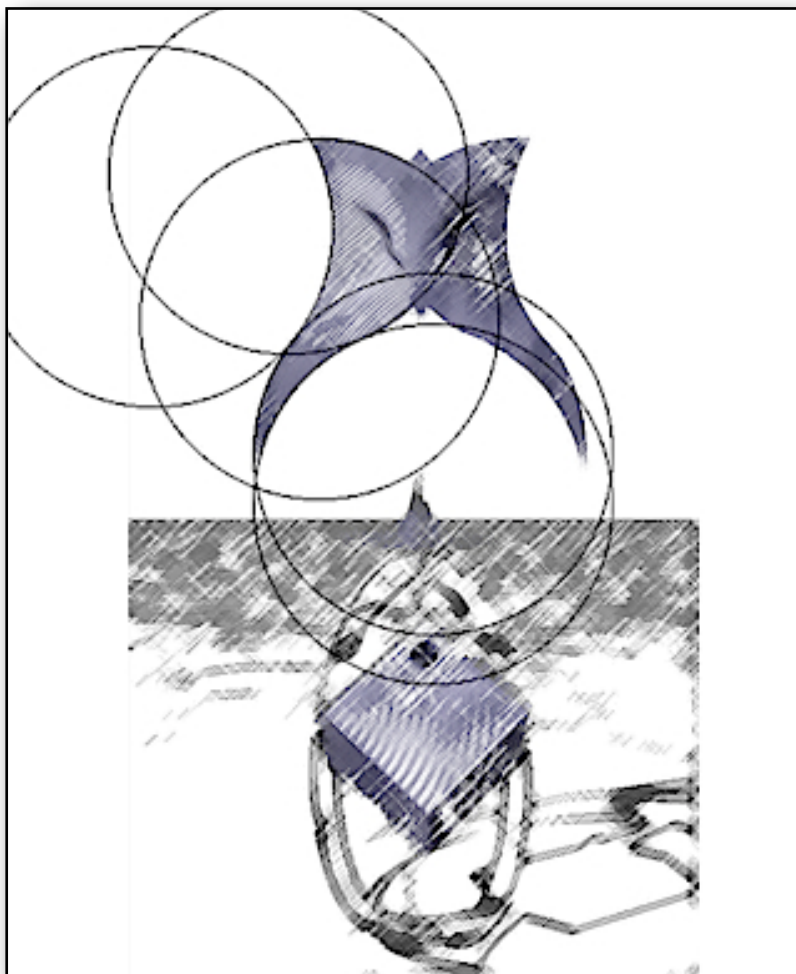


# *Art de la création de luxe*

*Une théorie de NYT Line*

*Version de janvier 2015*



*Tout comme il y a eu l'art de la littérature, l'art de la poésie, l'art du dessin, l'art de la peinture, l'art de la sculpture, l'art de l'architecture, l'art de la musique, l'art du chant, NYT Line a décidé de se consacrer à l'écriture d'une théorie de la création de luxe, sa théorie, théorie qu'elle suit dans le dessin et la fabrication des objets qu'elle diffuse.*

*Avant toute chose, NYT Line a sa propre définition du luxe. En effet il ne s'agit pas de n'importe quel luxe, du luxe où le prix en serait la composante principale. Le prix n'est que la conséquence de la rareté de l'objet et du temps passé nécessairement pour en obtenir une qualité irréprochable, et tout autant pour ne pas oublier d'en rémunérer justement les artisans qui en sont les maîtres d'œuvre.*

*Enfin, cet Art de la création de luxe n'est ni une encyclopédie, ni un ouvrage savant. Son objet n'est pas de répandre une érudition absconse mais de tirer les conséquences d'une expérience et de mettre par écrit, en la théorisant une réflexion de près de dix ans dans le dessin pour des objets de très grand luxe. C'est une réflexion commune sous la direction et l'initiative du fondateur de NYT Line. Notre démarche a été double : tant intuitive, une notion vague et enfouie de ce que pourrait être le luxe pour nous, que déductive au fur et à mesure de la progression des connaissances, des expériences, des réflexions, des avancées et des retours en arrière. Il n'y a pas eu de lumière divine venue éclairer le groupe qui a collaboré à ce projet. C'est plutôt une avancée touche par touche, une construction pierre par pierre, avec des prises de distance, des avancées significatives, des idées qui se sont ajoutées aux*

idées. Une image qui pourrait être la bonne serait celle de la boule de neige qui agglutine dans son voyage toujours plus de neige, cette boule restant toujours sphérique, donc harmonieuse. Le projet n'a eu de cesse de s'enrichir et plus nous ouvrons de voies, plus le projet, au lieu de se déliter sous l'abondance, devenait cohérent et riche. Nous découvrons que chaque ajout donnait plus d'harmonie, de sens, comme un enfant qui devient adulte, plus fort, plus réfléchi, plus savant. Cependant il ne faut pas confondre le projet dans son ensemble et cet Art de la création dans son particulier. Celui-ci a une vocation bien précise : présupposer des règles à suivre pour créer, en leur donnant du sens, des objets qui correspondent au souhait qu'a l'homme du beau dans le souci que, grâce à sa pérennité et sa transmissibilité, le temps de la nature n'écrase pas définitivement le temps de l'homme. Et à l'inverse du projet qui croît dans son ensemble, ce précis ressemble dans son évolution à la démarche du sculpteur qui a d'abord choisi son marbre, car il savait ce qu'il pouvait en tirer, et qui, par grands coups d'abord le dégrossit et qui ensuite le taille de plus en plus fin avant, enfin, de le polir.

## Le luxe ?

Nous le redéfinissons comme étant le point de rencontre cardinal entre le temps, l'espace, la culture et le voyage. NYT Line se réfère pour l'essence de ce luxe aux civilisations, fait largement appel aux références culturelles, parfois à la philosophie, mais ne fonde aucun de ses arguments sur l'apparence ou l'opulence, sans pour autant ne jamais oublier la beauté ni la noblesse des matériaux et de leur travail.

Nous pouvons nous égarer un peu dans le passé pour faire un parallèle si nous voulons considérer deux des aspects du luxe selon propre notre conception : la discrétion et la générosité. Il y a un poète, astronome et astrologue, mathématicien - il a inventé l'inconnue (d'où le terme de *x* initiale de la *chose* en arabe) et a participé à la création d'un calendrier -, un philosophe et un humaniste à cheval entre le XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle : Omar Khayyam, connu pour ses robaiats (quatrains). Amin Maalouf, l'écrivain libanais, a fait de sa vie un roman : *Samarcande*. Au début de ce livre nous apprenons qu'un homme âgé, Jabber le long, disciple d'Avicennes, se fait rosser par un groupe de jeunes à la tête desquels se trouve un homme surnommé l'étudiant balaféré. Omar Khayyam, qui n'a pas vingt ans, au péril de sa vie intervient et n'est sauvé que par la milice du cadi Abou-Taher. A cette époque on ne plaisante pas avec les mécréants, les philosophes. Le cadi est en fait un ami futur d'Omar. Afin de le protéger, il décide de montrer publiquement son soutien et réunit une assemblée dans le

diwan. Là il demande à son hôte s'il n'est pas choqué de la réception qui lui est faite par la ville. Khayyam se récrie et raconte qu'au contraire il a été étonné par l'accueil car, à son arrivée, un homme, posté à l'entrée de la ville, l'a accueilli en lui fournissant de la part de son maître logis et nourriture. Lorsqu'il a voulu voir le maître pour le remercier, l'homme lui a dit que ce dernier était mort depuis sept ans et qu'il avait laissé une somme d'argent à user jusqu'au dernier talent pour accueillir les étrangers. Omar demande donc son nom pour le remercier. L'homme lui répond qu'il n'a qu'à remercier Dieu qui, Lui, saura bien qui est ce bienfaiteur. Khayyam croyait faire de l'effet avec son histoire :

*Omar a regardé l'assistance, cherchant quelque réaction. Mais son récit n'a éveillé aucun éclair sur les lèvres, aucune question dans les yeux. Devinant sa perplexité, le cadî lui explique :*

*- Bien des villes prétendent qu'elles sont les plus hospitalières de toutes les terres d'islam, mais seuls les habitants de Samarcande méritent pareil titre. A ma connaissance aucun voyageur n'a eu à payer pour se loger ou pour se nourrir, je connais des familles entières qui se sont ruinés pour honorer les visiteurs ou les nécessiteux. Pourtant jamais tu ne les entendas en tirer gloire ou vantardise. Les fontaines que tu as pu observer à tous les coins de rue, constamment remplies d'eau fraîche pour désaltérer les passants, il y en a plus de deux mille dans cette ville, faites de terre cuite, de cuivre ou de porcelaine et toutes offertes par les gens de Samarcande ; crois-tu qu'un homme seul y graverait son nom pour s'attirer des remerciements ? (Samarcande,*

Amin Maalouf, Editions Jean-Claude Lattès, Paris 1988, p 32-33)

Ce luxe se doit aussi, quand cela est possible, de répondre à la notion de continuum, de pérennité dans le temps et donc de transmission. Le terme anglais d'*heritage* correspond à cette notion.

NYT Line s'adresse à la conscience du fait que le luxe ne réside pas dans l'apparence, ou la fortune, mais dans le fait d'être maître de son temps, dans un espace avec pour seuls confins les capacités de l'homme, et dont le respect d'autrui en serait les seules limites.

C'est pourquoi ce luxe-là s'adresse indifféremment aux hommes et aux femmes, et répond plus à leur désir d'exception qu'à un besoin éventuel de différenciation sexuée ou sociale.

Ce luxe exigeant permet d'être plus dans le rapport personnel et intime au symbolique et au beau que dans le besoin de séduire l'autre par un artifice coûteux, et de la mise en valeur de celui ou de celle qui en bénéficie. Il oblige de posséder ou *d'acquérir* la culture nécessaire pour le comprendre.

Ce luxe-là est un pont entre le temporel et le spirituel, dans son sens philosophique et non religieux. Il a une origine dans chaque monde.

## Une théorie

Victor Hugo, à défaut d'avoir écrit l'art d'être grand-père, a développé sa propre théorie de la littérature, en architecture il y eut Vitruve bien évidemment. Nous avons décidé, pour cet opus, de nous rapprocher de qui fut, et de qu'a développé, Leon Battista Alberti, un humaniste érudit, un universaliste qui a approfondi ses connaissances tant en mathématiques qu'en droit, en littérature, en sculpture, peinture ou architecture. Il en a tiré des règles où l'harmonie a une place essentielle. Ce qui est en soi quelque peu fascinant, du moins intrigant, chez celui qu'on estime être un génie, et qui ne peut que coïncider avec la propre démarche de NYT Line, outre le fait que c'est ancrer NYT Line dans la longue lignée des artistes depuis l'origine des hommes jusqu'à nos jours, comme un fil continu, c'est qu'il fut l'inventeur de la cryptographie multi-alphabétique. Or NYT Line croit indispensable que chaque objet ait un sens, jusqu'à certains qui nécessitent une initiation. La cryptographie est bien le moyen de transmission de privilégiés à privilégiés quand d'autres, au vu des objets, ne peuvent en connaître la signification profonde quand bien même l'aspect esthétique est, lui, immédiatement accessible. Un sens derrière la beauté. Il faut cependant noter une restriction à cette référence à Alberti. Notre objet n'est pas d'en être des disciples obéissants et aveugles. Il est pour nous un chemin, une voie et surtout par ce qu'il est, à l'époque où il a vécu. C'est parce qu'il fut un humaniste, fin observateur de la société dans laquelle il vivait, sachant être rebelle sans bruit inconsidéré et indépendant

d'esprit. Son humanisme s'entend tant du fait de sa vaste culture et de ses multiples capacités aussi bien intellectuelles qu'artistiques (l'usage de ses mains) : il fut peintre, sculpteur, architecte, rédacteur, écrivain, fabuliste, théoricien et praticien, que de sa volonté de connaître, son aspiration permanente à la connaissance. Nous verrons du reste, qu'il y avait de solides convergences entre lui et nous, avant-même que nous en ayons la conscience. En fait, Alberti est venu à notre rencontre après que des bribes de notre théorie avaient été déjà élaborées. Des bribes d'une certaine importance. Juste une seule pour illustrer notre propos. Alberti estime indispensable que la construction soit adaptée au lieu. Le lieu pré-existant à la future bâtisse commande. De notre côté nous avons, dès l'origine, dans la cohérence de notre réflexion, déterminé des univers (*Sur mon Yacht, dans ma Delàge, Party de campagne* etc.) qui imposent aux objets qui leur sont rattachés d'avoir non seulement une harmonie entre eux, mais tout autant avec l'univers décrit, de même que chacun des univers se doit d'être en harmonie avec tous les autres. Pour Alberti cela se traduit par les divers niveaux de localisation : celui de la région, celui de la ville, et au sein de la ville celui où sera édifié le bâtiment. De plus il distingue une autre division selon l'usage du bâtiment lui-même (religieux, public ou privé). Cette vue de la division et de l'harmonie du monde nous le rend proche. Cependant, nous devons nous ouvrir à d'autres mondes (grosso modo, africain, océanique, sud-américain, asiatique...) et nous ne pouvons nous résumer à la vue unique d'Alberti, mais sans pour qu'autant cette ouverture nous fasse perdre l'essence de la création de NYT Line qui se



situé, c'est un fait, que le hasard y intervienne ou non, dans le monde occidental et plus particulièrement en France. Mais nous ne pouvons passer à côté du fait qu'Alberti peut être un cadre, un guide dans le sens scientifique du terme, d'une utilité inestimable. Peut-être que le mot de torche dans un monde de semi obscurité pourrait-il correspondre. Il nous éclaire parfois là où nous n'étions pas allés. Mais comme une torche, parfois nous n'en avons pas besoin, parfois sa puissance est insuffisante, parfois elle fume, parfois elle embrase les objets que sa flamme touche.

Juste un mot encore concernant Alberti. On ne peut dissocier son discours de son époque, tant au niveau de la vie quotidienne que des connaissances scientifiques et techniques. Des ignorances de son siècle ont pu le diriger vers des voies erronées. Il faut cependant noter son extrême prudence - et notamment vis-à-vis des superstitions - et son extraordinaire capacité à comparer ce qui avait été dit ou écrit avec ce qu'il avait constaté. Une sorte de Saint Thomas scientifique. Il voit et constate. Il compare et quand son esprit rechigne à avaliser une théorie, sans oublier de la citer, il lui règle son sort. Il lui arrive aussi de se tromper manifestement, et parfois d'utiliser des sources erronées, de commettre des confusions, cependant ce ne sont que des scories sans danger qui ne changent en rien ce qui devient universel sous sa plume. Alberti, si tant est que nous en sachions assez sur lui et qu'il n'y ait pas d'orgueil déplacé à vouloir estimer ce qu'il fut, n'est de fait qu'un homme, même si on peut parler pour lui de génie, ce

n'est pas un dieu, d'autant qu'il devait s'en méfier, des dieux. Ne pas vouloir le placer plus haut qu'il n'est par des dithyrambes hors de propos, ce n'est pas le rabaisser, et c'est le rendre plus homme, cet homme dont le temps est limité au regard du temps de la nature. Du fait de son époque, son discours est empreint très souvent de la volonté de sauvegarde à l'encontre des invasions, des guerres ou même des pillages possibles. Il va de soi que ces considérations-là ne concernent en aucune façon nos objets de luxe sauf quand il s'agit de la pérennité et donc de la protection contre la dégradation due au temps, celle-ci pouvant provenir du choix de matériaux peu résistants ou d'une volonté néfaste soit de vouloir suivre une mode, dont la durée de vie rend mortels rapidement ceux-ci, soit d'entrer dans un cycle de consommation favorisé par une dégradation poussée des objets ou par le choix des objets eux-mêmes devenant des simples consommables où seul le prix voudrait dire qu'ils appartiendraient au monde du luxe, alors que pour nous ils ne seraient que l'arrogance de l'ostentation et la volonté de montrer vulgairement le niveau de sa fortune traduite en sa capacité à gaspiller de façon visible et mise en scène pour un public renvoyant à ceux-ci l'image qu'ils veulent en retirer : ils sont riches.

Depuis la haute antiquité égyptienne les nombres ont fasciné les hommes. Toute une symbolique s'y est attachée de la magie blanche à la magie noire, de la Kabbale à l'ésotérisme ou l'alchimie. Et il a bien fallu en trouver certains comme  $\pi$  sans lequel rien ne serait possible. Peut-on imaginer un seul instant un monde

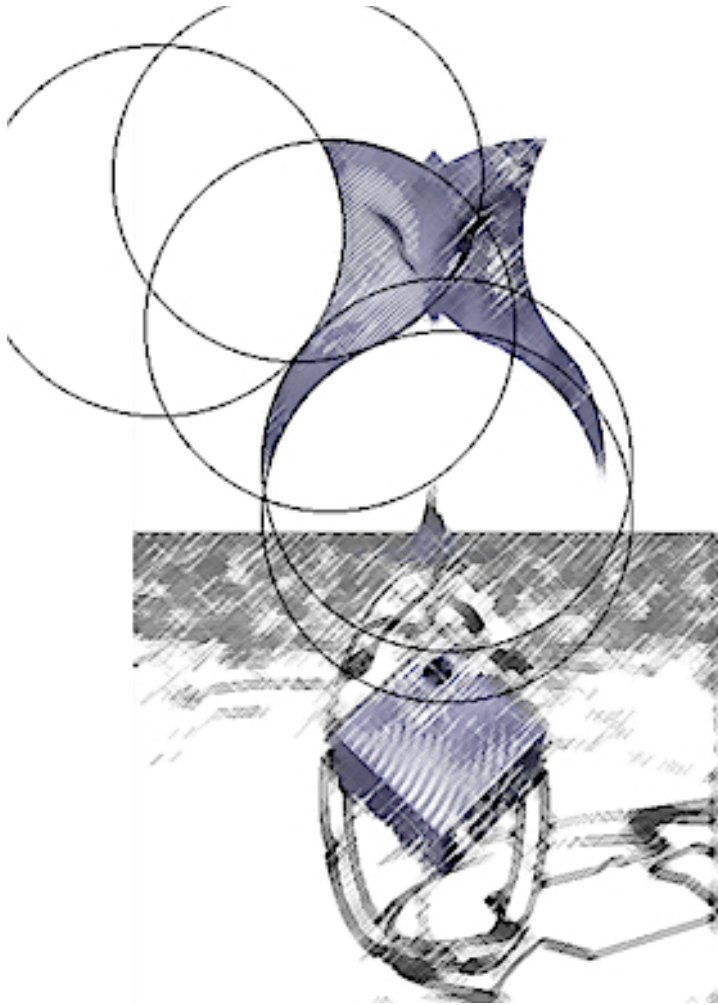
d'harmonie sans courbes ? Notre objet n'est pas de retrouver Dieu au travers de la beauté ou du nombre d'or. La religiosité n'est que personnelle et notre théorie se veut universelle dans notre vision du dessin dans le luxe où l'harmonie et le sens vont de paire.

L'harmonie dont nous parlons se lit à trois niveaux :

- harmonie propre au dessin
- harmonie entre le dessin et le sens
- harmonie des dessins entre eux.

De façon croisée, comme dans un repère ortho-normé, il y a cette autre règle de l'harmonie, une règle d'harmonies concentriques, incluses les unes dans les autres. L'harmonie la plus externe, la plus englobante est la marque (*NYT Line* pour nous), elle inclut les univers qui incluent les objets. Chaque objet d'un même univers se doit d'être en harmonie avec tous les autres et chaque univers en harmonie avec tous les autres. De ce fait il existe diverses harmonies qui se complètent et chaque objet a pour obligation de répondre à la triple harmonie de lui-même par rapport à lui-même, par rapport à son univers et par rapport aux objets des autres univers. Cela ne veut en aucun cas dire qu'ils sont de facture identique (hormis la qualité qui va de soi) mais qu'ils suivent deux règles ordonnées d'harmonie. Une règle générale et une règle particulière qui, elle, s'adresse à son univers.

Que ce soit le *M. Liminal* (piano fabriqué par [Fazioli](#)) ou *Le songe* (haut-parleur fabriqué par Opere Sonore), un critère du champ des mathématiques a été mis au service de l'harmonie et l'esthétique des deux dessins. Alors que le nombre d'or est restrictif et impose un rapport, entre les dimensions, universel et unique, on peut rechercher du côté des fractales qui à l'inverse allient une constante à une diversité. Les fractales sont des formules mathématiques qui à un degré donné permettent un dessin et un autre dessin au degré supérieur mais avec toujours la même formule, un peu comme un arbre et ses branches qui donnent d'autres branches. Pour le piano ou pour le haut-parleur c'est l'utilisation d'un même rayon de cercle qui organise le dessin, et ce dans les trois dimensions. Ce fut le cas tant pour le bateau que pour les deux voitures. La reprise d'un élément de dessin, un peu comme la mise en abîme en littérature, dans diverses situations adaptées donnent sans doute de façon non réfléchie, mais inconsciemment perceptible, la notion d'une harmonie sous-jacente. Nous croyons fermement que l'harmonie et la beauté peuvent et, peut-être, doivent naître d'une bonne utilisation de la géométrie.



Restons quelques instants avec nos amis les nombres, et de façon plus vaste avec les mathématiques. Prenons le triangle égyptien. Une suite de 3 chiffres : 3, 4 et 5. Pythagore en a fait un théorème, et les Francs-Maçons un symbole. Il s'agit de l'équerre, pour les pre-

miers, du triangle rectangle pour le second ( $3^2 + 4^2 = 5^2$ , on remarque que la notation des carrés - 2 en indice - permet la suite 2, 3, 4 et 5 ...) et la symbolique (en partie) du Grand Architecte pour les derniers. On ne peut qu'être sensible intellectuellement à cette suite de chiffres tout autant qu'à ce que sa simplicité permet à tout un chacun avec un bout de corde de se fabriquer une équerre. Certains vont vite glisser de cette beauté mathématique vers celle du ciel et la théologie. Ce n'est pas notre propos. Et cela nous distingue, de beaucoup, des ésotériques. Nos objets peuvent avoir un sens caché, mais accessible sans passer par une élection divine. Notre symbolique est non magique. Aucune formule ne donne puissance, ni suprématie. Avec un autre langage, nous pouvons dire que nous apportons un sens philosophique et culturel au luxe et à nos objets mais non métaphysique. Du reste on peut trouver dans l'histoire des nombres ou de l'architecture des dérives : tenter de faire dire aux uns ce qu'il faut pour en trouver un sens dans le second. Il est vrai que dans le haut Moyen-Age par exemple, les architectes, souvent érudits et religieux - parfois plus dans le sens de la position que de la croyance qui n'était qu'un prétexte pour glorifier leur œuvre au travers de l'hypothétique glorification de Dieu, leur grandeur et leur éclat passant par celle et celui rendus en l'honneur du Très Haut par des ouvrages à Sa démesure\* - utilisaient de façon réfléchie et volontaire des rythmes, des proportions où le chiffre avait une place primordiale.

\* notons que les majuscules répondent à une convention d'écriture et non une croyance sans objet ici

Prenons parmi tant d'autres pour exemple un ouvrage des années 1990 dans lequel l'auteur (quel qu'il fût son nom n'est pas l'objet ici mais sa démarche) veut démontrer que l'architecture des cathédrales ne peut s'expliquer que par l'utilisation universelle du nombre d'or qui aurait servi, selon lui et d'autres, aussi à bâtir les pyramides. Il faut noter que ses explications sont confuses et qu'il y a même des erreurs dans ses démonstrations, notamment pour le rectangle d'or et surtout pour la spirale d'or. S'il arrive à trouver des relations entre les éléments architecturaux des cathédrales avec le nombre d'or, il manque de rigueur quant aux antécédents. Du reste il commence son explication de ce fameux nombre d'or qui se retrouve dans la suite de Fibonacci qui n'en est en réalité qu'une approximation. *En annexe vous trouverez quelques éléments sur le nombre d'or.*

On imagine facilement toutes combinaisons que l'on peut faire avec le nombre d'or. Mais c'est là où le bât blesse. On peut faire dire tout ce que l'on veut aux chiffres et aux nombres, tout comme on associe des chiffres et des nombres aux lettres et 666 devient le démon, Jésus (en grec) 888. Prenons le nombre d'or. Sa pureté est entachée par exemple par cette suite de Fibonacci qui ne donne pas vraiment le même nombre. Il n'est pas parfait. Tout comme la nature finalement, mais les hommes lui ont donné la perfection et tiennent un raisonnement à partir de prémisses fausses. On obtient un Dieu approximatif dont Hawking a annoncé qu'il n'avait pas créé l'Univers. Prenons l'exemple des ordres dorique, ionien et corinthien. Les architectes ont voulu

faire un rapport à l'homme entre la hauteur du fût et son diamètre le plus large. Pour ce faire ils ont déterminé que d'un flanc à l'autre la distance représente  $1/6$  de la taille d'un homme et de l'ombilic aux reins  $1/10$ . Voulant une proportion d' $1/8$  qui n'est ni le rapport entre la distance d'un flanc à l'autre et la taille, ni entre la distance de l'ombilic aux reins et la taille, ils ont additionné le 6 et le 10 et divisé par deux ce qui donne 8 la proportion qui leur convenait. Avec ce genre de manipulation on peut démontrer que tout est dans tout et inversement. Alberti, lui se donne deux latitudes. La première c'est qu'il utilise trois méthodes diverses de calcul de proportion :

1 - le rapport arithmétique (le même écart d'augmentation entre deux éléments qu'entre les deux éléments précédents  $c > b > a$   $c = b + x$  et  $b = a + x$ . Ex : 2 ; 4 ; 6 ; 8 ...  $x = 2$ )

2 - le rapport géométrique (le rapport entre deux éléments se suivant est constant :  $c > b > a$   $c = k \times b$  et  $b = k \times a$ . Ex 2 ; 4 ; 8 ; 16 ... c'est le double à chaque fois,  $k = 2$ )

3- le rapport musical avec ses tierces, quarts et octaves (on a trois nombres tels que  $a > b > c$  le rapport musical entre eux trois si  $(b-a)/(c-b) = a/c$ ). Ex 30 ; 15 ; 10). Ce rapport à la musique est important, et nous y reviendrons

La seconde c'est qu'il ne donne pratiquement jamais - sauf quand il fait des descriptions d'ordres préexistants - de rapport fixe et unique. Il donne des bornes : entre  $1/5$  et  $1/4$  par exemple. Cette démarche



laisse la place à l'œil et on y reviendra car, selon nous, il doit y avoir une double réciprocity :

harmonie mathématique → harmonie visuelle

harmonie visuelle → harmonie mathématique.

Nous pourrions rassembler ces deux notions en une seule, mais qui n'est pas suffisante, c'est l'harmonie géométrique, la géométrie nécessitant tant le visuel que la formule. L'une expliquant l'autre et l'autre démontrant l'une par la mise au regard. Si nous ne pouvons pas uniquement résumer le dessin d'un objet de luxe à une harmonie géométrique, tout en dépassant la géométrie plane et allant jusque dans les recoins complexes de la géométrie volumétrique, c'est qu'il intervient dans la création d'autres éléments extérieurs comme les matériaux avec leur couleur et leur texture, et dans ce domaine, malheureusement pour un schéma simpliste, la géométrie ne peut rien pour nous, comme elle ne peut rien pour nous pour un sens initiatique qui sort de son domaine, et le domaine historique et mythologique où elle n'y est qu'incidente, ou pour l'usage et l'utilisation de l'objet qui participent à notre notion d'harmonie (on ne dessine pas de tout ni pour tout) et qui excluent la géométrie, sauf le héros de *la conjuration des imbéciles*, Ignatius Reilly, qui en avait fait une théorie universelle, pour le coup, quoique l'associant à la théologie.

Un mot pour parler du [cahier](#) de dessins de Villard de Honnecourt (1ère moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), dans lesquels il en collationne un nombre considérable de très haute qualité. Or, il applique à ceux de ses dessins, qu'il dit naturels (sans doute faux, ce sont des sculp-

tures) toutes les figures géométriques qu'il peut y inclure, carré, triangle, étoile, losange, cercle etc. Ceci pour dire qu'il « géométrise » ses dessins, y fait entrer une géométrie «sensée ».

Pour clore momentanément avec les chiffres, la géométrie et leur symbolique, ou leur utilité (nécessité ?) signifiante, nous pensons qu'ils ont leur place cependant non dans l'ésotérisme, mais pour fonction d'aider à l'harmonie, ou plutôt de créer, et à la cohérence tout en s'éloignant de la dictature du nombre d'or, car s'il y a des règles qui libèrent (un homme sans squelette ne pourrait rien faire, il ne serait qu'une masse de viande sans acte possible et donc sans création), il en est qui sclérosent et font voir le monde à sens unique, le nombre d'or est de celles-ci.

## Donner un sens

Si on considère que l'appréciation d'un objet possède en soi une part intellectualisée consciente ou non, la référence historique, philosophique, le sens caché ou profond donné à l'objet participent à l'harmonie et à l'attrait que l'on aura pour celui-ci sous conditions d'en avoir la clé. De ce fait ce qui est non visuellement exprimé, du moins non accessible sans la connaissance, est partie intégrante comme élément essentiel du dessin de luxe. On peut le comparer à certains tableaux dont le titre n'est pas explicite et qui se réfèrent à une légende ou à un thème biblique. Le tableau en soi, même sans connaître le sujet originel, peut être une réussite parfaite et contenter le regard et émouvoir. Il y aura une autre approche si en plus la personne en connaît le sujet qui l'a inspiré. Et son contentement sera à son comble s'il repère au sein du tableau des symboles cachés aux regards bruts et seulement accessibles aux initiés. Le plaisir de la connaissance s'ajoutera au plaisir esthétique et en démultipliera la jouissance. Et ici le prix n'apporte rien. Cette démarche est radicalement opposée à celle d'une secte qui a un objet second caché, un but, une finalité. Notre démarche s'arrête à l'individu. Il n'y a entre les individus qu'une communauté virtuelle d'accession à la connaissance, mais une connaissance non ésotérique, non alchimique, une connaissance de l'histoire, de civilisation, de philosophie mais détachée de toute finalité autre que l'érudition au service de l'harmoni-

nie du dessin et du plaisir d'en connaître les ressorts. On pourrait comparer ce luxe au travers de ses dessins à une communauté de par le monde qui parle la même langue mais qui ne peut l'utiliser qu'entre soi sans aucune volonté de complot. Ces dessins sont un langage commun dont il faut le vocabulaire et la grammaire pour l'apprécier.



*Rolla* (1878) Huile sur toile (173cm x 220cm) Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Henri Gervex (1852-1929)

Au premier coup d'œil, le tableau de la page précédente - ce pour quoi est censé être peint un tableau - émeut assez profondément. Pas besoin d'une culture quelconque, de la moindre érudition, un regard suffit. Par

l'atmosphère, le trait du pinceau, les couleurs (à dominantes bleu rehaussées de rouge), par la composition, par la technique, par le sujet. Un jeune homme debout dos à une fenêtre vêtu de son pantalon et de sa chemise ouverte regarde une jeune fille étendue dans un lit, endormie, un repli du drap recouvre son sexe, sa poitrine est découverte. Sans faire strictement aucune étude, on peut observer que le jeune homme (en fait, vu du XXI<sup>e</sup>, on dirait plutôt un homme jeune qu'un jeune homme, différence qui a son intérêt) qui a l'air plutôt mélancolique, le sommeil de la jeune femme est, lui, assez serein. Si nous suivons le regard de ce jeune homme, on s'aperçoit qu'il ne fixe pas la jeune femme dans sa nudité amoureuse, mais elle, ce qui se traduit par le regard porté vers son visage endormi. On suppose tout de suite qu'il va peut-être partir après avoir passé une nuit avec sa maîtresse. Que c'est de la mélancolie de la quitter ou que c'est de la tendresse. Il se dégage en tout cas de ce regard une certaine émotion, une émotion que l'on peut soi-même ressentir. Si on veut aller un peu plus loin, c'est-à-dire si on veut être plus savant on peut alors parler de la technique de composition. On repère grossièrement les lignes droites verticales (les montants du lit, les montants des vantaux de fenêtre, la jambe de la jeune fille et le jeune homme), horizontales (les traverses des vantaux, le longeron du lit et la jeune femme) et diagonales (le bras du jeune homme, la traverse du lit et les rideaux). Vous remarquerez que ces lignes sont parallèles. Si le regard du jeune homme se dirige vers la jeune femme, vers ce qu'elle est, son bras, si on le prolongeait, irait jusqu'au sexe de la jeune fille qui est le centre du tableau. S'agit-

il d'une histoire d'amour ? Ou d'une histoire de sensualité ? Il y a quelques autres détails qu'il ne faut pas négliger, comme la canne qui dépasse de dessous le corsage rouge, le collier sur le chevet et, alors que la scène est plutôt bien ordonnée, les vêtements de cette jeune fille sont entassés à la va-vite au pied et sur la bergère, recouverts par le Gibus renversé. Cette étude peut nous apporter un éclairage différent de la première vue que l'on a du tableau. Il y aurait des messages cachés, mais non à tous. Un langage d'initié serait-il une porte à laquelle n'ont accès que ceux qui savent, les érudits ?

Voir ce tableau sans aucune étude, sans référence est en soi une espèce d'émotion diffuse et profonde. Du reste pas besoin d'explication pour en avoir des sentiments. Mais on peut aller plus loin. Voici deux informations qui en fait sont différentes, mais qui toutes deux peuvent avoir un lien avec la notion d'utilité - quel méchant mot placé ici - de la culture.

La première a trait à ce que ce tableau a eu droit à un petit scandale, somme toute modéré, car le tableau fut simplement décroché. Ce n'est absolument pas le nu, mais c'est le corsage et la jupe blanche qui en sont la cause. Du reste, la disposition des vêtements de la jeune femme serait due au conseil de Manet. En 1878, ce qui a fait ce scandale, c'est en regardant l'ordre des vêtements : jarretière, jupe, corsage et par-dessus le haut de forme que l'on devine que la jeune femme fut nue devant le jeune homme encore vêtu. On accusa Gervex de lubricité notamment à cause de la pointe de la canne qui dépassait du tas de vêtements,

un éperon suggestif. Cette première information fait de celui qui la connaît à propos de ce tableau, sinon un érudit, du moins un meilleur connaisseur que le passant moyen qui s'extasie sans en connaître ni les origines ni les à-côtés et qui n'a pour lui que ses yeux et son cœur, autrement dit son émotion pure sans pour autant qu'elle fût brute. Cependant cela n'ôte en rien au plaisir de le regarder ni n'ajoute rien. Cela peut procurer un certain plaisir, celui de savoir et, pour ceux qui aiment le soufre du scandale, les étincelles des histoires salaces, cela flatte son côté ragots et vieilles dentelles. Il s'agit donc d'une culture inopérante pour la beauté du tableau. Elle permet sans doute de briller dans un salon, mais n'apporte que ce minuscule et médiocre plaisir-là.

La seconde est fort différente. Vous vous souvenez du titre de ce tableau : Rolla. Pour tout un chacun, ce nom sonne comme le prénom d'une femme. Comme nous voyons en plein centre de la peinture une jeune femme et ses attributs les plus suggestifs, on imagine aisément qu'il s'agit d'une représentation à sa gloire. Si, en revanche, vous connaissez l'origine de cette peinture, votre vue et vos sentiments en seront changés. Ou plutôt vous aurez une vue seconde de ce tableau. Rolla n'est pas le nom de la jeune fille, mais c'est le nom du jeune homme Jacque (sans « s » la plupart du temps) Rolla. Cette seule information modifie votre regard et vous intrigue. En fait, *Rolla* est le titre d'un poème d'Alfred de Musset. Il ne s'agit pas ici de vous conter sa vie ni de parler de ses œuvres. Nous allons juste effleurer son poème mais suffisamment pour l'intelligence du tableau. Ainsi, Rolla n'est-il pas un prénom féminin, mais

le nom d'un jeune homme. Il faut se rappeler que ce poème est écrit en 1833 et qu'à cette époque la physiologie était différente de la nôtre, d'où la raison de faire la distinction entre jeune homme et homme jeune. Jaque Rolla, à l'instant du poème qui correspond au tableau, n'a pas 20 ans. On aurait imaginé cet homme jeune plus âgé. A l'inverse Marie (ou Marion ou Maria selon les rimes) n'a pas 16 ans, elle paraît un peu plus. Venons-en à l'histoire. Jacque Rolla hérite de son père d'une somme d'argent importante qu'il utilise à l'apprentissage de la vie et de ses délices. Il décide que, lorsqu'il aura utilisé son dernier denier, il mourra. C'est une décision péremptoire et qui paraît incertaine. Sa vie dissolue ne lui permet pas de découvrir l'amour. Lorsqu'il lui reste juste de quoi payer une jeune prostituée, il décide de mourir car il n'a plus rien. La tragédie de cette histoire est à son paroxysme à la fin du poème car c'est à cet instant qu'il découvre l'amour avec Marie, une jeune fille, qu'en réalité sa mère prostituée. Dans le poème, ce que d'évidence ne montre pas le tableau, cette mère maquerelle est derrière la porte. Ce qu'il y a de poignant c'est que, lorsque Marie découvre qu'il est ruiné, elle décide de lui donner tout ce qu'elle a, en fait ce qui lui reste car sa mère lui ponctionne tous ses revenus. Mais il est trop tard, il a bu le poison qui le fera mourir juste après un dernier baiser. Marie aurait pu être sa rédemption, mais il l'a su trop tard. Elle s'appelle Marie, comme la Vierge. Du reste, si on regarde bien le tableau, les draps qui ne recouvrent rien ont leur ombre délicatement bleutée, couleur de la pureté. La chemise du jeune homme a des reflets gris. Ainsi, il y a le contraste des reflets entre Marie, prostituée, mais au



cœur pur, et Jacque rongé par le vice et proche de la mort. Vous imaginez aisément que le tableau vu au travers de l'histoire de Jacque Rolla et de Marie n'a plus du tout le même sens et la même charge émotionnelle. Ce jeune homme-là va mourir. Il regarde tristement celle qui aurait pu lui apporter l'amour, mais le poison est bu et il est trop tard. Le jour se lève, mais lui va mourir. On imagine la tristesse de la situation, le destin auquel il ne peut échapper. Dans ce poème, la vie n'est pas plus forte que le malheur programmé. Dans le tableau, si on ignore le poème, on ne voit qu'une scène d'amour, où l'on s'interroge, mais où on n'imagine nullement le drame sous-jacent. Cette deuxième information, à la différence de la première, si elle peut aussi se situer dans le champ de la culture n'a pas du tout la même incidence. Il y a une interaction entre un poème, tragique et beau, et un tableau.

*Dans ce chaste baiser son âme était partie,  
Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé.*

La relation entre ce poème\* et ce tableau démontre comment peut intervenir la connaissance, la culture, l'information non évidente dans l'attrait d'un objet.

\*en entier en fin d'opus

Ce long détour par Gervex et Musset vous démontre ce que nous voulons dire par donner un sens aux objets de luxe. Il y a donc deux aspects : le regard porté à l'objet tel qu'il apparaît, et le sens, ou les sens

(originel et intrinsèque), de sa création. Les tableaux n'ont pas tous des noms, nos objets si. Donner un sens passe par nommer. La langue est née de cette nécessité, : désigner d'abord une chose, puis l'autre qui passe d'indéterminé d'une espèce (l'homme) à particulier de celle-ci (Paul par exemple), et enfin manier les idées. Donner un nom à l'objet c'est donner la conclusion de la raison qui a été à l'origine de sa création et de son sens sous-jacent. Cette démarche nous rapproche profondément du sens donné dans le roman de Chrestien de Troye (circa 1135 - circa 1183) *Perceval ou le conte du graal*. Perceval est un jeune chevalier qui ignore son nom. Naïf et pur, il va subir des aventures, c'est-à-dire qu'il ne va pas vraiment agir par lui-même mais en obéissant à chaque fois aux principes qui lui sont inculqués, sans recul, sans réflexion car il veut suivre le code de la chevalerie oubliant l'éducation maternelle. Cette sorte d'obéissance aveugle lui fait commettre des forfaits, comme de voler par force un baiser, ou, lorsque, hôte d'un châtelain de l'autre monde, il voit passer un valet avec une lance qui saigne, suivi de deux autres valets avec des chandeliers et enfin une jeune fille :

*« Tenant un graal de ses deux mains une demoiselle s'avancait avec les jeunes gens, belle, gracieuse et élégamment parée. Quand elle fut entrée avec le graal qu'elle tenait, il s'en dégagait une si grande clarté que les chandelles en perdirent leur éclat comme les étoiles et la lune au lever du soleil [ ...] Le graal, qui se présentait en tête du cortège, était de l'or le plus pur et serti de toutes sortes de pierres précieuses, les plus riches et les plus rares qui soient sur terre ou dans les mers. Elles*

*avaient, sans nul doute, plus de valeur qu'aucune autre, ces pierres qui ornaient le graal » (le Conte du Graal, p. 70).*

, éviter de poser la question qui aurait libéré le Roi Pêcheur du songe qui l'enferme et découvrir le secret du graal, car Gornemant de Gohort, un vieux chevalier rompu dans l'art de la chevalerie qui sera son précepteur, lui avait enseigné que c'était malséant d'en poser d'indiscrètes. Son obéissance irréfléchie est de fait néfaste, non seulement pour lui, mais aussi pour le royaume d'ici et celui de l'autre côté du lac, dans l'autre monde. Ne pas connaître son nom lui ôte toute liberté de pensée, il n'est que le pantin des événements et le jouet de ses éducateurs successifs. Il finit par naître à lui-même lorsqu'enfin il découvre ce nom qu'il avait enfoui en lui. C'est sa cousine qui le lui révèle en même temps qu'elle lui explique son échec. Il va ensuite errer de par le monde pendant cinq ans à la recherche du secret perdu du graal. Sans doute sa mère refusait-elle de le lui apprendre pour le protéger du monde sanguinaire de la chevalerie, et pour le garder à ses côtés, mais, lui parlant, malgré sa volonté à elle, dès qu'il aperçoit de brillants chevaliers qui le fascinent, démontrant par là que le désir inconscient et peut-être héréditaire, ou humain ou masculin de nature, est plus fort que tout - mais il en paiera le prix - , elle n'a fait que le mettre en danger, ce secret lui interdisant de savoir qui il est et lui interdisant même l'existence puisqu'il ne peut se nommer et donc ne peut se présenter aux autres. En suivant cette histoire fondatrice, cela nous impose de suivre une double règle, en parfait parallèle à ce roman,

lors de la conception intellectuelle de l'objet un nom est choisi en harmonie avec ce qui est conçu, mais de la phase du dessin jusqu'au prototype final, son nom reste générique, le vase, comme était l'homme, et ne prend son nom qu'à ce stade final qui lui donne alors tout son sens. Agir ainsi n'est ni infantile, ni de la superstition, ni de la magie, ni du marketing avec des noms de code intermédiaires, car l'objet à un nom générique. Cette démarche stipule que l'on croit au sens, que l'on croit à la démarche de la lente maturation des choses. L'on ne peut dire que l'on croit à donner un sens aux objets, si ce n'est que de la pure communication, une manière d'escroquerie publicitaire. Mais cela nécessite de s'éloigner comme de la peste, à l'inverse, des théories bâties sur du vent, aussi pleines de mots creux et hyperboliques, du vent qui murmure aux oreilles des incontournables faiseurs de stars de l'art. Comme on peut faire tout dire aux chiffres, on peut également faire tout dire à l'origine de la création d'une œuvre. Plus le discours est abscons et fumeux, plus l'artiste, et ceux qui n'y comprennent rien mais font semblant, se valorisent. C'est l'art alchimique, transformer du vent, des paroles en or et gloire.

L'histoire du stylo que nous avons dessiné illustre ce propos. Nous l'avons appelé *Gilgamesh* en l'honneur du premier texte, mésopotamien, jamais découvert, écrit en cunéiforme : la célèbre *épopée de Gilgamesh*. Il est le roi d'Uruk, mi dieu, mi mortel. Comme l'est le Golem, il bâtit de terre un double, Enkidu qui est fruste mais révélé à l'humanité par une courtisane. Enkidu en perd son contact avec les animaux, la civilisation l'éloigne de la

nature. Les deux hommes sont des opposés : la lumière et l'ombre, la force et la douceur. Gilgamesh et Enkidu vont s'affronter, le roi voulant la compagne d'Enkidu dans son lit et lui, le premier à se dresser contre le roi, s'y oppose. Dans le combat a priori inégal de l'un contre l'autre, le maître créateur et l'esclave libéré, la décision ne peut se faire. Ce combat révèle leur complémentarité. Cependant Enkidu le mortel meurt et le roi fou de douleur part à la recherche de l'immortalité, cette même recherche à son futur profit qui a causé la perte de son ami, et veut aller récupérer celui-ci en enfer. Ce texte paraît le fondateur tant de la Bible (on y retrouve curieusement, ou logiquement selon ce que l'on veut y trouver, le déluge par exemple, ou le serpent maléfique) que les mythes des enfers et Orphée, le mythe de l'immortalité, mais ce texte est aussi une leçon de philosophie, et bien de modestie devant l'évolution si faible des concepts de la vie, du rapport entre les hommes, de la mort, de l'amitié, de l'amour, en 6 000 ans. Ne nous croyons pas si supérieurs parce que nous sommes allés sur la lune, avons envoyé un sonde sur Mars ou gravé des processeurs sur du silicium de 14 nanomètres. On meurt encore de nos jours des mêmes barbares. Le stylo porte donc le nom de la possible immortalité, et son complément, car l'un sans l'autre n'est rien, l'encre Enkidu, l'encre qui par définition est mortelle, elle ne laisse que son souvenir sur du papier où elle devient immortelle mais desséchée ayant perdu le fluide de sa vie. Utiliser ce nom porte tout son sens, son sens car cela le relie, lui objet primordial de l'écriture, au plus ancien texte, donc à la première écriture connue, son sens car relié à ce héros qui est par le fait même la première

histoire écrite connue, or un stylo n'est que le viatique de la pensée et n'a de sens que par son utilisation, son sens enfin par le couple définitif immortalité/mortalité.

Chaque objet avec son nom s'accompagne d'un carnet de voyage qui nous dit pourquoi et comment il se fait que cet objet-là est bien cet objet-là avec ce nom précis. Il ne s'agit nullement de faire du lyrisme parlant du ciel, de la mer et des étoiles, de tous ces textes interchangeable confiés à des publicitaires en mal d'écriture qui font de tous les objets de luxe des siamois aux caractères hyperboliques mais, en fin de compte identiques. Le fond supposé de la plupart de ces textes ne sont que des formes quand bien même elles fourmillent de références historiques.

On ajoute au nom de l'objet une phrase qui le résume, une sorte de parabole ou de référence littéraire.

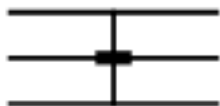
Nous pourrions aussi prendre pour exemple la pyramide qui correspond par ses labyrinthes et ses textes cachés à l'intérieur auxquels seuls ceux qui peuvent atteindre les dernières salles peuvent accéder au fait de donner du sens. Ce sens que l'on retrouve aussi dans le détail signifiant de la pointe en or qui la domine. La pyramide atteindra l'harmonie selon la pente de ses côtés, mais se révèle mystérieuse tout en voulant défier le temps.

Donner un sens et du sens à un objet de luxe est une démarche première et primordiale, cependant cela ne suffit pas dans ce même domaine du sens. En effet il manque un autre élément essentiel : la marque. La marque est le sceau définitif de l'objet de luxe. Un

peu comme une tautologie, ou de la parthénogenèse, une marque se définit, certes par son histoire (qui en est le fondateur, quels ont été ses objets premiers et quels sont ceux qui ont été et sont emblématiques ?) mais surtout par le sens qu'elle s'est donnée. Ainsi NYT Line s'est-elle donné du sens en donnant du sens à ses objets. L'écriture de ce texte fonde NYT Line tout autant que la réflexion déjà menée et les dessins déjà réalisés. Cet *NYT Line spirit*, en fait, est de même nature que l'âme du violon, cette petite pièce en bois non visible mais indispensable qui permet de mettre en résonance la partie postérieure du violon avec la table d'harmonie que représente la face antérieure de l'instrument. Cette pièce correspond au double esprit de NYT Line : donner un sens, un sens qui n'est connu que de ceux qui ont voulu en connaître plus. Pour le commun des mortels l'âme du violon est plus l'émotion du son rendu par la musicalité de l'artiste que cette modeste, mais indispensable, pièce de bois sans laquelle la magie du son ne pourrait exister. Et cela rapproche la création de luxe de la musique.

Ce texte est générique. NYT Line n'a pas à vocation à préciser quel sens donné à quel objet. Il est générique mais a été précédé et est complété par un autre texte qui porte le nom de *Quintessence de NYT Line*. En effet une marque de luxe qui se respecte se doit d'avoir réfléchi sur le sens de son travail, de son origine, savoir ce qu'elle propose, où elle va. Ce fut l'objet de ce texte et n'a pas à être développé ici, juste y être notifié. Ce texte est disponible et libre d'accès sur

le site même de [NYT Line](#), du moins le texte public car il y a un texte plus complet et interne réservé aux accédants des produits NYT Line. C'est dans ce texte que nous avons développé notre notion du luxe et la façon d'y répondre, la création n'étant que l'aboutissement concret des réflexions tant générales à la marque et au luxe que particulières au monde de l'objet et à l'objet lui-même



Pour clore ce chapitre, et de façon anecdotique, nous allons parlé du logo de la marque et de l'étrange et amusante coïncidence entre celui-ci et une signification philosophique ancestrale chinoise. Ce qui est étonnant, sans pour autant lui donner plus de sens que cela n'en a, c'est la parfaite adéquation entre ce que nous pensons, nous faisons et ce qui va suivre, un peu comme s'il y avait un grand tout (avec ou sans majuscule) et que nous ne pouvions y échapper. Le logo est, à l'origine, la représentation réelle des joints creux du premier meuble dessiné par NYT Line, un dessin respectant déjà des règles géométriques, un symbole qui sous-tend une réalité et l'origine de la marque.

Le hasard (?) a fait que ce logo représente la fusion du trigramme du Yi Jing « Quian » , le ciel, du trigramme « Kun », celui de la terre, et du symbole in temporel et universel de la croix, avec au centre du dessin, une clef de voûte, marquant symboliquement



l'entrée de la Porte Etroite, la voie initiatique de NYT Line.

Dans le traité cosmologique et métaphysique chinois du *Yi Jing* (Classique des Mutations), le trigramme Qian (☰) est l'esprit créatif. Son attribut est la persévérance.

Pôle dynamique, il façonne et fait évoluer les choses du monde.

Le trigramme Kun (☷) est la réceptivité, l'accueil, le don de soi

La croix est pour NYT Line le symbole de l'Homme Universel (pensons à *l'homme de Vitruve* par Léonard de Vinci). Elle représente aussi la terre et ses 4 points cardinaux, l'union de l'esprit et de la matière, du ciel et de la terre.

Le logo de NYT Line est donc riche de symboles et de sens. Or un de ces symboles, effet de la providence ou non, se trouve être le binôme Qian/Kun. Les trigrammes Qian et Kun du Classique des mutations ou *Yi Jing* sont les deux capacités à l'oeuvre dans notre monde, Qian représentant la capacité d'initiative, et Kun la réceptivité. (Au sein de la série des 8 trigrammes du *Yi Jing* (qui par combinaison donne les 64 hexagrammes), les deux premiers Qian et Kun occupent une place à part car elles symbolisent ce qui préside au changement).

Ainsi Qian, l'initiateur, composé de trois traits yang et renvoyant au Ciel et Kun, le réceptif, composé

de trois traits yin et renvoyant à la Terre, constituent à eux deux tout le "capital" de la réalité, capital constant et suffisant.

(Les autres trigrammes représentent chacun un moment différent de la transformation des choses, tandis que Qian et Kun sont indépendants de la particularité du moment, mais sont partie prenante de toute transformation.)

Selon cette position de départ, constitutive de la pensée chinoise, on se représente l'engendrement du réel non pas sur le mode d'une création mais sur le mode d'une simple interaction, et une interdépendance.

Nous pouvons ajouter que ces deux trigrammes sont isolés de l'ensemble comme un fait exprès et que notre logo en est composé. A cette association des Qian et Kun, de la croix (symbole des quatre points cardinaux et de l'homme), que le faste a voulue, s'ajoute un rectangle, qui est la reprise géométrique du meuble, au centre qui pourrait être, comme vu plus haut, la porte d'entrée étroite dans le monde initiatique de NYT Line. Ne faisons pas non plus plus de cette coïncidence que ce qu'elle est, comme on a fait dire au nombre d'or ou à tous les chiffres tant de prophéties et de pouvoir magique, mais nous pouvons a posteriori en accepter l'augure et le sens.

## Origine(s) d'un objet

La question de l'origine d'un objet de luxe n'est pas anecdotique. Au Japon, depuis les années 1990, l'ingénieur Kenji Kawakami est devenu une sorte de pape de l'objet presque - et ce presque est important - utile, inventeur de ce qui se veut un art le *chindogu* (珍道具 outil étrange, rare). Sa loi d'airain est qu'il faut absolument que son objet soit presque utile, donc qu'il ait d'une certaine façon du sens, mais de fait inutilisable. C'est la confrontation de ces deux idées qui a un attrait autant qu'un intérêt. A ce point que des étudiants en architecture du prestigieux Massachusetts Institute of Technology de Boston ont fondé la MIT's Unuseless Competition (« la compétition un-inutile du MIT ») en 2004. On pourrait dire que c'est la réponse en miroir aux objets de luxe sans utilité. Par cet art, Kawakami s'insurge contre le productivisme, ou le marketing qui impose l'achat d'objets sans réelle nécessité. C'est le snobisme qui agit de même pour les objets de luxe sans utilité.

Pour nous, l'objet de luxe naît de trois origines :

- son environnement ;
- son utilité ;
- le sens sous-jacent.

C'est ici également que nous retrouvons Alberti. Voici ce qu'en dit Françoise Choay : *Pour réduire l'expl-*

ication du texte [De re aedificatoria] au minimum, on notera que les six opérations albertiennes [la région, l'aire, la partition (le plan), le mur, le toit, l'ouverture] sont d'emblée désignées comme caractéristiques universelles d'un pouvoir universel, coextensif à l'espèce humaine. Elles ont pour champ d'application le triple registre de la nécessité, de la commodité et du plaisir ; qui donne au De re aedificatoria son plan tripartite, organise chacune de ses parties et ne doit, en aucune façon, être assimilée à la célèbre triade vitruvienne soliditas, utilitas, venustas. Car il ne s'agit pas, pour Alberti, de définir les qualités essentielles des objets bâtis, mais les composantes d'un champ opératoire : la necessitas engage l'appartenance de l'animal humain au domaine de la nature, tandis que la commoditas concerne le domaine propre du désir et de l'imagination verbalisés, qui différencie les hommes des autres vivants. Ainsi ces six opérations permettent aux humains de fonder matériellement leur double condition de vivants et de parlants, en s'arrimant corporellement dans l'espace et le temps. Plus précisément, elles leur donnent les moyens de s'instituer dans la pleine acceptation du terme insituere qui signifie étymologiquement et d'abord, placer dans, établir sur et dans, puis régler et fonder.\*

\* Alberti Humaniste architecte, Paris, Editions du Louvre, ENSBA 2006 sous la direction de Françoise Choay et Michel Paoli. p. 102 *Le De re aedificatoria et l'institutionnalité de la société*, Françoise Choay

Dans cette démarche que nous supposons être celle qui est juste dans la décision de créer ou non un

objet, nous sommes en accord avec Alberti, et quand bien même lui nous parle de l'art d'édifier, et nous, parlons de l'art de créer des objets de luxe - nous y reviendrons -, avec cependant cette nuance que les deux chemins (la localisation et le champ d'application des raisons d'édifier) que prend Alberti se fondent en un seul pour nous : l'environnement correspond à la localisation mais nous adjoignons la nécessité et la commodité de l'objet, quant au plaisir il est non seulement à l'origine mais une des finalités par l'impérieuse nécessité du beau. Le sens que peut donner Alberti à ses édifices, il se trouve dans son utilité même, ce qui n'est pas notre cas. Bien évidemment l'objet se doit d'avoir une utilité, mais il naît d'un sens. Ce qui veut dire que son utilité n'est certainement pas suffisante et une inutilité potentielle en bannit l'idée même de s'atteler à le dessiner. Pour être concret, des couverts, par exemple, qui par leur prix, la qualité du dessin, leur utilité, la rareté et l'éclat des matériaux utilisés, peuvent être considérés comme partie intégrante du luxe, du grand luxe, ont peu de chance d'intégrer une collection que nous considérerions comme déterminant le luxe. La question à se poser serait de savoir quel sens profond peut-on donner à une fourchette. A titre de comparaison, un vase aura mille histoires dont l'une sera le support à un dessin (pensons à Soisson ou à Socrate). La conséquence est évidente : on ne dessine pas tout et pas pour tout quand c'est pour le luxe. Ajouter des diamants à un téléphone cellulaire n'est en rien du luxe.

## Harmonie et beauté universelle (?)

Il peut paraître fascinant ou au contraire terrifiant de considérer qu'il existerait une beauté universelle, directement et spontanément visible. C'est là, sans aucun doute un point de désaccord entre Alberti et nous. Pour lui, nous sommes naturellement acquis à la possibilité de savoir ce qui est beau. C'est faire fi de l'environnement et de l'éducation qui font se modeler le goût. Cela ne veut en rien dire que l'esprit ne peut être ouvert à autre chose que ce qui l'a environné.

En revanche où que l'homme se trouve dans le monde, peu importe que la vie ne soit pas la même au fin fond d'une plaine, au milieu du désert, qu'une éclipse de lune ou de soleil ne se voit pas de la même façon, il a besoin de lumière, d'eau, le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest, la symétrie et la répétition sont quasi générales. La géométrie du nord au sud, de la baie d'Acapulco au sommet de l'Himalaya, au sud du Maroc, dans l'île de Pâque ou bien à Valparaiso est la même, un cercle, une pyramide, une surface, un volume y répondent aux mêmes règles. Et si l'homme a besoin de beauté, il a tout également besoin d'harmonie qui est plus accessible à façonner. L'harmonie ne dépend pas seulement de la géométrie. La matière, la couleur, l'environnement, le sens fondent l'harmonie.

Nous pouvons supposer que le besoin d'harmonie est universel, du moins pour certains. C'est le cas des peuples amérindiens d'Amérique du Nord et du Canada dont certaines tribus avaient et ont un lien intime et ul-

time avec la nature. Leur culture en avait ce fondement d'harmonie. Leur culture et leur manière de vivre : harmonie et respect.

Ceci pour dire que les passerelles d'un monde à l'autre, comme aussi de l'Orient à l'Occident, du Méridional au Septentrional, et vice-versa existent, NYT Line se propose de les utiliser pour construire une théorie esthétique cohérente.

Par exemple, notablement au Japon dans la conception esthétique de l'*iki* appliquée aux arts libéraux et dans l'idée de juxtaposition d'éléments harmonieux qui doivent former eux-mêmes un ensemble harmonieux.

Cette conception de la création est celle de l'art japonais dans son ensemble : l'esthétique japonaise est par définition un art de la juxtaposition qui prend une dimension philosophique, est spirituelle dans un sommet qui réunit tous les arts : le *chanoyu*, l'art de la cérémonie du thé.

Le chanoyu réunit la voie du thé, la calligraphie, l'arrangement floral, la céramique, l'art de l'encens, l'art du kimono... et se place ainsi au centre de la pensée japonaise. Chacun de ces domaines de l'art fait l'objet de ses propres théories qui se juxtaposent harmonieusement pour former un sous-ensemble cohérent, dans une cosmogonie, qui reprend à l'infini les mêmes formes.

Le principe du chanoyu est simple : un petit nombre d'amis se réunissent et passent quelques heures à partager un repas et à boire du thé, goûtant un instant de répit au coeur du brouhaha du monde. C'est la stylisation, la codification et l'idéalisation extrêmes de

cette réunion qui fait que cet événement devient une cérémonie. Sa valeur symbolique est essentielle : elle est la représentation d'une recherche spirituelle à part entière. Pour nous, c'est le sens philosophique de spirituel que nous retenons et le sens religieux.

L'art du thé, ou voie du thé (*chadô*) prend sa source dans la Chine des Song, où la parution du *Cha-jing*, ou *Classique du thé* de Lu Yu, fascine l'empereur Taizong (763- 779), grand mécène, calligraphie et esthète, qui en fait son favori. L'art du thé n'a fait que croître et s'enrichir jusqu'au chanoyu du Japon d'aujourd'hui. Transmis d'abord aux moines bouddhistes, parmi lesquels ceux de l'école méridionale *chan*, qui ayant assimilé les doctrines taoïstes, élaborent un nouveau rituel. De ce rituel chan, ou zen en prononçant à la japonaise, naît et se développe la cérémonie du thé dans le Japon du XV<sup>e</sup> siècle, fixée sous sa forme autonome et séculaire par le shôgun Ashikaga. L'art du thé est passé insensiblement d'un passe-temps poétique à un mode de réalisation.

C'est au Japon que l'idéal du thé décrit par Lu Yu - qui a été le philosophe et compilateur inspiré d'un mode de pensée né sous les Tang originellement -, a trouvé son expression culminante : une religion de l'art de vivre, (au sens premier du terme religion, du latin *re-ligere*, relier) : une invite au culte de la pureté et du raffinement, une dimension sacrée au sein de laquelle l'hôte et l'invité se rejoignent pour réaliser la plus haute expression du monde phénoménal.



La chambre de thé (*chashitsu* ou *suki ya*) est une oasis dans la tristesse et la désolation du monde de souffrance décrit par le bouddhisme, où les voyageurs se retrouvent pour se désaltérer à la source de l'amour de l'art. Nulle disharmonie dans les teintes ou les proportions de la pièce stylisée selon l'esthétique *iki*, nul bruit pour rompre le rythme de la contemplation, seulement le son de l'eau pour le thé, le bruit de son bouillonnement, de son versement, de son écoulement, nul geste ou parole pour briser l'unité.

Tels étaient les objectifs du rituel dont le succès ne s'est pas démenti depuis, car il est gouverné par une philosophie subtile : le « théisme » n'est autre que le taoïsme déguisé, selon une phrase Okakura Kakuzô, philosophe et esthète du début du XX<sup>e</sup> siècle.

D'autre part, la parenté du zen et du *chadô* est bien connue. Bien connu aussi est le lien entre Laozi et l'âpre breuvage : selon une légende, l'offrande de thé à un hôte remonte à Guan Yin, disciple du maître Laozi, qui présenta le premier un bol de thé devant la passe de Han. Peu importe l'authenticité des légendes taoïstes, l'important est qu'elles attestent d'un usage ancien. L'intérêt des rapports du zen et du tao résident dans leurs conceptions similaires de la vie et de l'art, lesquelles s'incarnent à la perfection dans la voie du thé.

C'est dans le domaine esthétique que l'influence du taoïsme a été le plus prégnante. Les historiens chinois ont toujours décrit le taoïsme comme l'art d'être au monde, car il a trait au présent et à nous-mêmes : ici et maintenant. L'art de la vie est un constant réajuste-

ment au milieu dans lequel nous évoluons. Conserver le sens de l'unité, le sens de la proportion et donner leur place aux autres, sans perdre la sienne.

La métaphore du vide de Laozi illustre ce point : ce n'est qu'au sein du vide que demeure l'essentiel. La réalité d'une pièce, dit-il, se trouve dans l'espace vide laissé par les murs et le plafond, et non par les murs et le plafond eux-mêmes. L'utilité de la cruche se trouve dans son espace vide, capable de contenir le liquide, et non dans sa forme ou sa matière. Le vide est tout puissant, car il embrasse tout. C'est seulement au sein de la vacuité que le mouvement devient possible.

Comme le taoïsme, le zen est un culte du relatif. La vérité ne peut être atteinte que par la compréhension des contraires.

Les principes sous-jacents du chanoyu : *wa kei sei jaku*, harmonie, respect, pureté, sérénité reviennent constamment dans le zen où elles désignent les voies majeures du cheminement spirituel.

Harmonie et respect désignent des vertus d'interaction sociale, pureté et sérénité sont des vertus plus personnelles et plus aiguës. Mais chacune est liée les unes aux autres, et chacune implique l'existence des trois autres.

Le chanoyu est un fait de civilisation unique qui s'est transmis au cours du temps en raison de sa valeur humaine et spirituelle universelle.

Comme nous le voyons au travers des âges et des civilisations, des pensées, l'harmonie, le besoin d'ha-

rmonie sont essentiels. Cette harmonie est au centre, finalement de cet art de la création de luxe.

L'harmonie entre objets ne s'obtient pas forcément parce que ce serait la même personne qui les dessine tous (et parfois ce n'est pas un gage de certitude), en revanche elle s'obtient lorsque certaines règles incontournables sont respectées.

L'harmonie de l'objet dépend du respect du rapport entre le sens qui lui a été donné et le dessin. Par exemple on ne peut transférer la notion de douceur initialement prévue par des angles agressifs et blessants dans l'objet réalisé.

L'harmonie des objets d'un même monde dépend du respect des codes de couleur et de matière que la marque aura définis pour ce monde, cet univers précis.

L'harmonie de tous les objets entre eux, et de la marque, dépend du respect de l'histoire de la marque, du sens qu'elle a voulu se donner et du code de dualité qui existe pour tous les univers : la lumière et l'obscurité, la force et la douceur. Le métal poli et le carbone.

## Création, architecture et musique

Il a pu vous apparaître étrange d'être allé chercher des références dans un ouvrage qui s'occupe de l'art d'édifier, ou chez un homme qui a été architecte, Alberti. Tout d'abord il est autre et bien autre chose qu'un simple architecte, et c'est déjà le premier point de convergence : l'humanisme, la réflexion sur le temps, la notion d'harmonie et le besoin de beauté, le respect du lieu, la culture, la nécessité de règles, tout ce qui a habité cet homme nous est proche et intime. Par ailleurs il ne faut pas oublier que Battista était tant peintre que sculpteur et qu'il a théorisé ces deux arts, or la création de luxe est au confins de la peinture et de la sculpture. La création commence par un dessin et fini par un objet, de nature, en trois dimensions. De même, comme l'architecture qui cherche le beau et l'utile, Platon n'est pas loin, la création de luxe est de l'art au service d'un usage ce qui le rapproche justement de l'architecture et le met à quelque distance, quoique minime, bien réelle, de cette peinture et cette sculpture.

Ce qui lie ces trois arts que sont l'architecture, la musique et la création de luxe ce sont tant l'émotion que la création. Tous trois créent l'harmonie, tous trois suivent des règles précises, tous trois ont des rythmes et des cadences, des lignes principales et des lignes d'accompagnement, des embellissements et un sens général. Il y a de la musique selon les instruments, selon les genres, comme il y a des bâtiments selon les lieux et les destinations, et des objets de luxe selon leur utili-

té en fonction des univers dédiés et le sens donné. Enfin tous les trois ont cette double particularité d'être tant immédiatement et spontanément perceptibles qu'intelligibles grâce à la culture.

Un homme à qui on a fait dire que « *tout est nombre* », alors qu'avant lui, musique et architecture ont existé, pourrait symboliser le point commun entre création de luxe, architecture et musique. Il s'agit de Pythagore dont on a déjà parlé. Il a mis en quelque sorte la musique en équation. Du reste ceux qui connaissent la musique savent que l'on parle d'architecture d'une œuvre. On y retrouve comme un temple grec antique qui tient sans liant, juste par le rapport des forces, que l'équilibre d'une œuvre a besoin pour maintenir la tension de l'émotion, d'un équilibre des forces entre elles qui ferait, que sans elle, soit par faiblesse le tout s'effondrerait, soit par excès de tension, ce tout exploserait. On peut retrouver dans une œuvre comme dans ce temple un point culminant et un équilibre acquis grâce au jeu des forces. De façon plus contemporaine, parmi tant d'autres, on peu citer Xenakis, ingénieur, mathématicien à ses heures et surtout l'architecte qui a travaillé avec Le Corbusier, était musicien et en a visité pour l'une et l'autre les aspects mathématiques, les équations vibratoires et la technique ondulatoire. N'a-t-il pas, en 1938, réalisé une transcription géométrique d'une œuvre de Bach ? Géométrie, nous y voilà. Pour nombre de musiciens le lien entre les mathématiques et la musique est évident, jusqu'à en dire que cela en est l'essence même. Même si Platon en son temps avait défini une musique à cinq notes (système pentatonique que l'on

retrouve en extrême orient et dans l'Afrique au sud du Sahara), notre musique occidentale se compose à partir des douze notes de la gamme dont cinq sont considérées comme des altérations ( $\sharp$  ou  $b$ ) des sept autres. Pour faire simple avec une corde libre on obtient en la faisant vibrer une première note. On raccourcit cette corde et la note suivante est plus aiguë et sa fréquence est plus élevée. Pythagore utilise un rapport simple. Il divise la première corde en trois parts égales. Le premier tiers est rendu inutile et le reste de la corde (les deux tiers) vibre. La fréquence quant à elle à l'inverse croît. C'est ainsi qu'en répétant chaque fois cette opération on réduit la taille de la corde d'un tiers et on augmente la fréquence. Cette opération monte chaque note de quinte en quinte. Mathématiquement cela revient à chaque fois à créer un rapport de fréquence  $3/2$  donc par rapport à la première note une puissance de l'écart de quinte. Pour faire plus simple le premier écart est de  $3/2$ , le second, toujours par rapport à la première note) de  $3 \times 3/2 \times 2$ , le troisième de  $3 \times 3 \times 3/2 \times 2 \times 2$  et ainsi de suite. On peut écrire aussi ainsi :  $3/2$ ,  $(3/2)^2$ ,  $(3/2)^3$  etc. Lorsqu'on a obtenu les sept notes (pour le pays latins Do, Ré, Mi, Fa, So, La et Si ou Ut pour Do selon le poème qui en a donné les noms (mis en fin de texte) de Paul Diacre en hommage à Saint Jean-Baptiste, A, B, C, D, E, F et G pour les anglo-saxons et A, B, C, D, E, F et H pour les germanophones le A pour les deux notations alphabétiques correspondant au La), si on réduit encore la plus corde la plus courte on obtient le premier dièse ( $Fa^\sharp$  dans notre exemple en dessous), et inversement si on augmente la corde du départ on obtient un premier bémol ( $Si^b$  dans notre exemple ci-dessous).

FA (quinte) → DO (quinte) → SOL (quinte) → RÉ (quinte) → LA (quinte) → MI (quinte) → SI

Cependant quand le cycle est complet et que l'on poursuit le système des quintes on se rend compte que le dièse d'une note n'est pas vraiment le bémol de l'autre (ex Sol<sup>#</sup> et La<sup>b</sup>) ce que rend parfaitement un violon par exemple car le manche est sans frets et le doigt choisit la place qu'il veut, en revanche ce n'est pas le cas du piano qui s'arrange avec ce petit inconvénient. On se trouve donc dans un système à la fois rigoureux mais impossible dans sa pureté mathématique. On s'arrange donc avec lui le rendant en fin de compte humain avec ses incompatibilités.

Ce système pythagoricien de la musique (qui a été simplifié au concile de Trente passant de sept modes au deux seuls modes acceptés devenus mineur et majeur) nous rapproche de notre idée qu'une intervention mathématique dans la création de luxe peut ou doit avoir pour conséquence idéale de créer du beau en passant par l'harmonie. C'est en un sens comparable à ce que l'ordre dans le son donne la musique, un ordre qui passe par les mathématiques et les formules, mais qui laisse sa place à l'homme et ses erreurs.

Puisque nous sommes dans le registre de la musique, et que le chapitre précédent traite de l'harmonie,

on ne peut éviter de faire se rapprochement antique qui faisait d'Harmonie une déesse de la musique.

A la vitesse de l'éclair rappelons que les architectes, puis les peintres, usèrent des seuls règle (sans graduation) et compas, que l'on retrouve dans l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci, puis par un saut démesuré dans le temps et la raison, dans le cubisme de Picasso, où la géométrie devenait mère de la beauté, laissant au monde depuis Euclide trois énigmes mathématiques, de la duplication d'un volume, de la trisection d'un angle et enfin de la fameuse quadrature du cercle souvent mal comprise, croyant faire entrer un carré dans un cercle ou un cercle dans un carré alors qu'il s'agit avec ses deux instruments, et eux seuls, de *construire* un cercle et un carré de même surface, ce qui est impossible car  $\sqrt{\pi}$  est inconstructible (explication en annexe).



## Temps, **heritage**, pérennité, patrimoine et transmission

Quoi qu'on fasse le temps de la nature est sans commune mesure avec celui de l'homme, mais à la fin des temps il sera rejoint par celui de l'humanité. L'homme ne peut lui résister, aussi faiblement que cela soit possible, que par le fait de transmettre. Cependant ne peut se transmettre que ce qui dans son fondement se peut. Cela impose de fait que tout soit mis en œuvre dans sa conception, dans sa fabrication, dans ses composants, dans la volonté-même de fuir la mode qui est le poison mortel de la pérennité, lorsque l'on parle d'objet de luxe, pour y arriver. Il est important de noter la conjonction entre le luxe, qui a pour composante le temps (celui qui est disponible), et l'objet qui doit y résister en tentant d'être immortel. De là il y a une liaison entre les matériaux qui sont incorruptibles, comme l'or ou les pierres, et le luxe par leur coût.

Un objet de luxe ne peut exister en dehors de constituer du patrimoine transmissible. Alberti pensait que la beauté protégeait par son universalité les bâtiments des dégradations : la beauté bloquerait le geste destructeur par son évidence et l'impossibilité du sacrilège. L'objet de luxe, beau, donne à l'homme sa pérennité par sa transmission, sa valeur en créant un élément de patrimoine, et, comme nous l'avions dit plus haut, correspond à ce mot anglais *heritage*. Dans cette notion de passage nous savons tous que s'associe une histoire ou des histoires, qui est (sont) liée(s) à l'objet. Les ob-

jets acquièrent avec le temps, plus ils passent au travers, une valeur sentimentale qui dépasse sa valeur marchande, et cette valeur provient du sens. En donnant, même plus en créant par lui, du sens aux objets de luxe, nous lui donnons un viatique pour le futur.

La pérennité d'un objet de luxe passe aussi par la continuité de la marque, et cette lignée ne peut subsister que si des règles d'airain, dont des principes immuables, ont été édictées et suivies à la lettre. Cependant il ne faut pas confondre règles et paralysie. La comparaison la plus pertinente serait celle avec le sonnet. L'on dit que le sonnet, dont la composition est confrontée à des règles immuables, libère la créativité et en fait le sommet de la poésie. Ces règles sont de fait comme la grammaire d'une langue qui n'empêche pas d'écrire tout ce que l'on veut mais qui, en s'imposant, permet une compréhension universelle à tous ceux qui parlent cette même langue.

Parmi les « objets » de luxe, il y en a un qui est tout particulier : *le parfum*. Nous en parlons ici, au milieu de ce chapitre qui est consacré au temps et à la transmission, alors que rien ne peut être plus contradictoire entre la survie au temps et l'éphémère d'une fragrance. Le parfum est comme la musique, et déclenche une émotion qui dure le temps qu'il dure. Ne reste que le souvenir de l'émotion. Le parfum est une ancre qui localise le bateau de la vie sur l'océan du temps. C'est un phare dont on voit les feux, très loin dans le passé,

lorsqu'on rassemble ses souvenirs, que l'on jette un regard en arrière par dessus son épaule. Le parfum a-t-il alors sa place dans la création de luxe ? Ne nous défions pas en parlant du flacon qui, lui, a sa place d'évidence au milieu des objets. On pourrait également justifiée sa place par un rapprochement entre l'émotion suscitée par la beauté d'un objet et celle dévoilée par un parfum, par la qualité et ou la rareté de ses composants, par le soin apporté, par l'exclusivité. Ce n'est cependant ni suffisant, ni l'essentiel. Et pourtant, comme Galilée qui disait qu'elle tournait bien qu'on eût l'impression que c'était le soleil qui tournait autour de la terre, le parfum a sa place s'il peut marquer définitivement la mémoire. Homère n'a laissé aucun écrit, Socrate non plus, cependant la mémoire collective les a préservés de l'oubli. Il y a de part le monde nombre de civilisations de l'oral. Tout comme les druides qui, par souci de préserver leur savoir, ne transmettaient leur science qu'oralement et uniquement à ceux qui, par un long travail d'érudition et de réflexion, étaient devenus dignes de pouvoir un jour transmettre à leur tour la connaissance. Selon la façon dont on a donné du sens à un parfum, celui-ci devient l'hommage à ces civilisations de l'oral, et, comme le permet la parole, il est le viatique entre les divers univers, le lien, ou même le liant qui fondent les harmonies en une seule. Il peut réussir ce tour de force quand il est tout à la fois unique et multiple. Le fait du parfum est que, s'il peut évidemment exister seul (on le respire sur une bandelette de papier pour en connaître la senteur), n'existe que par la personne qui le porte. Mais il faut aller plus loin dans sa réflexion et comprendre en quoi le parfum a sa place au sein d'une

marque de luxe. Selon nous, il ne peut y avoir plusieurs parfums pour elle, hors le fait d'en avoir un féminin et un masculin. Nous comparions le parfum à la musique, l'émotion d'un instant. Ils ont en commun ce qui est pour l'une la partition, immuable théoriquement, variant selon les interprétations et la modernité des instruments à qui elle est promise, et la formule pour l'autre, le parfum. Si cette formule reste invariante dans le temps, alors le parfum est un des éléments essentiels de la marque et de sa pérennité. Que le temps passe, et les créateurs trépassent, la formule demeure. Mille ans après ce sera le même parfum. Ce même parfum aura cette particularité et cette qualité d'être universel pour tous ceux qui le porteront, en tout lieu, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, et en tout temps depuis le jour de sa création à l'époque où il sera porté.

Par ailleurs, le parfum peut être défini comme musique de l'odorat. Il existe au Japon un jeu appelé *kumikô*, qui s'inscrit dans l'esprit sobre et raffiné de l'esthétique *iki*. Dans ce jeu on se sert du terme « écouter » le parfum. Ce jeu allie la poésie (art libéral traditionnel au même titre que la musique), à laquelle sont associées des senteurs. Ce jeu de rapports entre les différents sens, appelé synesthésies a fait florès dans l'école symboliste (dont le poème de Rimbaud *Voyelles* est une des plus célèbres illustrations), et est proche de l'esthétique *iki* et aussi du dandysme. Le courant *iki* japonais, lié au monde flottant des estampes *ukiyo*e, le mouvement symboliste et le dandysme dans leurs formes originelles sont comparables.

Enfin le parfum a cette particularité d'être personnalisé par celle ou celui qui le portera. Le parfum peut être ce symbole, au même titre que son logo, d'une marque de luxe. Il sera, en quelque sorte, la matérialisation de son âme par ce que l'on appelait au haut moyen-âge la subtilité. Rabelais a même créé ce terme de quintessence, l'essence (mot d'où vient essentiel) de toute chose. Le parfum est l'ADN immatériel, mais réel d'une marque, à la croisée du sensible (on sait qu'il est là) et de l'invisible, telle la musique. Une marque doit mettre un soin tout particulier à créer son unique parfum ne cherchant pas à plaire mais à retrouver dans celui-ci ce qui la fonde.

Passons à un autre aspect de la pérennité. En effet, de nos jours, on discourt beaucoup de développement durable. Pourquoi donc en parler ici ? Bien sûr il est une évidence que la création et la fabrication d'un objet de luxe ne peuvent échapper à la nécessité de se préoccuper de la pollution et de ne pas dilapider ce que la nature a laissé en succession. Mais que peut-il y avoir de plus respectueux que de penser à l'avance et de faire tout pour que les objets de luxe soient l'opposé de la consommation et de la mode, fabriqués de telle sorte qu'ils durent le plus longtemps possible de par leurs matériaux et de leur méthode de fabrication ? Par définition un objet de luxe est un objet durable et bien plus respectueux de la nature par ses faibles quantités que des produits, y compris recyclables, diffusés par tombereaux. Cette constatation ne dispense pas d'être sensible à

l'aspect écologique de sa fabrication, de son emballage,  
de son transport et de sa conservation.

## Et la sculpture ?

La création de luxe ne peut se passer, dans la grande majorité de celle-ci (hormis par exemple un carré de soie), du fait qu'elle est en trois dimensions, ce qui impose, de cette évidence, de ne rien ignorer de la sculpture, de ses techniques, de ses écueils, de ses contraintes.

Elle peut s'en éloigner par la volonté de posséder un code couleur et un code matière qui dépouille certes la sculpture de sa pureté originelle mais lui permet d'intégrer la cohérence de la marque.

Prenons deux exemples, qui ne sont en rien une comparaison dans l'art et sa qualité, mais qui permettront d'y voir plus clair, et l'essentiel est justement de voir. Sans lumière la sculpture n'existe pas. Ce sont en effet les ombres qui donnent la notion de profondeur, ce qui échappe à la peinture. Tout d'abord *Le Baiser* de Rodin où l'on s'aperçoit très vite que suivant l'angle de vue, les attitudes ressenties ou réelles de la femme ou de l'homme varient. Avec ces deux représentations on imagine aisément la différence. La première photo nous montrerait une femme abandonnée et retenue au cou de l'homme, dans la seconde c'est un acte volontaire où cette même femme attire avec passion à elle cet homme dont le bras et la main gauches, invisibles dans la première vue, prennent un tout autre sens, relâchés, dans

la seconde. Deux vues, deux images, deux interprétations. Nous sommes dans ce cas précis bien au-delà de la simple évidence qu'un objet fortement asymétrique n'a pas la même surface à montrer suivant là où l'on se trouve. Ce baiser de Rodin va plus loin et modifie notre interprétation des intentions des deux personnages.



De la même façon si votre regard se porte sur le M. Liminal, suivant tant sa hauteur de vue, que sa position ou bien son éloignement vis-à-vis du piano, l'idée que vous vous en ferez sera radicalement différente. Prenez l'un ou l'autre de profils, et vous en mesurez la profondeur des effets.





N'oublions pas que la création de luxe peut se définir comme cet assemblage déroutant que nous pourrions appeler *la beauté utile*, ce qui la différencie de l'art dont la seule finalité est l'émotion, quand bien même il ne se résume pas qu'à celle-ci. La création de luxe pourrait se définir par cette triple finalité de l'émotion, de l'utilité et de la transmission (*héritage*). Et si l'art peut s'autoriser d'être parfois éphémère, la création de luxe a pour nécessité de perdurer.

L'abord d'une création de luxe se fait ainsi avec un certain regard de sculpteur, l'objet est en trois dimensions. Ceci entraîne une autre différence avec une peinture pendue à un mur. Dans le cas d'une toile l'environnement (cadre ou non, le mur, son éclairage) a certes une importance, mais bien moindre qu'une sculpture. Pour cette dernière vous êtes obligés d'en faire le tour, de regarder par le haut ou par le bas et, à l'arrière de l'objet, votre regard se heurte à l'arrière fond. La sculpture dépend de votre position, de son éclairage et de son environnement. Un sculpteur ne tient pas et n'a pas à tenir compte de l'environnement de son œuvre quand elle n'a pas une destination définie, et quoique,

même dans ce cas précis (une place par exemple), rares sont ceux qui en tiennent compte, leur art se suffisant à lui-même, ou plutôt le sujet de leur œuvre se suffisant à lui-même. Cependant ce n'est pas vrai de tous les artistes. Léonard de Vinci, qui avait le sens de l'observation, avait remarqué qu'une lumière qui éclairait par le dessous une sculpture la rendait monstrueuse. Du reste Le Bernin, sensible à cette lumière, ou plutôt à l'éclairage, qui est consubstantielle à la sculpture, était très attentif que cet éclairage qui illuminerait ses sculptures là où elle seraient exposées fût semblable à celui avec lequel il avait sculpté ses œuvres.

Ce qui place l'objet de luxe quelque part entre la sculpture et l'architecture c'est que l'environnement est une partie intégrante de la création. L'objet se rattache à un monde, un univers, celui de son utilité. Et c'est là qu'interviennent les codes matière et couleur qui, non seulement, sont les pavois de la marque mais sont variables pour s'harmoniser avec l'environnement. Il faut noter à ce propos que jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, du moins au moyen-âge on nommait l'architecte et le sculpteur par la même expression : *magister lapidum* (le maître de la pierre). Et à ce propos rappelons-nous que Battista qui était les deux, en plus de peintre, philosophe, mathématicien, traducteur, juriste, a écrit un traité de sculpture et mis au point une technique de reproduction fidèle à partir d'un modèle, sans doute le premier, mais suivi ensuite par Léonard de Vinci et d'autres avant que ce ne fût une vogue beaucoup plus tard au XIX<sup>e</sup> siècle, ayant disparu entre temps, du moins quasi disparu.

On ne peut créer un objet de luxe si l'on n'est pas conscient de cette difficulté qu'est la sculpture qui fait que l'harmonie qui paraît certaine vue d'un certain angle apparaît désastreuse vue d'un autre. Mais cette création possède un avantage qui tient au fait de son utilité. La plupart des créations sera symétrique, ou majoritairement symétrique. Cette nécessité de l'utilité élimine la difficulté de l'asymétrie et détermine une vue identique à une même hauteur tout autour de l'objet. Elle n'élimine pas l'asymétrie du bas vers le haut qui se résout plus facilement se réduisant en fait à une ligne, par exemple quand un objet est tourné ou à un plan qui coupe l'objet en deux parties parfaitement symétriques. Cependant l'époque moderne a des outils que ne possédaient pas les artistes des temps anciens : le Dessin Assisté par Ordinateur, et encore plus la Conception Assistée par Ordinateur. Avec des logiciels de modelage on peut tourner autour de l'objet et, avec les logiciels de rendu, on peut jusqu'à avoir une vue assez réaliste du futur objet. On manipule un objet dans l'espace avec une facilité déconcertante et on peut le regarder sous toutes les coutures, ce qui change considérablement l'appréhension de la création en trois dimensions. C'est une facilité indéniable, est une avantage absolu ? Certainement pour nombre de créations. Cela ôte-t-il une âme à l'objet ? Rien n'est moins sûr, mais il est concevable que certains pensent que cette diminution de la difficulté ait pour corollaire une diminution de la poésie ou du génie. Ou bien que cette diminution de risque pourrait nuire par le manque de risques et même le manque de défauts, qui ajoutent, par l'imperfection qui en découle, une dimension supérieure à l'œuvre, tout en étant

contradictoire avec l'admiration de la perfection, si tant est qu'en matière esthétique on puisse définir avec précision un défaut. Ceci est sans doute un faux débat dans le sens où chaque artiste a utilisé à chaque époque les outils mis à sa disposition et n'ont jamais été, pour la majorité d'entre eux, ennemis de ce qui leur facilitait le travail.

Le décor n'entre pas en ligne de compte car il se rapproche alors de la peinture avec la simplification qu'apportent les deux seules dimensions. Et l'asymétrie de ces possibles décorations ne naviguent pas dans la plus grande profondeur qui est, elle, la difficulté de la sculpture. La décoration se situe dans le détail, regardé et vu comme tel, or la sculpture se voit aussi dans son ensemble, ou surtout dans son ensemble dont c'est le but, le détail devenant partie intégrante de l'ensemble.

Peut-on passer à côté de Michel Ange ?

*À Vittoria Colonna*

SONNET

*Concetto*

Traduit par Auguste Lannau-Rolland

**Non ha l'ottimo artista alcun concetto,  
Ch' un marmo solo in se non circoscrive  
Col suo soverchio, e solo a quello arriva  
La man che obbedisce ail' intelletto.**

*Il mal ch' io fuggo, e 'l ben ch' io mi prometto,*

*In te, donna leggiadra, altera, e diva,  
Tal si nasconde, e, perch' io più non viva,  
Contraria ho l'arte al desiato effetto.*

*Amor dunque non ha, nè tua beltate,  
O fortuna, o durezza, o gran disdegno,  
Del mio mal colpa, o mio destino, o sorte,*

*Se dentro del tuo cor morte e pietate  
Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno  
**Non sappia ardendo trame altro che morte.***

Un artiste éminent ne conçoit aucun sujet qu'un marbre ne puisse renfermer dans son sein ; mais seule y parvient la main qui obéit à l'intelligence.

Ainsi se cachent en toi, femme charmante, altière et divine, le mal que je fais et le bien que je me promets, mais tout mon art, pour que je ne puisse plus vivre, n'obtient qu'un effet contraire à celui que je désire.

Ce n'est donc ni l'amour, ni ta beauté, ni le hasard, ni ta dureté, ni un grand dédain, qui sont les causes de mon mal ; ni ma destinée, ni le sort,

Si dans ton cœur tu portes à la fois la mort et la pitié [qui serait ma vie] et si mon talent impuissant, malgré son ardeur, ne sait en obtenir que la mort.

## Création d'un objet de luxe

Le dessin de l'objet n'est pas en définitive la première étape. Il ne vient qu'après la décision qui déterminera quel objet sera créé en fonction de quel environnement et pour quelle utilité. Parfois cette étape antérieure sera précédée par une idée précise, idée provenant d'une lecture, d'une observation qui se montre évidente par le sens que l'on peut en tirer et le sens que l'on pourra donner à l'objet.

Le coup de crayon pourra être d'une étrange rapidité d'exécution car il résultera de l'expérience du créateur, en fait de l'équipe qui assurera le dessin, ou mûrira beaucoup plus longuement. Parfois il devient évident tout de suite, parfois il faut y revenir de nombreuses fois. Mais tout ceci n'est que la mise en chantier de l'idée.

L'idée devra être enrichie par une recherche approfondie autour du sens qui sera donné à ce qui est fait. Ceci veut dire que ce travail se doit être un travail d'équipe, c'est une des obligations certaines de cet art. On ne doit pas le voir comme une contrainte mais comme un bénéfice. Cela ne change en rien la paternité de l'idée, ni le rôle principal et primordial que doit jouer le créateur à la tête de l'équipe. Son talent devra être multiple, outre celui de dessiner du beau : savoir trouver pour l'objet précis qu'il voudra réaliser les quelques personnes qui enrichiront le sens, par des recherches historiques, philosophiques, culturels. Il devra savoir animer et valoriser ce travail en commun. Il devra être capable

d'en faire une synthèse sans pour autant avoir perdu son rôle de créateur. C'est lui qui décide mais ce n'est pas lui qui sait tout.

Au tout début de cet opus nous avons parler d'Omar Khayyam, le voilà à nouveau dans la conclusion. En fait ce n'est pas lui directement, mais l'auteur du roman de sa vie et un passage de son histoire. Un passage qui se situe à la même époque que l'anecdote racontée au commencement de cet *Art de la création de luxe*. Nous avons parlé d'universalité et de continuité. Voici donc dans ce livre un passage qui résume ces principes de qualité extrême, de transmission, de collaboration, un roman écrit par un chrétien libanais et qui ... - lisez par vous-mêmes et vous comprendrez (Abou-Tahar offre un carnet à Omar Khayyam qui, selon ce texte, lui servira à écrire ses fameuses robaiats) :

*- c'est du Kaghez chinois, le meilleur papier qui n'est jamais été produit par les ateliers de Samarcande. Un juif du quartier de Meturid l'a fabriqué à mon intention, selon une antique recette, entièrement à base de mûrier blanc. Tâte-le, il est de la même sève que la soie.*  
p28

Nous avons beaucoup parlé de sens, il ne serait pas bon d'insister à nouveau. En revanche il faut se pencher sur ce qu'impose un objet de luxe à celui qui le conçoit. Nous avons vu que son environnement est en un sens un guide. Cela est en réalité : ce qui détermine si un objet sera en harmonie ou non avec son usage. Une réflexion poussée est menée afin que l'objet s'accorde parfaitement avec son environnement.

Pour nous un dessin pour un objet de luxe ne se conçoit que dans le travail d'une équipe, comme énoncé plus haut, non seulement pour l'aspect des matériaux et de leur connaissance et celle de leurs propriétés, ce qui est d'autant plus important quand de nouveaux apparaissent et qu'il faut savoir comment les travailler et savoir quelles sont leurs qualités, mais pour le sens donné et pour le dessin en lui-même. Il y a la personne qui en est à l'origine, qui est celle qui dessine, qui mène le projet, mais elle se doit de s'entourer de conseils dans le domaine de la peinture, de la sculpture, de la philosophie, de l'histoire. Il y a une équipe par objet car il y a un projet par objet. Lorsque l'objet est défini, cette équipe doit étudier les règles de l'univers pour lequel il est créé, celles de la marque et étudier l'ensemble des objets déjà créés pour que chaque nouvel objet reste cohérent avec tous les autres. Comme dans une lignée familiale qui s'étend à l'infini ou comme dans un organisme où toutes les cellules, avant de se spécialiser, sont issues de deux et uniques cellules.

C'est la géométrie et le respect du code des couleurs et du code des matières qui créent les harmonies. C'est la volonté de ne pas être enfermé dans une mode qui passe, dans la volonté de créer un objet au très long cours qui définit sa transmissibilité et donc la résistance au temps de la nature qui fonde le luxe.

En résumé créer un objet de luxe nécessite que la marque ait réfléchi au sens qu'elle donne au luxe et à



sa propre existence. Cette réflexion donnera une base de fond à tous ses dessins qui se devront d'être en harmonie avec celui-ci. Ensuite, cette marque décrètera quels codes couleurs et quels codes matières elle appliquera aux univers qu'elle aura décidés de pourvoir en objets. A chaque univers sera aussi définie une règle d'utilisation géométrique. Partant de cet univers, de ses lectures, de sa culture, apparaîtra l'envie d'un objet dont l'utilité sera évidente mais dont l'origine sera le sens premier d'où tout partira pour celui-ci. Une fois le sens, un sens compris si on a la culture nécessaire, et l'objet déterminés, le créateur s'attachera à s'entourer d'une équipe et commencera des recherches afin de solidifier et enrichir le sens initial, de lui donner du poids et de la cohérence, des références. De cette recherche et de cette réflexion il cherchera un nom à donner à l'objet et à une phrase qui lui sera liée, phrase sorte de résumé ou de parabole. Il s'attachera ensuite à bien connaître le sens de la marque, de le comprendre, à comprendre l'harmonie de l'univers pour le quel l'objet est destiné, l'harmonie entre cet objet et les règles propres à cet univers, l'harmonie entre l'objet et le sens et enfin l'harmonie avec l'ensemble des objets. Devra entrer dans son travail la nécessité absolue de la pérennité et l'objectif du beau. Il accompagnera tout son travail d'un carnet de voyage qui fera participer ses futurs possesseurs à son travail de réflexion, à ses dessins.

*Phidias, artiste parfait, avait appris dans Homère avec quelle majesté il devait représenter Jupiter. Ma pensée est donc que nous aussi en lisant nos poètes nous nous rendions plus fertiles, plus châtiés et plus avides de savoir que de lucre.*

*Traité de Leon Battista Alberti, noble Florentin, traduit du latin en français par Claudius Popelin. A Paris chez A. Lévy éditeur, 29 rue de Seine 1869, pp 177 - 178*

*Cette version intermédiaire (janvier 2015), a pour vocation d'être enrichie dans le temps. Si vous souhaitez apporter votre collaboration vous pouvez nous contacter à [a.u@nyt-line.fr](mailto:a.u@nyt-line.fr).*

*Elle a été rédigée et dirigée par Philippe Gendre, à l'origine de NYT Line et des premiers objets, dont certains en collaboration avec les autres membres de la direction de cette société.*

*Ont également participé activement à ce texte, par ordre alphabétique :*

**Michel Gabriel Blatt**, Français, entrepreneur spécialisé dans l'accompagnement à la création et au Développement Durable d'entreprises ; dépositaire de la marque BIO ENERGIES ONLINE ®\* ;

**Stefan Cassar**, *Malgais, concertiste (piano), directeur artistique de deux festivals, professeur de master class ;*

**Xavier de la Chapelle**, *Français . Propriétaire de la marque automobile éponyme . Ancien PDG de Venturi ;*

**Annie Coutu**, *Canadienne, cinéaste (scénariste, réalisatrice), productrice de cinéma, a travaillé dans le marketing ;*

**Saiko-Eléonore KUGA LE LOUS**, *franco-japonaise. Ecole du Louvre, IESA, antiquaire et courtier international en arts d'Asie, sinologue, (spécialiste du Laozi\*\*)* ;

**Selvane Mohandas du Ménil**, *Français, ancien élève de Science Po, diplômé en Langues Etrangères, d'HEC et de l'Institut Français de la Mode, acteur du développement de la distribution de produits de luxe sur les nouveaux marchés\*\*\** ;

**Olivier Schatsky**, *Français, écrivain, scénariste et réalisateur.*

\* *pour la recherche et le développement de solutions éco-vertueuses en alternative aux technologies polluantes au process de fabrication et à l'usage ayant un impact négatif sur l'environnement.*

\*\* *Le Dao De Jing, ou le Classique de la Voie et de la Vertu, est souvent appelé plus simplement "le Laozi", dont Laozi le sage mythique, est l'auteur présumé.*

\*\*\* *(Europe de l'Est, Moyen Orient, Asie)*

site de NYT Line : [www.nyt-line.fr](http://www.nyt-line.fr)

# Annexes

## Nombre d'or

La suite de Fibonacci dit qu'en utilisant une suite qui se forme de l'addition des deux termes précédents, les deux premiers étant 1 et 2 (qui additionnés donnent 3, puis  $2 + 3 = 5$ ,  $3 + 5 = 8$  etc.) on se rend compte que le rapport entre deux termes se suivant (le plus élevé divisé par le moins) à partir du 8<sup>e</sup> élément de la suite vibre autour de 1,618 (qui est justement ce nombre d'or arrêté à 3 décimales). On va en tirer quelques remarques mathématiques amusantes, ce chiffre étant écrit  $\Phi$ , (Phi en l'honneur du sculpteur Phidias) que :

$$1/\Phi = \Phi - 1$$

$$\Phi^2 = 1 + \Phi \text{ (qui est la définition même du nombre d'or)}$$
$$x^2 = x + 1$$

$$\Phi^3 = \Phi^2 + \Phi (= \Phi \times \Phi^2 = \Phi \times (1 + \Phi))$$

$$\Phi^4 = \Phi^3 + \Phi^2$$

$$\pi = 12/10 \times \Phi^2$$

Il existe tout également le rectangle d'or qui se construit assez facilement. On dessine un carré, on dessine un arc de cercle ayant pour centre un point situé exactement à la moitié de la base et pour rayon le segment qui joint ce centre et une des extrémités du côté parallèle à la base. Cet arc de cercle va croiser la

droite de la base en un point. Le segment ainsi formé sera donc égal de fait à la longueur du côté du carré augmenté de ce rayon et diminué de la moitié du côté, ou autrement dit la longueur vaudra ce rayon augmenté de la moitié d'un côté. Appelons-le  $b$ , et  $a$  le côté du carré,  $b = a/2 + r$ ,  $r$  étant notre rayon. Le rapport côté long, sur côté court donne ce fameux nombre d'or. Cet *Art de la création de luxe* n'est pas un précis de mathématiques mais chacun connaît justement Pythagore et de ce fait peut calculer le rayon de notre arc de cercle, nous « mathématiserons » donc un petit peu. Pythagore nous dit que le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés, sous condition que le triangle dont nous parlons soit rectangle. Dans notre cas, en prenant le rectangle formé par la seconde moitié de la base, le rayon et le côté perpendiculaire à cette seconde moitié, l'hypoténuse sera le rayon  $r$  et comme nous sommes dans un carré le côté perpendiculaire =  $a$ , et la demi base  $a/2$ , selon le grec :

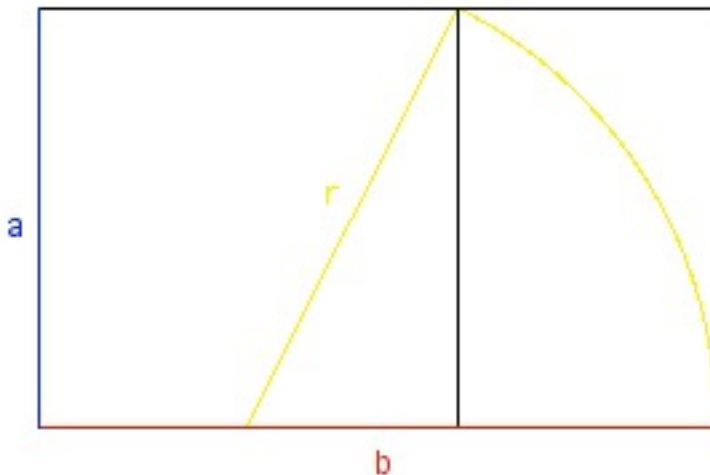
$$r^2 = a^2 + (1/2a)^2 \text{ soit } r^2 = a^2(1 + 1/4) = a^2 \times 5/4$$

ce qui donne  $r = a\sqrt{5}/2$ .

On a vu que  $b = a/2 + r$  donc  $b = a/2 + a\sqrt{5}/2$  soit  $a(1 + \sqrt{5})/2$ .

Donc  $b/a = [a(1 + \sqrt{5})/2]/a$  soit  $(1 + \sqrt{5})/2$ .

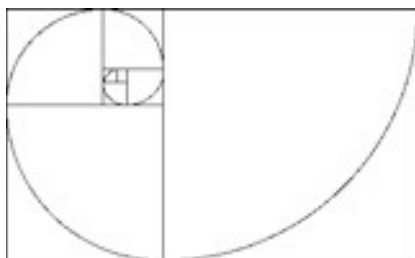
On peut remarquer que si on soustrait au rectangle obtenu le carré initial on obtient un autre rectangle d'or dont le rapport côté long sur côté court est  $\Phi$ .



En fait une définition antérieure du nombre d'or est celle-ci : il faut que dans deux segments successifs  $a$  et  $b$  on ait :  $(a + b)/b = b/a$  ce qui se traduit par l'équation à une inconnue du deuxième degré :  $x^2 = x + 1$  avec pour solution  $x = (1 + \sqrt{5})/2$  solution appelée  $\Phi$ .

Et pour aller plus loin encore, nous pouvons faire une spirale en ajoutant du côté long du rectangle obtenu, et accolé à celui-ci, un carré ayant pour côté ce côté long. Pour poursuivre la spirale on fait de même avec le nouveau côté long obtenu par l'association du premier rectangle et de ce second carré. Cependant il faut le faire dans un sens logique soit lévogyre si le nouveau carré a été placé au-dessus du premier rectangle, soit dextrogyre s'il a été placé en dessous. A chaque carré placé au-dessus on fait suivre un carré

placé en dessous, puis à droite, puis au-dessus et ainsi de suite. Ensuite, la belle spirale nourrie au nombre d'or se construit très simplement. Dans chaque carré nouvellement créé on inscrit un arc de cercle de  $90^\circ$  ayant pour centre l'extrémité la plus intérieure du côté commun avec le rectangle précédent. Le rayon est le côté de ce carré. Cet arc de cercle débute là où finit le précédent et s'arrête là où le suivant commencera, à deux sommets opposés du carré, les deux de part et d'autre du sommet servant de centre. Il faut noter qu'en voulant contraindre à suivre une règle on crée une spirale qui n'est pas parfaite, loin s'en faut. En effet elle progresse par palier de quart de cercle parfait et non de façon continue comme elle le devrait. De l'imperfection dans la volonté de perfection supérieure.



Les trois problèmes de la trisection d'un angle, de la duplication d'un volume et enfin de la quadrature d'un cercle correspondent avec une seule règle et un seul compas à 1- à l'instar de la bissectrice partager en trois angles identiques un angle donné, 2- doubler le volume d'un cube (a d'arête soit  $V1 = a^3$  pour l'un et  $V2$  pour l'autre de  $2 \times a^3$  donc une arête qui soit de  $a\sqrt[3]{2}$ ) et

enfin 3- construire un cercle de rayon  $r$  et un carré de même aire soit  $A$  du cercle  $= \pi \times r^2$  ce qui impose un carré de côté  $r \times \sqrt{\pi}$  ( $\sqrt{(\pi \times r^2)}$ ).  $\sqrt{\pi}$  et  $\sqrt[3]{2}$  sont dits inconstructibles car, justement, avec les seuls règle et compas, on ne peut en construire les valeurs.

## Extraits de texte de Battisti

*Traité de Leon Battista Alberti*, noble Florentin, traduit du latin en français par Claudius Popelin. A Paris chez A. Lévy éditeur, 29 rue de Seine 1869

### *De la sculpture*

page 69

Crois-tu que si le menuisier n'avait pas eu l'équerre, le fil à plomb, la règle, le compas qui trace les cercles, instruments à l'aide desquels ils peuvent déterminer les angles aplanir, achever leur travaux, crois-tu, dis-je, qu'ils fussent parvenus à les exécuter facilement et sans erreur ? Eh bien ! est-ce que le statuaire pourrait accomplir des œuvres si excellentes et si merveilleuses au hasard, plutôt que d'après une méthode fixe et un guide certains tirés du raisonnement ?

### *De la peinture*



*page 113*

Mais, pour le peintre, il y a quatre sorte de couleurs, nombre des éléments, et dont peuvent naître des variétés considérables. En effet il y a la couleur du feu, pour ainsi dire, et qu'on nomme rouge ; il y a celle du Ciel, qui s'appelle céleste ou bleue ; la couleur de l'eau, qui est le vert ; la couleur de la terre ou couleur cendrée.

*page 114*

Donc le peintre se pourra convaincre que réellement le blanc et le noir ne sont pour ainsi dire, que des modifications des colorations, attendu que le peintre n'a rien pu trouver que le blanc pour exprimer le dernier état de la lumière ni rien avec quoi il pût davantage rendre l'extrême obscurité que le noir.

*page 139*

Donc, la circonscription, la composition et la distribution des lumières constituent la peinture.

*page 157*

Mais il faut peindre, de préférence à ce qui frappe seulement les yeux, ce qui cause une impression à l'âme.

*page 175*

Quant à moi, je pense que ni les premiers enseignements, ni aucune règle de peinture, ne peuvent être saisissables aux gens étrangers à la géométrie, aussi affirmé-je que les peintres ne doivent la négliger sous aucun prétexte.

Il ne sera pas vraiment hors de propos qu'ils se délectent des poètes et des orateurs, car ceux-ci ont assurément avec le peintre bien des beautés communes ; et s'il est lettré et abondamment pourvu de moindres choses, il n'éprouvera pas un mince plaisir à établir une composition d'histoire.

*page 176-177*

Phidias, artiste parfait, avait appris dans Homère avec quelle majesté il devait représenter Jupiter. Ma pensée est donc que nous aussi en lisant nos poètes nous nous rendions plus fertiles, plus châtiés et plus avides de savoir que de lucre.

*page 178*

Il faut tout d'abord s'efforcer, par l'étude et par l'art, de comprendre et d'exprimer la beauté, encore que ce soit ce qu'il y a de plus difficile au monde, attendu que ses splendeurs ne sont pas réunis sur un même point, mais qu'elles sont rares et dispersées. Cependant il faut apporter tout son zèle à la rechercher et à la connaître.

*L'art d'édifier*, Leon Battista Alberti, Texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Source du savoir, Seuil, septembre 2004

*page 72*

Pour nous il appartient de toute évidence à l'homme qui n'est pas totalement sot de tout mettre en œuvre pour que le soin et l'argent dépensés à l'édification ne le soient pas en vain, et que l'ouvrage lui-même soit durable et parfaitement sain.

*page 278*

[...] j'oserai donc dire qu'un ouvrage ne sera jamais mieux préservée l'agression des hommes et conservé dans son intégrité que par la noblesse et la beauté de sa forme. Tout ton soin, ta diligence et ta gestion de la dépense doivent contribuer à ce que les édifices que tu réalises ne soient pas seulement utiles et commodes, mais surtout si parfaitement embellies et agréables que ceux qui les contemplent ne puissent regretter que pareille somme n'ait pas été dépensée ailleurs.

*pages 278 - 279*

[...] le beauté et l'harmonie réglée par une proportion déterminée, qui règne entre l'ensemble et les parties du tout auquel elles appartiennent, à telle enseigne que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé sans le rendre moins digne d'approbation.

*page 279*

C'est pourquoi, selon moi, la beauté appartient en quelque sorte de façon innée au beau corps qu'elle habite tout entier, tandis que l'ornement présente un caractère feint et ajouté.

*page 279*

[...] faire quelque chose avec méthode est le propre de l'art.

*page 280*

Qu'il suffise de dire, selon l'opinion reçue, que les arts eurent pour parents le hasard et l'observation, pour nourrices l'usage et l'expérience, mis qu'ils ne se développèrent que par la connaissance et le raisonnement.

On peut certes constater combien parfois un matériau ordinaire, s'il est traité avec art, confère plus de grâce qu'un matériau noble entassé en désordre.

*page 425*

Mais voici ma règle : celui qui voudra savoir avec justesse quel est l'embellissement véritable et certain des édifices comprendra sûrement que la valeur dépend non

des richesses dépensées mais, avant tout, de la richesse de l'esprit.

*pages 453 - 454*

Il existe, en effet, dans les formes et les figures des édifices quelque chose d'excellent et de parfait par nature, qui, lorsqu'il est présent, excite l'âme et se laisse aussitôt percevoir, mais qui, absent, devient encore plus désirable. Les yeux, en particulier, sont naturellement avides de beauté et d'harmonie et, dans ce domaine, ils se montrent exigeants et très difficiles. Je ne sais d'où vient qu'ils réclament avec insistance ce qui est absent plus qu'ils n'apprécient ce qui est présent. En effet ils recherchent continuellement ce qui peut être ajouté à l'éclat et à la splendeur de l'ouvrage ; et ils sont blessés lorsqu'ils ne voient pas apparaître autant d'art et de soin qu'ils jugeaient devoir être fourrais et réalisés par l'architecte le plus scrupuleux, le plus pénétrant et le plus diligent. Davantage, les yeux sont plus souvent incapables d'expliquer ce qui les hante, sauf par le fait de n'avoir pas trouvé de quoi combler pleinement leur désir immodéré de contempler la beauté.

*page 458 - 459*

En fait, le premier mérite dans l'art d'édifier consiste à bien juger de ce qui convient. En effet, édifier relève de la nécessité, édifier commodément relève non seulement de la nécessité mais aussi de l'utilité ; mais, en vérité, édifier un ouvrage de façon que ceux qui

aiment le luxe l'approuvent sans que les adeptes de la sobriété le rejettent, seule l'expérience d'un homme de l'art savant, réfléchi et avisé peut y réussir.

En outre réaliser des ouvrages qui se montrent d'un usage commode et qui pussent, sans aucun dote, être exécutés conformément à un projet et à un prix donné relève moins de l'architecture que de l'artisan ; mais imaginer et concevoir par le raisonnement et le jugement ce qui vise, jusque dans chacune de ses parties, l'absolue perfection appartient au seul esprit dont nous sommes en quête.

*page 461*

Et enfin, j'aimerais que les méthodes les plus éprouvées de construction des ouvrages antiques bénéficient des nouvelles inventions techniques, qui elles-mêmes s'appuient sur les dernières découvertes de l'esprit.

*page 462*

Tu ne devrais pas proposer tes services, de ton propre chef, à tous ceux qui proclament leur intention de construire, car ils rivalisent de légèreté et se montrent plus avides de gloire qu'il ne sied.

## **Extraits de texte sur Battisti**

*Traité de Leon Battista Alberti*, noble Florentin, traduit du latin en français par Claudius Popelin. A Paris chez A. Lévy éditeur, 29 rue de Seine 1869

## Prologue de Claudius Popelin

*page 12*

C'est que vouloir établir les principes du beau dans les arts, est chose absolument impossible sans la connaissance approfondie des règles mathématiques qui servent à constater sa présence dans les corps, ou à l'y mettre quand on les représente, la pratique des arts en un mot.

*page 14*

D'ailleurs cette préoccupation constante de rechercher les lois et les conditions de la beauté établit que celle-ci n'est pas un vain mot. Est-il si mal aisé de la définir. Le beau, n'est-ce pas l'effet apparent des lois qui constituent et conservent l'être ? Que ce soit la vertu, que ce soit l'art, c'est la même poursuite du beau, dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. Si c'est une erreur étymologique, c'est, du moins, un sentiment très fin du génie latin que de faire dériver le mot *ars* du grec signifiant la vertu ἀπὸ τῆς ἀρετῆς. L'art en effet, est la recherche, la constatation et la glorification de la vertu physique, par rapport à la forme. La vertu physique c'es le beau plastique, c'est une juste proportion, un rapport harmonique de la grâce, d'où naît l'aisance, la légèreté, la mobilité, et de la force qui engendre la durée et la conservation.

Cependant, de même que Moïse ne voyait pas la face de Dieu, mais de dos, comme dit la Bible, ainsi



dans notre perception de la beauté idéale, ne voyons-nous que le côté relatif, l'aspect absolu nous demeure voilé.

*page 24*

L'art nous donne des jouissances intimes dont les délicatesses ne sont perçues que par les initiés. Ceux-ci sont comme cet Asperdius en son temps grand joueur d'engins musicaux, qui, alors qu'il en sonnait à la multitude, s'accompagnait d'une si basse et si sourde mélodie qu'elle n'était entendue que de lui seul.

*page 26*

Continuer les traditions, c'est le seul moyen de marcher droit. Il faut que l'art soit une chaîne, c'est quand elle se brise qu'il y a décadence. Toute renaissance consiste à rattacher un anneau original à ceux qui pendent du passé. C'est ce qui trend si grand et si fécond le renouveau du XV<sup>e</sup> siècle.

*Alberti Humaniste architecte*, Paris, Editions du Louvre, ENSBA 2006 sous la direction de Françoise Choay et Michel Paoli

Le *De re aedificatoria* et l'institutionnalité de la société, Françoise Choay

*page 96*

A lire le texte avec attention, on découvre en effet qu'Alberti explique, sans la moindre ambiguïté, à deux reprises, qu'au prix de difficultés certaines, il a volontairement éliminé toute illustration du *De re aedificatoria*. Ignorer cet avertissement comme certains continuent à le faire, revient à méconnaître le sens de la portée d'un ouvrage dont la finalité n'est ni de décrire les moyens permettant de réaliser une série de projets concrets, ni de proposer une collection de bâtiments idéaltypiques, mais de faire comprendre la signification de l'acte constructif : objectif qui spécifie la différence opposant le *De re aedificatoria* à l'*Ex libri rerum mathematicorum*, où Alberti a pleinement assumé la nécessité d'illustrer ses propos.

*page 97*

Pour mémoire il s'agit [les règles universelles] de cinq axiomes, trois principes pratiques et quatre « schémas métaphysiques ».

*page 102*

Pour réduire l'explication du texte au minimum, on notera que les six opérations albertiennes [la région, l'aire, la partition (le plan), le mur, le toit, l'ouverture] sont d'emblée désignées comme caractéristiques universelles d'un pouvoir universel, coextensif à l'espèce humaine. Elles ont pour champ d'application le triple registre de la nécessité, de la

commodité et du plaisir ; qui donne au *De re aedificatoria* son plan tripartite, organise chacune de ses parties et ne doit, en aucune façon, être assimilée à la célèbre triade vitruvienne *soliditas, utilitas, venustas*. Car il ne s'agit pas, pour Alberti, de définir les qualités essentielles des objets bâtis, mais les composantes d'un champ opératoire : la *necessitas* engage l'appartenance de l'animal humain au domaine de la nature, tandis que la *commoditas* concerne le domaine propre du désir et de l'imagination verbalisés), qui différencie les hommes des autres vivants. Ainsi ces six opérations permettent aux humains de fonder matériellement leur double condition de vivants et de parlants, en s'arrimant corporellement dans l'espace et le temps. Plus précisément, elles leur donnent les moyens de s'instituer dans la pleine acceptation du terme *insituere* qui signifie étymologiquement et d'abord, placer dans, établir sur et dans, puis régler et fonder.

Jean-Marc Mondosio, Alberti ou l'esprit caméléon

pages 136-137

Un des derniers éléments producteurs d'ambiguïté est l'ellipse, procédé littéraire constamment utilisé par Alberti dans ses fables (*Apologi centum*, 1437), qui consiste à s'abstenir d'énoncer certains éléments d'un discours ou d'un raisonnement. Alberti contamine ici le genre traditionnel de la fable

avec celui de l'oracle ou de l'énigme, puisqu'il dépouille la fable d'un des éléments les plus caractéristiques : la moralité, désormais implicite. Ainsi abrogée, la fable s'achève sur une pointe, se transformant en une devinette dont il revient au lecteur de dégager la signification. Le rapport instauré, grâce à ce procédé, entre l'auteur et son public est analogue à celui qu'établissent la supercherie littéraire, la cryptographie et l'ironie : seuls les lecteurs qui sauront faire preuve d'une ingéniosité égale à celle de l'auteur ou qui seront en connivence avec lui saurait de quoi il est question ; les autres errant sans fin dans la nuit de l'incompréhension.

Leon Battista *Alberti*, *L'art d'édifier*, Texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Source du savoir, Seuil, septembre 2004

Introduction, Françoise Choay

*page 23*

Ce recours au temps créateur est indissociable de la face négative du temps naturel, « destructeur de toutes choses », lui aussi présent dans le *De re aedificatoria*, du Prologue à la fin du livre X.

Postface, Pierre Caye

*page 530*

La destruction de la dimension métaphysique du monde ne remet nullement en cause le génie du

stoïcisme ; elle permet au contraire d'aller au bout de l'intelligence et de sa vérité, du moins de sa vérité morale que représente la *virus*, c'est-à-dire la constitution de la force propre de l'homme. La *virus* humaine se constitue non pas, comme chez les anciens Grecs, à l'épreuve du Logos et de sa compréhension, dans le consentement à un destin qui, aussi dur et inexorable soit-il, apparaît toujours intelligible et rationnel, mais de façon plus tragique dans le vide radical de son absence. Face au vide, l'homme découvre le temps et endure sa fuite. Or, *tempus* et *virus* forment les thèmes structurants de la pensée de Sénèque et de Marc Aurèle. En prenant congé de la métaphysique du stoïcisme grec, les réformateurs renaissants ont ainsi donné au stoïcisme impérial et romain son exacte vérité.

La réforme renaissante du stoïcisme exprime dans l'histoire de l'Occident ce qu'il y a de plus souverain en matière de morale ; elle est la condition de l'institution de l'homme, dans son hominisation dans ce qu'elle peut avoir de suprêmement raffiné. Mais l'hominisation se paie ici au prix de l'abandon et de la perte de la métaphysique. Mieux que d'autres, Alberti a compris les dangers de cette perte. Il a cherché à la compenser non substituant une métaphysique à une autre, mais en constituant, selon une démarche épistémologique à chaque fois renouvelée, un certain nombre de savoirs, économique et politique, artistiques et techniques, dont

témoigne son œuvre, et en particulier le *De re aedificatoria*.

*page 539*

[...] La durée ne vaut que parce qu'elle rend possible la transmission. Sans la garantie de la durée, patrimoine et lignage seraient menacés de déshérence. Nous savons combien ce souci n'a jamais cessé de hanter la vie et l'œuvre d'Alberti. La transmission conjure la Fortune comme une ligne droite capable de briser le cercle des vicissitudes. Elles seules permettent de surmonter la pulsion de mort qui traverse chacun de nos gestes dans notre rapport au temps. Par la transmission, le patrimoine se trouve consolidé, la *frima* et *stabilitis haereditas* assurée, car il n'est de valeur dans les anciennes civilisations que ce qui a été légué après s'être enrichi au temps traversé.

## Poème

*Rolla* (1883), poème d'Alfred de Musset (11 décembre 1810/ 2 mai 1857) en V livres

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre  
 Marchait et respirait dans un peuple de dieux ;  
 Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,  
 Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,  
 Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?  
 Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives  
 Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux,  
 Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives  
 Les Faunes indolents couchés dans les roseaux ?  
 Où les sources tremblaient des baisers de Narcisse ?  
 Où, du nord au midi, sur la création  
 Hercule promenait l'éternelle justice,  
 Sous son manteau sanglant, taillé dans un lion ;  
 Où les Sylvains moqueurs, dans l'écorce des chênes  
 Avec les rameaux verts se balançant au vent,  
 Et sifflaient dans l'écho la chanson du passant ;  
 Où tout était divin, jusqu'aux douleurs humaines ;  
 Où le monde adorait ce qu'il tue aujourd'hui ;  
 Où quatre mille dieux n'avaient pas un athée ;  
 Où tout était heureux, excepté Prométhée,  
 Frère aîné de Satan, qui tomba comme lui ?  
 - Et quand tout fut changé, le ciel, la terre et l'homme,  
 Quand le berceau du monde en devint le cercueil,  
 Quand l'ouragan du Nord sur les débris de Rome  
 De sa sombre avalanche étendit le linceul, -

Regrettez-vous le temps où d'un siècle barbare  
 Naquit un siècle d'or, plus fertile et plus beau ?  
 Où le vieil univers fendit avec Lazare  
 De son front rajeuni la pierre du tombeau ?



Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances  
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ?  
Où tous nos monuments et toutes nos croyances  
Portaient le manteau blanc de leur virginité ?  
Où, sous la main du Christ, tout venait de renaître ?  
Où le palais du prince, et la maison du prêtre,  
Portant la même croix sur leur front radieux,  
Sortaient de la montagne en regardant les cieux ?  
Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et Saint-Pierre,  
S'agenouillant au loin dans leurs robes de pierre,  
Sur l'orgue universel des peuples prosternés  
Entonnaient l'hosanna des siècles nouveau-nés ?  
Le temps où se faisait tout ce qu'a dit l'histoire ;  
Où sur les saints autels les crucifix d'ivoire  
Ouvraient des bras sans tache et blancs comme le lait ;  
Où la Vie était jeune, - où la Mort espérait ?

Ô Christ ! je ne suis pas de ceux que la prière  
Dans tes temples muets amène à pas tremblants ;  
Je ne suis pas de ceux qui vont à ton Calvaire,  
En se frappant le cœur, baiser tes pieds sanglants ;  
Et je reste debout sous tes sacrés portiques,  
Quand ton peuple fidèle, autour des noirs arceaux,  
Se courbe en murmurant sous le vent des cantiques,  
Comme au souffle du nord un peuple de roseaux.  
Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte :  
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.  
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ;  
Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux.  
Maintenant le hasard promène au sein des ombres  
De leurs illusions les mondes réveillés ;  
L'esprit des temps passés, errant sur leurs décombres,

*Jette au gouffre éternel tes anges mutilés.  
Les clous du Golgotha te soutiennent à peine ;  
Sous ton divin tombeau le sol s'est dérobé :  
Ta gloire est morte, ô Christ ! et sur nos croix d'ébène  
Ton cadavre céleste en poussière est tombé !*

*Eh bien ! qu'il soit permis d'en baiser la poussière  
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,  
Et de pleurer, ô Christ ! sur cette froide terre  
Qui vivait de ta mort, et qui mourra sans toi !  
Oh ! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie ?  
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie ;  
Jésus, ce que tu fis, qui jamais le fera ?  
Nous, vieillards nés d'hier, qui nous rajeunira ?  
Nous sommes aussi vieux qu'au jour de ta naissance.  
Nous attendons autant, nous avons plus perdu.  
Plus livide et plus froid, dans son cercueil immense  
Pour la seconde fois Lazare est étendu.  
Où donc est le Sauveur pour entr'ouvrir nos tombes ?  
Où donc le vieux saint Paul haranguant les Romains,  
Suspendant tout un peuple à ses haillons divins ?  
Où donc est le Cénacle ? où donc les Catacombes ?  
Avec qui marche donc l'auréole de feu ?  
Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine ?  
Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine ?  
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ?  
La Terre est aussi vieille, aussi dégénérée,  
Elle branle une tête aussi désespérée  
Que lorsque Jean parut sur le sable des mers,  
Et que la moribonde, à sa parole sainte,  
Tressaillant tout à coup comme une femme enceinte,  
Sentit bondir en elle un nouvel univers.*

*Les jours sont revenus de Claude et de Tibère ;  
Tout ici, comme alors, est mort avec le temps,  
Et Saturne est au bout du sang de ses enfants ;  
Mais l'espérance humaine est lasse d'être mère,  
Et, le sein tout meurtri d'avoir tant allaité,  
Elle fait son repos de sa stérilité.*

II

*De tous les débauchés de la ville du monde  
Où le libertinage est à meilleur marché,  
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,  
Je veux dire Paris, - le plus grand débauché  
Était Jacques Rolla. - jamais, dans les tavernes,  
Sous les rayons tremblants des blafardes lanternes,  
Plus indocile enfant ne s'était accoudé  
Sur une table chaude ou sur un coup de dé.  
Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,  
C'étaient ses passions ; - il les laissait aller  
Comme un pâtre assoupi regarde l'eau couler.  
Elles vivaient ; - son corps était l'hôtellerie  
Où s'étaient attablés ces pâles voyageurs ;  
Tantôt pour y briser les lits et les murailles,  
Pour s'y chercher dans l'ombre, et s'ouvrir les entrailles  
Comme des cerfs en rut et des gladiateurs ;  
Tantôt pour y chanter, en s'enivrant ensemble,  
Comme de gais oiseaux qu'un coup de vent rassemble,  
Et qui, pour vingt amours, n'ont qu'un arbuste en fleurs.  
Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,  
L'avait fait élever comme un riche héritier,  
Sans songer que lui-même, à sa petite ville,*

Il avait de son bien mangé plus de moitié.  
En sorte que Rolla, par un beau soir d'automne,  
Se vit à dix-neuf ans maître de sa personne, -  
Et n'ayant dans la main ni talent ni métier.  
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible ;  
Un gagne-pain quelconque, un métier de valet  
Soulevait sur sa lèvre un rire inextinguible.  
Ainsi, mordant à même au peu qu'il possédait,  
Il resta grand seigneur tel que Dieu l'avait fait.

Hercule, fatigué de sa tâche éternelle,  
S'assit un jour, dit-on, entre un double chemin.  
Il vit la Volupté qui lui tendait la main :  
Il suivit la Vertu, qui lui sembla plus belle.  
Aujourd'hui rien n'est beau, ni le mal ni le bien.  
Ce n'est pas notre temps qui s'arrête et qui doute ;  
Les siècles, en passant, ont fait leur grande route  
Entre les deux sentiers, dont il ne reste rien.

Rolla fit à vingt ans ce qu'avaient fait ses pères.  
Ce qu'on voit aux abords d'une grande cité,  
Ce sont des abattoirs, des murs, des cimetières ;  
C'est ainsi qu'en entrant dans la société  
On trouve ses égouts. - La virginité sainte  
S'y cache à tous les yeux sous une triple enceinte ;  
On voile la pudeur, mais la corruption  
Y baise en plein soleil la prostitution.  
Les hommes dans leur sein n'accueillent leur semblable  
Que lorsqu'il a trempé dans le fleuve fangeux  
L'acier chaste et brûlant du glaive redoutable  
Qu'il a reçu du ciel pour se défendre d'eux.

*Jacque était grand, loyal, intrépide et superbe.  
L'habitude, qui fait de la vie un proverbe,  
Lui donnait la nausée. - Heureux ou malheureux,  
Il ne fit rien comme elle, et garda pour ses dieux  
L'audace et la fierté, qui sont ses sœurs aînées.  
Il prit trois bourses d'or, et, durant trois années,  
Il vécut au soleil sans se douter des lois ;  
Et jamais fils d'Adam, sous la sainte lumière  
N'a, de l'est au couchant, promené sur la terre  
Un plus large mépris des peuples et des rois.*

*Seul il marchait tout nu dans cette mascarade  
Qu'on appelle la vie, en y parlant tout haut,  
Tel que la robe d'or du jeune Alcibiade,  
Son orgueil indolent, du palais au ruisseau,  
Traînait derrière lui comme un royal manteau.*

*Ce n'était pour personne un objet de mystère  
Qu'il eût trois ans à vivre et qu'il mangeât son bien.  
Le monde souriait en le regardant faire,  
Et lui qui le faisait, disait à l'ordinaire  
Qu'il se ferait sauter quand il n'aurait plus rien.*

*C'était un noble cœur, naïf comme l'enfance,  
Bon comme la pitié, grand comme l'espérance.  
Il ne voulut jamais croire à sa pauvreté.  
L'armure qu'il portait n'allait pas à sa taille ;  
Elle était bonne au plus pour un jour de bataille,  
Et ce jour-là fut court comme une nuit d'été.*

*Lorsque dans le désert la cavale sauvage,  
Après trois jours de marche, attend un jour d'orage*

*Pour boire l'eau du ciel sur ses palmiers poudreux,  
Le soleil est de plomb, les palmiers en silence  
Sous leur ciel embrasé penchent leurs longs cheveux ;  
Elle cherche son puits dans le désert immense,  
Le soleil l'a séché ; sur le rocher brûlant,  
Les lions hérissés dorment en grommelant.  
Elle se sent fléchir ; ses narines qui saignent  
S'enfoncent dans le sable, et le sable altéré  
Vient boire avidement son sang décoloré.  
Alors elle se couche, et ses grands yeux s'éteignent,  
Et le pâle désert roule sur son enfant  
Les flots silencieux de son linceul mouvant.*

*Elle ne savait pas, lorsque les caravanes  
Avec leurs chameliers passaient sous les platanes,  
Qu'elle n'avait qu'à suivre et qu'à baisser le front,  
Pour trouver à Bagdad de fraîches écuries,  
Des râteliers dorés, des luzernes fleuries,  
Et des puits dont le ciel n'a jamais vu le fond.  
Si Dieu nous a tirés tous de la même fange,  
Certes, il a dû pétrir dans une argile étrange  
Et sécher aux rayons d'un soleil irrité  
Cet être, quel qu'il soit, ou l'aigle, ou l'hirondelle,  
Qui ne saurait plier ni son cou ni son aile,  
Et qui n'a pour tout bien qu'un mot : la liberté.*

III

*Est-ce sur de la neige, ou sur une statue,  
Que cette lampe d'or, dans l'ombre suspendue,  
Fait onduler l'azur de ce rideau tremblant ?*

Non, la neige est plus pâle, et le marbre est blanc.  
C'est un enfant qui dort. - Sur ses lèvres ouvertes  
Voltige par instants un faible et doux soupir ;  
Un soupir plus léger que ceux des algues vertes  
Quand, le soir, sur les mers voltige le zéphyr,  
Et que, sentant fléchir ses ailes embaumées  
Sous les baisers ardents de ses fleurs bien-aimées,  
Il boit sur ses bras nus les perles des roseaux.

C'est un enfant qui dort sous ces épais rideaux,  
Un enfant de quinze ans, - presque une jeune femme ;  
Rien n'est encor formé dans cet être charmant.  
Le petit chérubin qui veille sur son âme  
Doute s'il est son frère ou s'il est son amant.  
Ses longs cheveux épars la couvrent tout entière.  
La croix de son collier repose dans sa main,  
Comme pour témoigner qu'elle a fait sa prière,  
Et qu'elle va la faire en s'éveillant demain.

Elle dort, regardez : - quel front noble et candide !  
Partout, comme un lait pur sur une onde limpide,  
Le ciel sur la beauté répandit la pudeur.  
Elle dort toute nue et la main sur son cœur.  
N'est-ce pas que la nuit la rend encor plus belle ?  
Que ces molles clartés palpitent autour d'elle,  
Comme si, malgré lui, le sombre Esprit du soir  
Sentait sur ce beau corps frémir son manteau noir ?  
Les pas silencieux du prêtre dans l'enceinte  
Font tressaillir le cœur d'une terreur moins sainte,  
Ô vierge ! que le bruit de tes soupirs légers.  
Regardez cette chambre et ces frais orangers,  
Ces livres, ce métier, cette branche bénite

Qui se penche en pleurant sur ce vieux crucifix ;  
Ne chercherait-on pas le rouet de Marguerite  
Dans ce mélancolique et chaste paradis ?  
N'est-ce pas qu'il est pur, le sommeil de l'enfance ?  
Que le ciel lui donna sa beauté pour défense ?  
Que l'amour d'une vierge est une piété  
Comme l'amour céleste, et qu'en approchant d'elle,  
Dans l'air qu'elle respire on sent frissonner l'aile  
Du séraphin jaloux qui veille à son côté ?

Si ce n'est pas ta mère, ô pâle jeune fille !  
Quelle est donc cette femme assise à ton chevet,  
Qui regarde l'horloge et l'âtre qui pétille,  
En secouant la tête et d'un air inquiet ?  
Qu'attend-elle si tard ? - Pour qui, si c'est ta mère,  
S'en va-t-elle entr'ouvrir, depuis quelques instants,  
Ta porte et ton balcon... si ce n'est pour ton père ?  
Et ton père, Marie, est mort depuis longtemps.  
Pour qui donc ces flacons, cette table fumante,  
Que, de ses propres mains, elle vient de servir ?  
Pour qui donc ces flambeaux, et qui donc va venir ?...  
Qui que ce soit, tu dors, tu n'es pas son amante.  
Les songes de tes nuits sont plus purs que le jour,  
Et trop jeunes encor pour te parler d'amour.

A qui donc ce manteau que cette femme essuie ;  
Il est couvert de boue et dégouttant de pluie ;  
C'est le tien, Maria, c'est celui d'un enfant.  
Tes cheveux sont mouillés. Tes mains et ton visage  
Sont devenus vermeils au froid souffle du vent.  
Où donc t'en allais-tu par cette nuit d'orage ?  
Cette femme n'est pas ta mère, assurément.



*Silence ! on a parlé. Des femmes inconnues  
Ont entr'ouvert la porte, - et d'autres, demi-nues,  
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,  
Traversaient en sueur des corridors obscurs.  
Une lampe a bougé ; - les restes d'une orgie,  
Aux dernières lueurs de sa morne clarté,  
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.  
Les verres se heurtaient sur la nappe rougeie ;  
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux.  
C'est une vision, n'est-il pas vrai, Marie ?  
C'est un rêve insensé qui m'a frappé les yeux.  
Tout repose, tout dort ; - cette femme est ta mère.  
C'est le parfum des fleurs, c'est une huile légère  
Qui baigne tes cheveux, et la chaste rougeur  
Qui couvre ton beau front vient du sang de ton cœur.*

*Silence ! quelqu'un frappe, - et, sur les dalles sombres  
Un pas retentissant fait tressaillir la nuit.  
Une lueur tremblante approche avec deux ombres...  
C'est toi, maigre Rolla ? que viens-tu faire ici ?*

*Ô Faust ! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre  
Dans cette nuit d'angoisse où l'archange déchu,  
Sous son manteau de feu, comme une ombre légère,  
T'emporta dans l'espace à ses pieds suspendu ?  
N'avais-tu pas crié ton dernier anathème,  
Et, quand tu tressaillis au bruit des chants sacrés,  
N'avais-tu pas frappé, dans ton dernier blasphème,  
Ton front sexagénaire à tes murs délabrés ?  
Oui, le poison tremblait sur ta lèvre livide ;  
La Mort, qui t'escortait dans tes œuvres sans nom,*

Avait à tes côtés descendu jusqu'au fond  
La spirale sans fin de ton long suicide ;  
Et, trop vieux pour s'ouvrir, ton cœur s'était brisé,  
Comme un roc, en hiver, par la froidure usé.  
Ton heure était venue, athée à barbe grise ;  
L'arbre de ta science était déraciné.  
L'ange exterminateur te vit avec surprise  
Faire jaillir encor, pour te vendre au Damné,  
Une goutte de sang de ton bras décharné.  
Oh ! sur quel océan, sur quelle grotte obscure,  
Sur quel bois d'aloès et de frais oliviers,  
Sur quelle neige intacte au sommet des glaciers,  
Souffle-t-il à l'aurore une brise aussi pure,  
Un vent d'est aussi plein des larmes du printemps,  
Que celui qui passa sur ta tête blanchie,  
Quand le ciel te donna de ressaisir la vie  
Au manteau virginal d'un enfant de quinze ans ?  
Quinze ans ! ô Roméo ! l'âge de Juliette !  
L'âge où vous vous aimiez ! où le vent du matin,  
Sur l'échelle de soie, au chant de l'alouette,  
Berçait vos longs baisers et vos adieux sans fin !  
Quinze ans ! - l'âge céleste où l'arbre de la vie,  
Sous la tiède oasis du désert embaumé,  
Baigne ses fruits dorés de myrrhe et d'ambroisie,  
Et, pour féconder l'air comme un palmier d'Asie,  
N'a qu'à jeter au vent son voile parfumé !  
Quinze ans ! - l'âge où la femme, au jour de sa nais-  
sance,  
Sortit des mains de Dieu si blanche d'innocence,  
Si riche de beauté, que son père immortel  
De ses phalanges d'or en fit l'âge éternel !

Oh ! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée,  
Insouciant enfant, belle Ève aux blonds cheveux ?  
Tout trahir et tout perdre était ta destinée ;  
Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux.  
Qu'on te rende le ciel, tu le perdras encore.  
Tu sais trop bien qu'ailleurs c'est toi que l'homme  
adore ;  
Avec lui de nouveau tu voudrais t'exiler,  
Pour mourir sur son cœur, et pour l'en consoler !  
Rolla considérait d'un oeil mélancolique  
La belle Marion dormant dans son grand lit ;  
Je ne sais quoi d'horrible et presque diabolique  
Le faisait jusqu'aux os frissonner malgré lui.  
Marion coûtait cher. - Pour lui payer sa nuit,  
Il avait dépensé sa dernière pistole.  
Ses amis le savaient. Lui même, en arrivant,  
Il s'était pris la main et donné sa parole  
Que personne, au grand jour, ne le verrait vivant.  
Trois ans, - les trois plus beaux de la belle jeunesse, -  
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse,  
Allaient s'évanouir comme un songe léger,  
Comme le chant lointain d'un oiseau passager.  
Et cette triste nuit, - nuit de mort, - la dernière, -  
Celle où l'agonisant fait encor sa prière,  
Quand sa lèvre est muette, - où, pour le condamné,  
Tout est si près de Dieu, que tout est pardonné, -  
Il venait la passer chez une fille infâme,  
Lui, chrétien, homme, fils d'un homme ! Et cette femme,  
Cet être misérable, un brin d'herbe, un enfant,  
Sur son cercueil ouvert dormait en l'attendant.  
Ô chaos éternel ! prostituer l'enfance !  
Ne valait-il pas mieux, sur ce lit sans défense,

Balafrez ce beau corps au tranchant d'une faux !  
Prendre ce cou de neige et lui tordre les os ?  
Ne valait-il pas mieux lui poser sur la face  
Un masque de chaux vive avec un gant de fer,  
Que d'en faire un ruisseau limpide à la surface,  
Réfléchissant les fleurs et l'étoile qui passe,  
Et d'en salir le fond des poisons de l'enfer ?

Oh ! qu'elle est belle encor ! quel trésor, ô nature !  
Oh ! quel premier baiser l'Amour se préparait !  
Quels doux fruits eût portés, quand sa fleur sera mûre,  
Cette beauté céleste, et quelle flamme pure  
Sur cette chaste lampe un jour s'éveillerait !

Pauvreté ! Pauvreté ! c'est toi la courtisane.  
C'est toi qui dans ce lit a poussé cet enfant  
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !  
Regarde, - elle a prié ce soir en s'endormant...  
Prié ! - Qui donc, grand Dieu ! C'est toi qu'en cette vie  
Il faut qu'à deux genoux elle conjure et prie ;  
C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,  
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,  
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :  
« Ta fille est belle et vierge, et tout cela se vend ! »  
Pour aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,  
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau ;  
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,  
Aux lueurs des éclairs, courais sous son manteau !  
Hélas ! qui peut savoir pour quelle destinée,  
En lui donnant du pain, peut-être elle était née ?  
D'un être sans pudeur ce n'est pas là le front.  
Rien d'impur ne germait sous cette fraîche aurore.

*Pauvre fille ! à quinze ans ses sens dormaient encore,  
Son nom était Marie, et non pas Marion.  
Ce qui l'a dégradée, hélas ! c'est la misère,  
Et non l'amour et l'or. - Telle que la voilà  
Sous les rideaux honteux de ce hideux repaire,  
Dans cet infâme lit, elle donne à sa mère,  
En rentrant au logis, ce qu'elle a gagné là.*

*Vous ne la plaignez pas, vous, femmes de ce monde !  
Vous qui vivez gaiement dans une horreur profonde  
De tout ce qui n'est pas riche et gai comme vous !  
Vous ne la plaignez pas, vous, mères de familles,  
Qui poussez les verrous aux portes de vos filles,  
Et cachez un amant sous le lit de l'époux !  
Vos amours sont dorés, vivants et poétiques ;  
Vous en parlez, du moins, - vous n'êtes pas publiques.  
Vous n'avez jamais vu le spectre de la Faim  
Soulever en chantant les draps de votre couche,  
Et, de sa lèvre blême effleurant votre bouche,  
Demander un baiser pour un morceau de pain.*

*Ô mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voit faire  
Se soit vu de tout temps ? Ô fleuve impétueux !  
Tu portes à la mer des cadavres hideux ;  
Ils flottent en silence, - et cette vieille terre,  
Qui voit l'humanité vivre et mourir ainsi,  
Autour de son soleil tournant dans son orbite,  
Vers son père immortel n'en monte pas plus vite,  
Pour tâcher de l'atteindre et de s'en plaindre à lui.  
Eh bien, lève-toi donc, puisqu'il en est ainsi,  
Lève-toi les seins nus, belle prostituée.  
Le vin coule et pétille, et la brise du soir*

*Berce tes rideaux blancs dans ton joyeux miroir.  
C'est une belle nuit, - c'est moi qui l'ai payée.  
Le Christ à son souper sentit moins de terreur  
Que je ne sens au mien de gaieté dans le cœur.  
Allons ! vive l'amour que l'ivresse accompagne !  
Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne !  
Que l'esprit du vertige et des bruyants repas  
A l'ange du plaisir nous porte dans ses bras !  
Allons ! chantons Bacchus, l'amour et la folie !  
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie !  
Oublions et buvons ; - vive la liberté !  
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté !*

#### IV

*Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire  
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?  
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;  
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.  
Il est tombé sur nous, cet édifice immense  
Que de tes larges mains tu sapais nuit et jour.  
La Mort devait t'attendre avec impatience,  
Pendant quatre-vingts ans que tu lui fis ta cour ;  
Vous devez vous aimer d'un infernal amour.  
Ne quittes-tu jamais la couche nuptiale  
Où vous vous embrassez dans les vers du tombeau,  
Pour t'en aller tout seul promener ton front pâle  
Dans un cloître désert ou dans un vieux château ?  
Que te disent alors tous ces grands corps sans vie,  
Ces murs silencieux, ces autels désolés,  
Que pour l'éternité ton souffle a dépeuplés ?*

Que te disent les croix ? que te dit le Messie ?  
Oh ! saigne-t-il encor, quand, pour le décloser,  
Sur son arbre tremblant, comme une fleur flétrie,  
Ton spectre dans la nuit revient le secouer ?  
Crois-tu ta mission dignement accomplie,  
Et comme l'Éternel, à la création,  
Trouves-tu que c'est bien, et que ton œuvre est bon ?  
Au festin de mon hôte alors je te convie.  
Tu n'as qu'à te lever ; - quelqu'un soupe ce soir  
Chez qui le Commandeur peut frapper et s'asseoir.

Entends-tu soupirer ces enfants qui s'embrassent ?  
On dirait, dans l'étreinte où leurs bras nus s'enlacent,  
Par une double vie un seul corps animé.  
Des sanglots inouïs, des plaintes oppressées,  
Ouvrent en frissonnant leurs lèvres insensées.  
En les baisant au front le Plaisir s'est pâmé.  
Ils sont jeunes et beaux, et, rien qu'à les entendre,  
Comme un pavillon d'or le ciel devrait descendre  
Regarde ! - ils n'aiment pas, ils n'ont jamais aimé.

Où les ont-ils appris, ces mots si pleins de charmes,  
Que la volupté seule, au milieu de ses larmes,  
A le droit de répandre et de balbutier ?  
Ô femme ! étrange objet de joie et de supplice !  
Mystérieux autel où, dans le sacrifice,  
On entend tour à tour blasphémer et prier !  
Dis-moi, dans quel écho, dans quel air vivent-elles,  
Ces paroles sans nom, et pourtant éternelles,  
Qui ne sont qu'un délire, et depuis cinq mille ans  
Se suspendent encore aux lèvres des amants ?  
Ô profanation ! point d'amour, et deux anges !

Deux cœurs purs comme l'or, que les saintes phalanges  
Porteraient à leur père en voyant leur beauté !  
Point d'amour ! et des pleurs ! et la nuit qui murmure,  
Et le vent qui frémit, et toute la nature  
Qui pâlit de plaisir, qui boit la volupté !  
Et des parfums fumants, et des flacons à terre,  
Et des baisers sans nombre, et peut-être, ô misère !  
Un malheureux de plus qui maudira le jour...  
Point d'amour ! et partout le spectre de l'amour !

Cloîtres silencieux, voûtes des monastères,  
C'est vous, sombres caveaux, vous qui savez aimer !  
Ce sont vos froides nefs, vos pavés et vos pierres,  
Que jamais lèvres en feu n'a baisés sans pâmer.  
Oh ! venez donc rouvrir vos profondes entrailles  
A ces deux enfants-là qui cherchent le plaisir  
Sur un lit qui n'est bon qu'à dormir ou mourir ;  
Frappez-leur donc le cœur sur vos saintes murailles,  
Que la haine sanglante y fasse entrer ses clous.  
Trempez-leur donc le front dans les eaux baptismales,  
Dites-leur donc un peu ce qu'avec leurs genoux  
Il leur faudrait user de pierres sépulcrales  
Avant de soupçonner qu'on aime comme vous !

Oui, c'est un vaste amour qu'au fond de vos calices  
Vous buviez à plein cœur, moines mystérieux !  
La tête du Sauveur errait sur vos cilices  
Lorsque le doux sommeil avait fermé vos yeux,  
Et, quand l'orgue chantait aux rayons de l'aurore,  
Dans vos vitraux dorés vous la cherchiez encore.  
Vous aimiez ardemment ! oh ! vous étiez heureux !



Vois tu, vieil Arouet ? cet homme plein de vie,  
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,  
Sera couché demain dans un étroit tombeau.  
Jetteras-tu-sur lui quelques regards d'envie ?  
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner  
Ni consolation ni lueur d'espérance.  
Si l'incrédulité devient une science,  
On parlera de Jacque, et, sans la profaner,  
Dans ta tombe, ce soir, tu pourrais l'emmener.  
Penses-tu cependant que si quelque croyance,  
Si le plus léger fil le retenait encor,  
Il viendrait sur ce lit prostituer sa mort ?  
Sa mort. - Ah ! laisse-lui la plus faible pensée  
Qu'elle n'est qu'un passage à quelque lieu d'horreur,  
Au plus affreux, qu'importe ? Il n'en aura pas peur ;  
Il la relèvera, la jeune fiancée,  
Il la regardera dans l'espace élancée,  
Porter au Dieu vivant la clef d'or de son cœur !

Voilà pourtant ton œuvre, Arouet, voilà l'homme  
Tel que tu l'as voulu. - C'est dans ce siècle-ci,  
C'est d'hier seulement qu'on peut mourir ainsi.  
Quand Brutus s'écria sur les débris de Rome :  
« Vertu, tu n'es qu'un nom ! » il ne blasphéma pas.  
Il avait tout perdu, sa gloire et sa patrie,  
Son beau rêve adoré, sa liberté chérie,  
Sa Portia, son Cassius, son sang et ses soldats ;  
Il ne voulait plus croire aux choses de la terre.  
Mais, quand il se vit seul, assis sur une pierre,  
En songeant à la mort, il regarda les cieux.  
Il n'avait rien perdu dans cet espace immense ;  
Son cœur y respirait un air plein d'espérance ;

Il lui restait encor son épée et ses dieux.  
Et que nous reste-t-il, à nous, les déicides ?  
Pour qui travailliez-vous, démolisseurs stupides,  
Lorsque vous disséquiez le Christ sur son autel ?  
Que vouliez-vous semer sur sa céleste tombe,  
Quand vous jetiez au vent la sanglante colombe  
Qui tombe en tournoyant dans l'abîme éternel ?  
Vous vouliez pétrir l'homme à votre fantaisie ;  
Vous vouliez faire un monde. - Eh bien, vous l'avez fait.  
Votre monde est superbe, et votre homme est parfait !  
Les monts sont nivelés, la plaine est éclaircie ;  
Vous avez sagement taillé l'arbre de vie ;  
Tout est bien balayé sur vos chemins de fer,  
Tout est grand, tout est beau, mais on meurt dans votre  
air.  
Vous y faites vibrer de sublimes paroles ;  
Elles flottent au loin dans des vents empestés.  
Elles ont ébranlé de terribles idoles ;  
Mais les oiseaux du ciel en sont épouvantés.  
L'hypocrisie est morte ; on ne croit plus aux prêtres ;  
Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à Dieu.  
Le noble n'est plus fier du sang de ses ancêtres ;  
Mais il le prostitue au fond d'un mauvais lieu.  
On ne mutile plus la pensée et la scène,  
On a mis au plein vent l'intelligence humaine ;  
Mais le peuple voudra des combats de taureau.  
Quand on est pauvre et fier, quand on est riche et triste,  
On n'est plus assez fou pour se faire trappiste ;  
Mais on fait comme Escousse, on allume un réchaud.

Quand Rolla sur les toits vit le soleil paraître,  
Il alla s'appuyer au bord de la fenêtre.  
De pesants chariots commençaient à rouler.  
Il courba son front pâle, et resta sans parler.  
En longs ruisseaux de sang se déchiraient les nues ;  
Tel, quand Jésus cria, des mains du ciel venues  
Fendirent en lambeaux le voile aux plis sanglants.

Un groupe délaissé de chanteurs ambulants  
Murmurait sur la place une ancienne romance.  
Ah ! comme les vieux airs qu'on chantait à douze ans  
Frappent droit dans le cœur aux heures de souffrance !  
Comme ils dévorent tout ! comme on se sent loin d'eux !  
Comme on baisse la tête en les trouvant si vieux !  
Sont-ce là tes soupirs, noir Esprit des ruines ?  
Ange des souvenirs, sont-ce là tes sanglots ?  
Ah ! comme ils voltigeaient, frais et légers oiseaux,  
Sur le palais doré des amours enfantines !  
Comme ils savent rouvrir les fleurs des temps passés,  
Et nous ensevelir, eux qui nous ont bercés !

Rolla se détourna pour regarder Marie.  
Elle se trouvait lasse, et s'était rendormie.  
Ainsi tous deux fuyaient les cruautés du sort,  
L'enfant dans le sommeil, et l'homme dans la mort !

Quand le soleil se lève aux beaux jours de l'automne,  
Les neiges sous ses pas paraissent s'embraser.  
Les épaules d'argent de la Nuit qui frissonne  
Se couvrent de rougeur sous son premier baiser.  
Tel frissonne le corps d'une chaste pucelle,

Quand dans les soirs d'été le sang lui porte au cœur.  
Tel le moindre désir qui l'effleure de l'aile  
Met un voile de pourpre à la sainte pudeur.  
Roi du monde, ô soleil ! la terre est ta maîtresse ;  
Ta sœur dans ses bras nus l'endort à ton côté ;  
Tu n'as voulu pour toi l'éternelle jeunesse  
Qu'afin de lui verser l'éternelle beauté !

Vous qui volez là-bas, légères hirondelles,  
Dites-moi, dites-moi, pourquoi vais-je mourir ?  
Oh ! l'affreux suicide ! oh ! si j'avais des ailes,  
Par ce beau ciel si pur je voudrais les ouvrir !  
Dites-moi, terre et cieux, qu'est-ce donc que l'aurore ?  
Qu'importe un jour de plus à ce vieil univers ?  
Dites-moi, verts gazons, dites-moi, sombres mers,  
Quand des feux du matin l'horizon se colore,  
Si vous n'éprouvez rien, qu'avez-vous donc en vous  
Qui fait bondir le cœur et fléchir les genoux ?  
Ô terre ! à ton soleil qui donc t'a fiancée ?  
Que chantent tes oiseaux ? que pleure ta rosée ?  
Pourquoi de tes amours viens-tu m'entretenir ?  
Que me voulez-vous tous, à moi qui vais mourir ?  
Et pourquoi donc aimer ? Pourquoi ce mot terrible  
Revenait-il sans cesse à l'esprit de Rolla ?  
Quels étranges accords, quelle voix invisible  
Venaient le murmurer, quand la mort était là ?

A lui, qui, débauché jusques à la folie,  
Et dans les cabarets vivant au jour le jour,  
Aussi facilement qu'il méprisait la vie  
Faisait gloire et métier de mépriser l'amour !  
A lui, qui regardait ce mot comme une injure,

Et, comme un vieux soldat vous montre une blessure,  
Montrait avec orgueil le rocher de son cœur,  
Où n'avait pas germé la plus chétive fleur !  
A lui, qui n'avait eu ni logis ni maîtresse,  
Qui vivait en plein air, en défiant son sort,  
Et qui laissait le vent secouer sa jeunesse,  
Comme une feuille sèche au pied d'un arbre mort !

Et maintenant que l'homme avait vidé son verre,  
Qu'il venait dans un bouge, à son heure dernière,  
Chercher un lit de mort où l'on pût blasphémer ;  
Quand tout était fini, quand la nuit éternelle  
Attendait de ses jours la dernière étincelle,  
Qui donc au moribond osait parler d'aimer ?  
Lorsque le jeune aiglon, voyant partir sa mère,  
En la suivant des yeux s'avance au bord du nid,  
Qui donc lui dit alors qu'il peut quitter la terre,  
Et sauter dans le ciel déployé devant lui ? -  
Qui donc lui parle bas, l'encourage et l'appelle ?  
Il n'a jamais ouvert sa serre ni son aile ;  
Il sait qu'il est aiglon ; - le vent passe, il le suit.  
Il naît sous le soleil des âmes dégradées,  
Comme il naît des chacals, des chiens et des serpents,  
Qui meurent dans la fange où leurs mères sont nées,  
Le ventre tout gonflé de leurs œufs malfaisants.  
La nature a besoin de leurs sales lignées,  
Pour engraisser la terre autour de ses tombeaux,  
Chercher ses diamants, et nourrir ses corbeaux.

Mais quand elle pétrit ses nobles créatures,  
Elle qui voit là-haut comme on vit ici-bas,  
Elle sait des secrets qui les font assez pures

*Pour que le monde entier ne les lui souille pas.  
Le moule en est d'airain, si l'espèce en est rare.  
Elle peut les plonger dans ses plus noirs marais ;  
Elle sait ce que vaut son marbre de Carrare,  
Et que les eaux du ciel ne l'entament jamais.*

*Il peut s'assimiler au débauché vulgaire,  
Celui que le ciseau de la commune mère  
A taillé dans les flancs de ses plus purs granits.  
Il peut pendant trois ans étouffer sa pensée.  
Dans la nuit de son cœur la vipère glacée  
Déroule tôt ou tard ses anneaux infinis.*

*Nègres de Saint-Domingue, après combien d'années  
De farouche silence et de stupidité,  
Vos peuplades sans nombre, au soleil enchaînées,  
Se sont-elles de terre enfin déracinées  
Au souffle de la haine et de la liberté ?  
C'est ainsi qu'aujourd'hui s'éveillent tes pensées,  
Ô Rolla ! c'est ainsi que bondissent tes fers,  
Et que devant tes yeux des torches insensées  
Courent à l'infini, traversant des déserts.  
Ecrase maintenant les débris de ta vie ;  
Ecorche tes pieds nus sur tes flacons brisés ;  
Et dans le dernier toast de ta dernière orgie,  
Etouffe le néant dans tes bras épuisés.  
Le néant ! le néant ! vois-tu son ombre immense  
Qui ronge le soleil sur son axe enflammé ?  
L'ombre gagne ! il s'éteint, - l'éternité commence.  
Tu n'aimeras jamais, toi qui n'as point aimé.  
Rolla, pâle et tremblant, referma la croisée.  
Il brisa sur sa tige un pauvre dahlia.*

« J'aime, lui dit la fleur, et je meurs embrasée  
Des baisers du zéphir, qui me relèvera.  
J'ai jeté loin de moi, quand je me suis parée,  
Les éléments impurs qui souillaient ma fraîcheur.  
Il m'a baisée au front dans ma robe dorée ;  
Tu peux m'épanouir, et me briser le cœur. »

J'aime ! - voilà le mot que la nature entière  
Crie au-vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit !  
Sombre et dernier soupir que poussera la terre  
Quand elle tombera dans l'éternelle nuit !  
Oh ! vous le murmurez dans vos sphères sacrées,  
Etoiles du matin, ce mot triste et charmant !  
La plus faible de vous, quand Dieu vous a créées,  
A voulu traverser les plaines éthérées,  
Pour chercher le soleil, son immortel amant.  
Elle s'est élancée au sein des nuits profondes.  
Mais une autre l'aimait elle-même ; - et les mondes  
Se sont mis en voyage autour du firmament.

Jacque était immobile, et regardait Marie.  
Je ne sais ce qu'avait cette femme endormie  
D'étrange dans ses traits, de grand, de "déjà vu".  
Il se sentait frémir d'un frisson inconnu.  
N'était-ce pas sa sœur, cette prostituée ?  
Les murs de cette chambre obscure et délabrée  
N'étaient-ils pas aussi faits pour l'ensevelir ?  
Ne la sentait-il pas souffrir de sa torture,  
Et saigner des douleurs dont il allait mourir ?

« Oui, dans cette chétive et douce créature,  
La Résignation marche à pas languissants.

La souffrance est ma sœur, - oui ; voilà la statue  
Que je devais trouver sur ma tombe étendue,  
Dormant d'un doux sommeil tandis que j'y descends.  
Oh ! ne t'éveille pas ! ta vie est à la terre,  
Mais ton sommeil est pur, - ton sommeil est à Dieu !  
Laisse-moi le baiser sur ta longue paupière ;  
C'est à lui, pauvre enfant, que je veux dire adieu ;  
Lui qui n'a pas vendu sa robe d'innocence ;  
Lui que je puis aimer, et n'ai point acheté ;  
Lui qui se croit encore aux jours de ton enfance,  
Lui qui rêve ! - et qui n'a de toi que la beauté.

Ô mon Dieu ! n'est-ce pas une forme angélique  
Qui flotte mollement sous ce rideau léger ?  
S'il est vrai que l'amour, ce cygne passager,  
N'ait besoin, pour dorer son chant mélancolique,  
Que des contours divins de la réalité,  
Et de ce qui voltige autour de la beauté ;  
S'il est vrai qu'ici-bas on le trompe sans cesse,  
Et que lui qui le sait, de peur de se guérir,  
Doive éternellement ne prendre à sa maîtresse  
Que les illusions qu'il lui faut pour souffrir ;  
Qu'ai-je à chercher ailleurs ? la jeunesse et la vie  
Ne sont-elles pas là dans toute leur fraîcheur ?  
Amour ! tu peux venir. Que t'importe Marie ?  
Pendant que sur sa tige elle est épanouie,  
Si tu n'es qu'un parfum, sors de ta triste fleur ! »

Lentement, doucement, à côté de Marie,  
Les yeux sur ses yeux bleus, leur fraîche haleine unie,  
Rolla s'était couché : son regard assoupi  
Flottait, puis remontait, puis mourait malgré lui.,



Marie en soupirant entr'ouvrit sa paupière.  
« Je faisais, lui dit-elle, un rêve singulier :  
J'étais là, dans ce lit, je croyais m'éveiller ;  
La chambre me semblait comme un grand cimetière  
Tout plein de tertres verts et de vieux ossements.  
Trois hommes dans la neige apportaient une bière ;  
Ils la posèrent là pour faire leur prière ;  
Puis la bière s'ouvrit, et je vous vis dedans.  
Un gros flot de sang noir vous coulait sur la face.  
Vous vous êtes levé pour venir à mon lit ;  
Vous m'avez pris la main, et puis vous avez dit :  
« Qu'est-ce que tu fais là ? pourquoi prends-tu ma  
place ? »  
Alors j'ai regardé, j'étais sur un tombeau.  
- Vraiment ? répondit Jacques ; eh bien, ma chère amie,  
Ton rêve est assez vrai, du moins, s'il n'est pas beau.  
Tu n'auras pas besoin demain d'être endormie  
Pour en voir un pareil ; je me tuerai ce soir. »

Marie en souriant regarda son miroir.  
Mais elle y vit Rolla si pâle derrière elle,  
Qu'elle en resta muette et plus pâle que lui.  
« Ah ! dit-elle, en tremblant, qu'avez-vous aujourd'hui ?  
- Ce que j'ai ? dit Rolla, tu ne sais pas, ma belle,  
Que je suis ruiné depuis hier au soir ?  
C'est pour te dire adieu que je venais te voir.  
Tout le monde le sait, il faut que je me tue.  
- Vous avez donc joué ? - Non, je suis ruiné.  
- Ruiné ? » dit Marie. Et, comme une statue,  
Elle fixait à terre un grand oeil étonné.  
« Ruiné ? ruiné ? vous n'avez pas de mère ?  
Pas d'amis ? de parents ? personne sur la terre ?

*Vous voulez vous tuer ? pourquoi vous tuez-vous ? »  
Elle se retourna sur le bord de sa couche.  
Jamais son doux regard n'avait été si doux.  
Deux ou trois questions flottèrent sur sa bouche ;  
Mais, n'osant pas les faire, elle s'en vint poser  
Sa tête sur la sienne et lui prit un baiser.  
« Je voudrais pourtant bien te faire une demande,  
Murmura-t-elle enfin : moi je n'ai pas d'argent,  
Et, sitôt que j'en ai, ma mère me le prend.  
Mais j'ai mon collier d'or, veux-tu que je le vende ?  
Tu prendras ce qu'il vaut, et tu l'iras jouer. »*

*Rolla lui répondit par un léger sourire.  
Il prit un flacon noir qu'il vida sans rien dire ;  
Puis, se penchant sur elle, il baisa son collier.  
Quand elle souleva sa tête appesantie,  
Ce n'était déjà plus qu'un être inanimé.  
Dans ce chaste baiser son âme était partie,  
Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé.*

## Les notes

*Hymne de Saint Jean-Baptiste  
(texte latin du poète Paul Diacre)*

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Iohannes