, laisse ses objets sur le terrain, inertes. On ne décrypte pas le secret dont il s'agit dans l'art, mais ce qu'on éprouve vivement, c'est que la nouveauté de l'œuvre n'est pas uniquement celle des réalités apparues dans l'angle le plus récent de la percée du temps. Un phénomène dif-

fèrent s'est produit. Ce n'est pas simplement un événement, un événement qui, aussitôt survenu, recule toujours dans le passé comme un morceau de bois emporté par un courant. Mais on en connaît davantage, en vérité : l'œuvre, à la pointe du temps, a touché, plus loin que lui dirait-on, une autre essence que celle dont il extrait, dont il fabrique interminablement les vestiges torpides dont il jonche derrière lui le fleuve de l'histoire. L'œuvre exalte. Elle a comme heurté l'argent de l'être, qui a tinté. Celui qui est devant un objet d'art a entendu quelque chose et regardez-le : il prête l'oreille encore, et de manière si caractéristique ! Un tout ne lui est pas donné comme d'habitude ; l'essentiel au contraire lui est dérobé en même temps que désigné ; mais contrairement à ce qui se passe à propos des choses ordinaires, qui sont de nature, le témoin de l'art est frappé au cœur par cela même que l'œuvre ne réussit pas à arracher au secret. Elle propose celui-ci sans pouvoir le livrer et l'indique comme quelqu'un qui éloquemment ne peut parler. L'œuvre revêt déjà je ne sais quelle gravité devant cet inconnu. Il ne s'agit pas de l'inconnu d'un savoir, comme en science, mais d'un secret à la fois plus profond et plus proche, plus inaccessible et plus sollicitable. Le présent de l'art ne survient pas dans le monde comme l'objectivité de tout le reste. Ce qui est commun surgit tout rond, au contraire, et l'on en fait le tour comme de l'évidence. Il a chu dans l'univers comme quelque chose de détaché d'ailleurs. C'est un objet en soi. Il est tombé et le voilà. Tandis que dans l'art rien ne peut être objectivement saisi.

La nouveauté courante survient sans signe étrange et l'on ne s'étonne d'elle que quelques instants, quelques jours, quelques années. Le temps brille alors et en effet le présent est brillant. La durée en progressant scintille passagèrement de tout ce qu'elle ajoute dans la mémoire du monde et dans son chaos. Ce qu'elle va prendre dans le néant, elle le précipite sous forme de réalité d'ici et sans mystère. D'où le fait que notre pensée est toujours grossièrement tirée vers la matérialité. Ce qui ne cesse d'arriver dans le monde est si défini et si démesurément nombreux qu'il fait un monde et une totalité refermée sur elle-même, prisonnière du temps dès qu'elle naît. Mais quand c'est l'art qui s'avance à la pointe extrême du temps et de l'innovation, il ne gratte pas seulement quelque chose qu'il descellera de la sorte et fera tomber de notre côté. Il n'aura de fait créé aucun

*objet* au sens obvie et suffisant du mot. Rien de l'art n'ajoute à notre monde une seule réalité *finie*.

Pour l'instant j'étais devant le Centre Pompidou, dont je ne me demandais cependant pas s'il était beau ni même si l'on pouvait parler de beauté à son sujet. Ceci ne me venait pas à l'idée et il me semble qu'il n'y avait pas lieu d'y penser. La beauté n'est pas tout l'effet de l'art. L'édifice qui était là, je restai un bon moment sous le pouvoir magnétique d'un sens actif qu'il aurait eu. Il n'y avait pas été question d'agencer des surfaces ni de présenter une façade. Les escaliers et couloirs tubulaires extérieurs d'un côté, la tuyauterie de l'autre et des éléments structuraux apparents comme à la Tour Eiffel éliminaient tout effet de sculpture architecturale même « moderne », où l'art, jusque-là, pensé-je, avait tiré de *l'idée de la forme* beaucoup de ses moyens de varier significativement l'acte d'intervenir. On ne retrouvait ici aucun effet de modelage, même inspiré. Le béton est du plâtre à soutènement et à possibilités de grandes audaces formelles faisant ou non ornementation. Il peut servir à ce que l'architecture demande d'esthétique aussi bien que de matériaux pour l'édification. Mais la forme elle-même, qui dans tous les siècles a proposé à l'artiste d'exercer sur elle une sollicitation comme sur la plus fondamentale inconnue susceptible, une fois délivrée, de manifestation du sens obscur, eh bien je pense qu'à Beaubourg, justement, l'on n'a pas misé sur elle mais sur un acte plus simple qui ne la regardait pas en premier lieu.

Parfois l'art, c'est l'énergie qu'il choisit de faire passer du dedans au dehors et de rendre paradoxalement visible comme si elle était objet, au lieu de montrer plutôt l'objet formé dont elle est cause. Cette extériorisation de la force interne, si remarquable par exemple dans *l'action painting* ou assez conventionnellement donnée à voir comme image d'électricité dans les toiles de Mathieu, transgresse une nature en apparence beaucoup plus douce, plus habillée et plus assimilable par nous. S'opère alors une sorte de révulsion faisant affleurer ce qui est au principe et sombrer au dedans ce qui était l'enveloppe et même la forme. Cette violence est d'art et il en naît quelque chose comme du traitement de la forme, mais elle a de spécifique de n'être pas ce traitement, de passer au contraire à côté pour agir plus directement que par lui, ou en tout cas par une voie que l'on croirait



d'abord étrangère à l'esthétique. C'était un peu ce qui s'était passé à Beaubourg, j'incline à le croire.

Comment décrire ce raccourci de l'intuition artistique ? A Beaubourg, l'art avait emprunté le véhicule, à lui bien étranger, d'une idée mécaniste et il s'était laissé porter jusqu'aux conclusions effectives de cette dernière sans la gêner. La mécanique n'a point de préjugés et aide à l'occasion l'art à franchir ceux qu'il prend dans ses modèles passés. Elle le transporte ailleurs, plus loin, où il se retrouve dans un chantier inhabituel, par exemple au milieu d'un tas de ferraille dont il faut qu'il s'arrange tardivement pour réaliser quelque chose. Ceux qui besognaient là n'étaient pas des statuaires mais des plombiers. C'était assez dépaysant. Quelqu'un avait laissé mettre la plomberie dehors, sans doute pendant que l'architecte avec un grand A était distrait. Mais l'esprit, qui lui non plus n'a pas de préjugés, avait vraisemblablement profité de ce moment de distraction du maître d'œuvre pour se mettre à l'ouvrage comme tout le monde et trimballer des tuyaux. Chacun, entraîné par cette folie passagère, assez pareille à celles que décrit Lewis Carroll dans *Alice*, avait pris part à ce remue-ménage avec enthousiasme. Le résultat, c'est qu'on avait sorti le matériel au grand complet, celui-là même que les plans, je présume, très sages, prévoient pour l'intérieur et qui eût dû par conséquent se trouver disposé ce jour-là un peu partout dans la structure pour être érigé, raccordé, boulonné et ainsi de suite, comme auparavant bien à l'abri. Il y avait eu très certainement effraction dans la Pensée de l'Art.

Or l'art, avec un petit *a*, et la pensée, avec une minuscule, il faut croire, je viens de le dire, qu'ils avaient fait quelque chose comme de l'auto-stop pour se laisser conduire aveuglément du connu à l'inconnu par le truchement d'un concept aussi arbitraire ou en tout cas utilitaire. Personne de pensant aux commandes n'avait fait ce chemin absurde, mais l'Inertie elle-même, s'imposant par erreur je suppose. Ou peut-être l'explication était-elle la suivante : l'architecte, volontairement insensible, avait emprunté l'idée indifférente de l'ingénieur et s'était laissé porter par elle jusqu'à un point où l'inhabituel serait le lieu où il devrait œuvrer.

Je ne sais trop. J'étais un spectateur trop ingénu et surtout trop ignorant pour commencer à réfléchir avec pertinence là-dessus. Les explications que je suggère sont évidemment des fa-

bles. Je me contentais d'applaudir, d'être gagné. Mes sentiments étaient primaires et exaltés comme ceux d'un enfant fasciné par un arbre de Noël illuminé. Je jubilais, je me déplaçais rapidement d'un point à un autre, puis à un autre, pour voir la chose différemment chaque fois, comme si je faisais pivoter l'édifice lui-même, lequel, du reste et sans cela, me semblait animé d'un mouvement général et de plusieurs mouvements de détail par sa seule énergie et ses signaux colorés comme les feux de position d'un avion ; et je photographiais ! Je me trouvais avec un ami qui, moins démonstratif que moi en ce moment, regardait l'œuvre, mais encore plus, peut-être, la voyait-il vibrer dans mon regard et dans toute mon attitude, dont il s'amusait ferme. Je lui présentais d'elle un miroir singulièrement animé. Ceci valait probablement plus qu'un cours et renvoyait directement à l'œuvre, soulignée de la sorte pour sa désinvolture, pour son outrance, pour son mépris des bienséances architecturales mortes. Les avait-elle tuées ? Mon commentaire, exclamatif et gestuel, était sans un détour. Le surprenant édifice et ma surprise évidente étaient de même valeur. Il y avait des éléments de danse dans une réaction aussi physique. J'étais la réponse attendue. Je présume qu'aux yeux du tiers spectateur que figurait maintenant cet ami, une correspondance aussi vibrante que possible s'était instantanément établie entre l'architecture et moi et s'offrait à lui comme le rayonnement de celle-ci, devenu ainsi davantage perceptible, répercuté avec une force additionnelle. Quoi qu'il en soit, ce n'était pas compliqué ; rien de plus sophistiqué qu'un éclat de plaisir n'entrerait dans ma composition de spectateur lyrique. J'étais devant ce monument de la manière dont il faut l'être devant une œuvre d'art : comme devant le fait de quelque suprême présent ou comme devaient l'être les parterres aux pièces de Shakespeare du vivant de celui-ci, remués et ravis sans l'adjuvant de la littérature au second degré, au degré historique, au degré de la consécration ou bien de l'analyse. Mus par l'action. Exactement comme moi devant Beaubourg, qui subissait une *action*. Je le sais : elle m'avait mis en mouvement, extérieurement et intérieurement en mouvement. Je n'avais peut-être pas raison, mais qu'importe ? Aucun moyen de vérifier le bien-fondé de mon enthousiasme. Je ne possède pas le savoir nécessaire. Il ne s'agissait pas d'avoir raison ou pas. Je n'avais pas de temps à perdre avec ces considérations, ni à essayer de déployer à l'ins-

tant même les explications de mon état comme je le fais ici. Je me contentais de mon sentiment soudain : je me sentais délivré de je ne sais quoi. Des impressions comme celle-là sont sans doute très complexes mais fondues en une seule. De multiples barrières ont été franchies, mais inconsciemment, et elles sont au fond de notre expérience. La joie vient de ce qu'on les ait toutes passées d'un seul coup avec la vitesse de l'esprit. Il n'y a pas eu une seule fatigue. Ressent-on alors non seulement l'absence de fatigue mais justement le *principe contraire* et éprouve-t-on directement la cause qui ne se fatigue pas ? Il va sans dire que je ne philosophais ni sur ce point ni sur d'autres. J'étais bien trop présent à l'événement et trop actualisé par lui. Ce n'était pas que ce nouvel immeuble fût plus « nouveau » que les vieilles pierres parmi lesquelles il était sis, ou que Notre-Dame, ou que la Sainte Chapelle, mais c'est qu'il était, en notre âge, par certains attributs, je ne dis pas comparable mais aussi avancé que tout cela. Il était bel et bien à la ligne d'arrivée. Il était aussi « moderne » qu'on peut l'être, si rarement d'ailleurs, dans l'intemporel. Il avait rattrapé, par un certain côté, par un accident tout particulier et dans un esprit bien moins symphonique (et moins « beau ») que Notre-Dame, je dirais il avait réussi à rattraper l'avance singulière de celle-ci, comme le fait toujours l'art efficace. Il n'était pas en reste, autrement dit. Il était au rendez-vous. Il existait à un palier où la comparaison, d'une certaine façon, n'a pas lieu de s'exercer. Il ne se situait pas dans un ordre d'évaluation relative. Il avait passé ce seuil justement nommé critique. Il existait de sa propre autorité. Il relevait d'un seul tribunal, le sien, et c'est toujours ainsi dans l'art quand il y a maîtrise, comme on le voit de façon si éclatante par Picasso.

L'artiste avait ravi le droit de se mesurer avec lui-même selon des mesures qu'il élisait et il relevait en se jouant ce défi. Il disait, par l'attestation du rire et de la complète aisance du geste insoucieux de l'opinion, qu'il était égal à tout en liberté. Il pouvait par conséquent, comme il en donnait la preuve immédiate, montrer qu'il n'avait pas là à renverser d'obstacle puisque, d'évidence, il lui suffisait de décider de faire ce qu'il voulait. Ce n'est pas pour rien que je me sentais libéré moi aussi. L'œuvre, par ses dentelles inattendues, montrait une fragilité apparente assez semblable à celle d'un dôme géodésique, mais cette fois c'était un édifice qui tenait comme par des fils. La fra-

gilité abolit l'idée de masse. Plusieurs choses me semblaient là volontairement compromises, et d'abord l'aspect d'ordinaire fini d'une construction, sa durée (apparente) probable, la forme (ici sacrifiée), l'éventuel effet de patine, éliminé définitivement par avance sous un fatras peint, l'intellection probable et immédiate, dans le public, d'une intention d'« art », d'une intention de « beauté ». On avait fait quelque chose de durable, mais comme avec du provisoire, et d'intégré avec de l'hétéroclite. Le résultat était une fantaisie qui passerait pour un immeuble, parmi d'autres dont le cas quant à eux n'est pas douteux. Avec Beaubourg, il y aurait, dans des lieux où les architectures ont quelque chose d'assuré par les siècles, une architecture qui ne l'était pas à première vue, une architecture ambiguë avec esprit, dont on se demande si elle sert ou si elle s'amuse, si elle est esthétique, si elle est faite pour dérouter ou bien pour accomplir, et si finalement elle permet d'admirer. J'avais découvert un art qui avait l'air de se moquer un peu de toutes ces questions. Cette équivoque assez narquoise rayonnait sur Paris. Il en résultait quelque chose d'irréfutablement présent mais dont on n'était pas sûr, selon une certaine sensibilité d'habitude, qu'il fût toutefois au pair avec les ouvrages de son ordre, les habitations, les palais, les musées, les buildings, les cathédrales. Si on se rappelait les formes du béton en art « moderne », voulues chantantes, un matériau dont l'actuelle architecture fait à peu près ce qu'elle veut et qui est presque trop plastique, on devait conclure que Beaubourg tranchait sur elles au point de ne défendre qu'un problème de dessein radicalement au-delà (ou en-deçà) des audaces formelles qui souvent ne sont plus ce qu'elles sont que par les variations, par essence mineures, d'une invention de moulages plus ou moins inédits. En sorte qu'à Beaubourg, on avait moins dépassé l'ogive que les usages du précontraint. Peu importe d'ailleurs ce qu'on avait dépassé ; la question honnête n'est pas là. Je n'avais pas, lors de la visite dont je parle, un seul préjugé, une seule idée. C'est visuellement que j'ai été frappé seulement et c'est dans une disposition aussi primitive que j'ai été saisi avant que de juger. Je n'avais pas de latitude critique préalable. J'étais en état de grâce. Je venais voir, je ne venais pas comprendre.

Le Centre de Beaubourg, à New York, n'eût peut-être paru qu'une expérience de plus, inspirée d'une volonté novatrice, elle-même mue par le modèle industriel ou par quelque futurisme.

Mais à Paris, l'art, à mon avis, se dégage mieux. La subtilité d'esprit s'y fait mieux entendre. La finesse y est plus remarquée. De toute façon les siècles parlent de subtilité et de finesse partout dans la ville et ce discours ne s'arrête pas arbitrairement aujourd'hui mais appelle sa propre continuation, ce qui fait un dialogue dont il ne dépend pas des contemporains qu'il cesse puisqu'il est continuellement relancé par ce qu'il y a dans les rues et les places, à quoi il faut bien ajouter quelque chose de même intériorité. Je n'ai pas pensé une seconde au futurisme en regardant Beaubourg ; j'y aurais pensé à New York. Le futurisme est une idée assez barbare, assez pesante ; assez vulgaire. Froide, d'ailleurs. Extérieure. Les entrepreneurs. L'idée de performance. Mais à Paris, le monument en question parlait même de douceur. J'étais en France. C'est le pays de Duparc et de Fauré.