

Après « Le Musée des Campagnes » et « Les Fées aux doigts magiques », nous allons publier en fin d'année 2011, un 3^e ouvrage : Du meuble de style au mobilier domestique populaire du Massif Central.

La rédaction de cet ouvrage de 800 pages (de plus grand format que le précédent de surcroît) est terminée même s'il nous faut encore supprimer quelque 300 pages (une nouvelle fois nous avons été trop prolixes) et surtout procéder à une sélection des milliers de photos de meubles provenant des différents musées régionaux et de nombreuses collections privées.

Nous profitons de l'occasion pour donner la primeur de la préface de cet ouvrage aux nombreux lecteurs qui nous permettent de publier des livres dont le coût est particulièrement onéreux et qui, à ce jour, sont seulement présentés dans deux librairies (l'une à Paris et l'autre à Saint-Etienne).

PREFACE

Après le « Musée des Campagnes », nous avons renoncé à publier les volumes suivants initialement prévus même si (compte-tenu des quelque deux cents lecteurs qui nous demandent instamment le second tome) nous publierons peut-être les différentes parties déjà rédigées. Les raisons d'ordre matériel qui expliquent ce revirement ne doivent pas occulter un changement d'optique de la part d'un auteur qui se définit -en s'inspirant d'une belle, profonde et finalement si malséante formule de Jean Dubuffet- comme « un écrivain du dimanche qui écrit tous les jours et toutes les nuits » !

En effet, aux antipodes de la démarche « objective » préalablement privilégiée, nous avons voulu donner un « tour » littéraire à nos propos en postulant que seule l'« esthétisation » de l'art populaire -qui fait frémir les « spécialistes »- pouvait le sauver (muséalement) d'une mort programmée.

Néanmoins, considérant que notre premier volume -monstrueux rejeton enfantée par cette « conception »- constituait un honorable spécimen du Musée des Campagnes, nous avons renoncé aux autres publications sui generis.

Lorsqu'un éditeur nous a invité à traiter du mobilier, nous avons -dans un premier temps- refusé cette proposition. En effet, non seulement il s'agissait d'un thème auquel nous n'avions accordé -dans le cadre de notre musée- qu'un intérêt secondaire tout en considérant notre inaptitude à traiter le sujet.

Que pouvions-nous dire en la matière après le méticuleux descriptif technique de l'« armoire à quatre battants » -datée 1740, du Musée de la Haute-Auvergne- qui tient une grande et longue page de l'ouvrage de Jean-Claude Roc ou du chapitre « Lire le meuble » qui, Note sur le mobilier de Haute-Auvergne (« Patrimoine en Haute-Auvergne », n°11, 2007), décrit sur toutes ses coutures le « buffet Louis XV » du Falgoux (Cantal) ainsi que des analyses relatives aux assemblages des Armoires sculptées (2000) cévenoles auxquelles procède le praticien Daniel Travier ? Notre connaissance de la menuiserie ne se limite-t-elle pas à ce que nous apprit le « Barrichou », un menuisier rural de Roche-en-Régnier (Haute-Loire) dont l'outillage n'excédait pas celui du père Saby, le paysan-cidriculteur du village voisin de Saint-Maurice-de-Roche qui « menuisait » à ses moments perdus ?

Alors que nous avons écrit « pour nous » Le Musée des Campagnes (dont on est très loin d'avoir fait le « tour ») et publié Les Fées aux doigts magiques (à l'intention d'un lectorat plus spécialisé), nous voulions entreprendre l'écriture d'un ouvrage qui, globalement, constituerait la synthèse des deux précédents tout en renonçant, dans une large mesure (cf. « Bibliographie ») aux références romanesques et littéraires régionales qui « décoraient » nos

premiers ouvrages. Nous avons d'ailleurs entrepris une ébauche de classement des romans régionaux dans Naissance d'une Odyssée.

En pensant à Giono qui, au lendemain de la guerre et à l'occasion de la mort de sa mère, confia -à l'un des rares proches qui lui restait encore fidèle- « ce qui m'intéresse, maintenant, c'est de faire ce que je sais pas faire », nous acceptâmes d'autant plus facilement la proposition précitée qu'elle s'inscrivait dans le cadre du « folklore matériel » dont nous n'avons cessé de souligner l'importance.

En dépit (ou à cause) de notre parti pris « populaire », nous ferons très souvent référence au livre majeur de Bernard Deloche (tiré d'une thèse soutenue à l'Université Jean Moulin de Lyon) dans lequel l'auteur livre des réflexions sur L'art du meuble (1980) qui -trente ans après la parution de l'ouvrage- suscite plus que jamais l'admiration et l'interrogation du lecteur.

Précisons qu'avant de lire cet ouvrage, nous ne connaissions de Bernard Deloche que Lyonnais, Forez et vallée du Rhône (1982) qui correspondait parfaitement à nos préoccupations régionalistes et populaires. On doit admettre que « L'art du meuble » et « Le mobilier traditionnel » constituent deux ouvrages aux antipodes l'un de l'autre. La chose ne doit pas nous étonner puisque, désormais, l'art populaire appartient corps et âme aux chercheurs « officiels » qui, notons-le au passage, n'ont pas -à quelques exceptions près et souvent « étrangères»- manifesté beaucoup d'intérêt pour notre défunt musée qui avait pourtant le rare privilège de présenter des objets collectés « in situ ».

On ne contestera pas -bien au contraire- à ces chercheurs le triple bénéfice de la très haute valeur intellectuelle, de la qualité de la méthode et de l'étendue de l'érudition mais on se permettra de déplorer que, désormais, le discours sur l'art populaire soit le fait des élites qui, au fond d'elles-mêmes -en dépit des hommages obligés- s'en soucient comme d'une guigne. Nous opposerons -sans sourire aux vieillottes considérations de l'éminent et ancien membre de l'Académie de Metz- les analyses du baron de La Chaise, Le meuble rustique lorrain (« Mémoires de l'Académie de Metz », 1925), et celles de Bernard Deloche. Le premier est à la fois sensible à la géographie, à l'histoire et aux classes sociales :

A travers toutes les époques, lits, armoires, vaisseliers et horloges témoignent invariablement de leur origine. Ceux de Metz sont français, mesurés et discrets. La Seille imitant sa voisine, la Meurthe, nous a transmis des décorations florales de faible relief. La Sarre, resserrée dans ses bois et ses étangs, habille ses meubles français d'une exubérante marqueterie géométrique. La Nied et la basse Moselle se réclament des ornements cossus du Luxembourg. Enfin arrivent parfois à travers les cols des Vosges de riches et pesantes armoires alsaciennes flanquées de colonnettes. En un mot, c'est là une phase de la lutte éternelle de l'esprit latin réalisant la conquête pacifique des esprits ...

L'armoire lorraine, conçue dans les pièces basses des logis paysans au XVIIe siècle, fut donc à l'origine trapue et carrée. Les rares exemplaires qui nous en viennent de la Renaissance montrent des décors géométriques, voire des colonnettes qui trahissent encore l'influence allemande. La victoire et la paix française apportant la sécurité et la prospérité dans la vie campagnarde, l'armoire lorraine, dès Louis XIV, entre en plein épanouissement. Elle s'allonge, ses portes s'amincissent et elle se coiffe d'une importante corniche. Le style Louis XV lui apporte les courbes harmonieuses de ses panneaux de portes, lesquels, sous le gouvernement paisible du duc Léopold, rencontrèrent en Lorraine une telle faveur, qu'ils disputèrent longtemps la place aux panneaux du genre antique.

Parallèlement son utilisation éprouvait au cours des habitudes une transformation sensible. L'armoire des pauvres gens de 1660 ne convient qu'au linge et est, en conséquence, une suite d'alvéoles serrées. Souvent elle manque de tiroirs. Ceux-ci n'apparaissent que timidement et en conformité étroite des panneaux. L'armoire du temps de Léopold, svelte et élégante, expose fièrement sur de larges étagers sa belle et nombreuse lingerie. L'Armoire de

l'Empire, enfin, relègue le linge au placard et se transforme en pendoir, ses tiroirs ne sont qu'un décor inutilisé et sa boîte élégante abrite les jupes de drap, puis les robes de laine et de soie ...

Ce caractère de pérennité et de stabilité, ce désir de traverser les invasions pour recréer un foyer nouveau, tels sont bien les deux caractères typiques de la mentalité lorraine. Elle s'est fixée au genre français qu'elle avait définitivement adopté depuis la Guerre de Trente Ans, et les quarante ans de germanisation imposés à la Lorraine annexée en 1871 n'ont fait dans son goût et dans le choix de ses meubles qu'une insignifiante impression. Les quelques spécimens lourds et géométriques importés par les immigrés allemands n'ont pas survécu à la victoire française.

En parcourant les 499 pages bien serrées de L'art du meuble, on constate que Bernard Deloche se contente de procéder à 6 remarques assez brèves qui concernent l'art populaire :

Trois observations résument des remarques importantes formulées par Jean Cuisenier :

1) Interdépendance de l'art populaire et de l'art savant : « pas plus que l'art populaire n'est séparable de l'art savant, l'art savant ne peut être détaché de l'art populaire car, dans leurs rapports mutuels, l'un et l'autre fonctionnent alternativement comme source et comme modèles ».

2) Arts sans artistes et artisans sans arts : caractère à la fois collectif et anonyme de la création populaire dépourvue d'écoles, d'académies, de « commandes nobles » et de « dignités reconnues ».

3) Fonction d'expression du mobilier analysée à partir de la « décomposition » de l'armoire bretonne d'Alain Canevet.

Une remarque relative au fameux « lit-clos » et deux emprunts à Suzanne Tardieu induisent trois observations :

4) Le « lit-clos en alcôve » permet de cérémonialiser « l'acte sexuel ».

5) La « traite » tout en longueur est à la Picardie ce que le « buffet à glissants » -avec son panneau supérieur de faible hauteur et pourvu de « panneaux à glissière»- est à la Provence.

6) Le buffet à horloge bressan révèle « un étrange lien entre le temps -ou plutôt la mesure sociale du temps- et le repas ».

Nous adhérons entièrement aux deux premières citations de Jean Cuisenier. En effet, « art savant » et « art populaire » fonctionnent de manière tellement interdépendante que le reproche adressé au second -accusé de « contaminer » les styles- s'applique également au premier puisque Bernard Deloche relève cette confusion chez Roubo qui présente (planche 231) « la description en élévation et en plan d'un fauteuil cabriolet où, très curieusement le dessin en élévation de la partie supérieure de la planche figure nettement un siège Louis XV, tandis que la projection en plan de la section inférieure propose plutôt un cabriolet Louis XVI ».

En ce qui concerne le caractère collectif de la création populaire, on se reportera à ce que nous avons écrit -en particulier à partir des remarques essentielles de Patrice Coirault- dans Le Musée des Campagnes (cf. aspect « indivis » de la « création » populaire). On souscrit même à la dernière observation de Jean Cuisenier dans la mesure où elle oppose -implicitement- la « fonction d'expression » du meuble à la « fonction de communication » du langage. Quant aux propos suivants, ils restent assez « convenus » ou plus ou moins discutables et l'on aurait envie de dire que la « traite picarde à horloge » est (également) à la Picardie ce que le « buffet à horloge bressan » (sans parler de son homologue « à horloge de côté ») est à la Bresse, c'est-à-dire un meuble « composite » -somme toute relativement récent- qui particularise ce que l'on pourrait appeler « l'entrée de l'horloge ».

L'indifférence patente de Bernard Deloche eu égard au mobilier populaire apparaît de manière manifeste dans l'opposition entre les « villes » qui doivent gérer les « problèmes de la mécanisation » et la « campagne » confinée dans « la routine répétitive ». D'ailleurs, le mobiliologue n'écrit-il pas que les premières accouchent du « design » alors même que la seconde -dont nous voulons considérer, entre une nuée de vrais « rossignols », les ouvrages les plus signifiants- n'a droit à aucun « chapitre ».

François Dagognet -dans la préface de L'art du meuble- relate le caractère mouvementé de la soutenance de thèse de Bernard Deloche : « La foudre est tombée ce jour-là, sur l'amphithéâtre. Bernard Deloche fut vitupéré par les uns et célébré par les autres ». Tout en rendant un juste et insigne mérite à l'auteur (« les vraies thèses ne peuvent pas être soutenues sans provoquer une tempête »), le professeur Dagognet mettait l'accent sur une argumentation qui proposait une Méthode mais qui, en vérité, sous-tendait une Doctrine : « Suis-je d'accord avec la première moisson des résultats ? Que non ! je suis réservé quant à l'éloge du design qui semble s'ensuivre ».

Avouons, d'emblée, que nous ne sommes pas très loin d'accepter au sujet de l'« art populaire » -en termes moins savants et dans le cadre d'analyses des plus empiriques- une part de ce que Bernard Deloche écrit sur le « design » surtout si on veille à conserver la « belle » équivoque du mot « art » qui, d'une part implique un minimum de « technique », et qui d'autre part, sélectionne les ouvrages qui entretiennent -d'une manière ou d'une autre- un rapport avec le « beau ». Dans cette double acception, l'« art populaire » (qui transcende les époques) ne manifeste-t-il pas la singulière aptitude d'un détecteur d'authenticité, d'un « étalon » dont la « parole d'or » serait capable d'affirmer -sinon de mesurer- la valeur esthétique de l'« ouvrage fait œuvre » ?

En citant, une nouvelle fois, les vieillottes mais pertinentes remarques du baron de La Chaise, on constate que le souci de « fonctionnalité » a toujours constitué -avec un bonheur plus ou moins grand- l'exigence première du mobilier populaire dont témoigne l'armoire au plus haut chef :

L'Armoire est le meuble le plus beau, le plus typique et le mieux conservé du mobilier lorrain. Il marque aussi avec le plus d'évidence le caractère monumental que les ouvriers d'autrefois savaient donner à leurs meubles. Nos aïeux, en effet, dressés à la sobriété et au réalisme, construisaient leurs instruments dans un but d'utilité immédiate et visible. C'est justement cette adaptation évidente à leur destination qui donne aux meubles lorrains leur silhouette harmonieuse et monumentale. Tant il est vrai que le décor ne doit être que le serviteur du besoin.

Mais c'est bien de « l'art savant » dont il s'agit et le technomobiliologue s'en remet tout d'abord et très naturellement à la « géométrie » du meuble de l'Encyclopédie et plus encore à celle de Roubo :

(Roubo) consacre un long chapitre à « l'art du trait » dans lequel il expose notamment la théorie des sections coniques et la manière de construire les paraboles et les ellipses ; il étudie la théorie de la pénétration des corps, si importante pour la réalisation des assemblages ou la combinaison des formes générales d'un meuble.

Ainsi, Roubo nous transporte « en plein cœur de la théorie » -aux antipodes de la démarche « spontanée », des approximations et des « géniales » gaucheries qui constituent la raison d'être de l'« art populaire »- là-même où l'empirisme perd tout espoir :

La technologie du meuble prend place dans une conception générale de l'art où le dessin occupe une place centrale, où il représente la clef de tous les arts. Il n'est pas possible de construire un meuble sans l'avoir dessiné rigoureusement au départ, et c'est là que la

géométrie intervient en rationalisant cette esquisse préliminaire, en l'arrachant à la contingence d'un tracé approximatif ou livré au hasard.

S'agit-il de construire un fauteuil en cabriolet, ce ne sont que « plans » et « figures » qui déterminent « centre géométrique » et « projection d'ensemble » :

On a bien affaire à une loi de construction, à une genèse géométrique des sièges dont le modèle est emprunté à une figure simple de la géométrie des volumes, ici le cône ».

La profondeur, le caractère prémonitoire (cf. conception du « design » et analyse de la cybernétique) du texte de Bernard Deloche rendent compte de la volonté de consacrer une large part de cette préface à un ouvrage de lecture difficile, émaillé d'analyses philosophiques, d'arguments parfois sinueux et d'une incessante juxtaposition d'affirmations qui se confortent ou se contestent sans toutefois s'invalider.

Ainsi, on croit que l'auteur fait l'éloge des Arts Déco au sein desquels le « meublier » se fait géomètre en « calculant » et « combinant » les lignes et les volumes mais il ne s'agit que d'une « pseudo-rationalité », d'un « nouveau formalisme fondé sur une tradition définitivement périmée » et en quelque sorte, d'une géométrie « appliquée de l'extérieur » et non d'une géométrie au service d'un ordre interne.

On pourrait également supposer que l'« ordre » constitue un thème essentiel du style de Ruhlmann mais cet ordre est « surdéterminé » sans pour autant « déterminer les formes » tout en participant, « de surcroît », d'« un processus idéologique », d'un « retour à l'ordre » dans lequel « l'application des motifs ornementaux vaguement inspirés du cubisme se fonde sur une combinaison pseudo-intellectuelle ou intellectualiste au sens péjoratif ». On croit que la notion d'« information » constitue une des « clefs » de l'ouvrage mais Bernard Deloche affirme -après avoir montré que les Arts Déco et le « design naissant » accordent une place « centralisatrice » à l'architecture- que le second conteste les modèles tandis que les premiers (qui pérennisent un modèle ancien) promeuvent une « sous-information », une « information plastique ».

Le meuble est considéré comme un langage mais l'auteur affirme aussi que « l'art n'est pas un langage » même s'il entretient une « parenté étroite » avec lui. D'autre part, Bernard Deloche semble accrédi-ter, tour à tour, l'éventuel caractère esthétique de l'œuvre considérée comme unique au même titre que les productions en série de la « chaîne industrielle » (qu'anticipaient, au demeurant les « répétitions mécaniques du gabarit » du menuisier).

A ce propos, il faut dire deux mots du « Banhauss » qui repense l'architecture en la mettant au service de l'ensemble des activités humaines et dont les réalisations les plus emblématiques -au plan du mobilier- sont certainement celles qui concernent les sièges et qui paraissent combiner les principes de « linéarité » et d'intégration » et l'« accord essentiel avec l'espace »

Relevons quelques thèmes caractéristiques du Banhauss :

- 1) L'engagement en faveur des besoins des masses laborieuses et la production d'objets réduits à leur plus simple expression tant au point de vue de la facilité d'exécution (mobilier montable et démontable) ; de la pauvreté des matériaux utilisés (acier, contreplaqué) que du caractère pratique de l'utilisation (multi-fonctionnalité).
- 2) La confusion « art-technique ».
- 3) Le concours de peintres abstraits comme Paul Klee et Vassily Kandinsky.
- 4) La constitution des ateliers de métal (cf. objets créés par Marianne Brandt) et de menuiserie qui produit le « fauteuil en lattes » qui met l'ergonomie au service de la fonctionnalité et la « chaise Wassily » dit « modèle B3 » de Breuer.

Le Bauhaus illustre le conflit entre l'artisanat et l'industrie. Son fondateur, Walter Gropius (1883-1969) prôna d'abord un « expressionnisme » au cœur duquel il mettait le travail artisanal tandis que Theo van Doesburg -qui plaçait le « constructivisme » sous l'égide de la machine- incita Gropius à utiliser des méthodes industrielles

L'œuvre de Pierre Francastel (1900-1970) a certainement joué un rôle non négligeable dans l'effort de « théorisation » auquel procède Bernard Deloche. Il ne saurait, toutefois, être question de résumer une pensée aussi féconde que celle de Pierre Francastel dont Bernard Deloche souligne, à plusieurs reprises, la pertinence des analyses. Retenons un certain nombre d'idées développées par le critique d'art :

- 1) La sociologisation de l'art (cf. Peinture et société, 1937 et Etudes de sociologie de l'art, 1970).
- 2) L'art considéré comme langage : dans Le style Empire (1939) -note Bernard Deloche- « Pierre Francastel a voulu démontrer que l'art est un langage » en ouvrant « la voie à une étude systématique des œuvres d'art par référence au modèle linguistique ».
- 3) La technique n'est qu'une composante de l'art qui peut produire des « systèmes d'information » lorsqu'elle sort de la routine (cf. L'Art et technique aux XIXe et XXe siècles, 1956).
- 3) Importance de la figure (cf. La Réalité figurative, 1965).
- 4) Le cubisme est irréductible à l'une ou l'autre des applications géométriques, il a « créé un nouveau type de configuration » qui a permis à l'homme moderne de réaliser sa modernité (cf. Histoire de la peinture française, 1955).

On constate que, si Bernard Deloche ne place pas ses analyses dans le « moule sociologique », il souscrit aux autres d'idées précédemment évoquées en privilégiant même - sans la mentionner- une idée-force du célèbre critique d'art : à savoir le fait que, seule, la prise en compte des œuvres les plus actuelles permet de comprendre les œuvres du passé et ainsi de s'ouvrir à une « histoire de l'art » naturellement discontinuée.

En effet, Bernard Deloche (qui ne renonce pas à « dérouler », dans une certaine perspective, une histoire de l'art qui ne répète pas l'habituel et arbitraire découpage en différents « Styles » placés sous l'égide des « Louis » successifs) propose une « grille d'analyse » originale. Cette « grille » considère les différentes étapes -à partir de l'architecture considérée en tant que ce que notre maître François Châtelet appelait l'« anti-objet absolu » (« objet » en fonction duquel on se « forme » en se « réformant »)- ayant conduit à cette « première perfection » incarnée par le « style Louis XV » dont le caractère parfaitement « homogène » conteste l'appellation réductrice d'« art de transition » :

- 1) Avec Boullée, la forme reste « architecturale » mais le décor s'inspire du dessin des ornemanistes.
- 2) Avec Meissonnier, l'apparition d'un « double courant d'attonique et d'asymétrie » conduit à l'élimination des « procédés de la construction ».
- 3) La « simplification linéaire » du style Louis XV consacre « l'intégration du dessin à l'art du meuble » en illustrant « la perfection de l'homogénéité ».

On peut également relever, à partir du regard porté sur une période plus récente, trois idées développées par Bernard Deloche :

- 1- Conception du cubisme tel que l'appréhende Pierre Francastel.
- 2- Eloge de « l'Art Nouveau » qui porte en lui l'esquisse des principes d'où naîtra le design : a) « abolition de l'individualité créatrice ». b) « industrialisation de l'art ». c) « homogénéité de la forme et du matériau ».
- 3- Critique des « Arts Déco » qui, « bien loin d'être révolutionnaires et de fournir les cadres

morphologiques du renouveau intellectuel, cherchent à s'inscrire dans le mouvement d'une tradition ».

La « grille de lecture » se confond avec le « design » (considéré « comme vérité dans l'art ») qui apparaît à la fois comme l'oeuvre et l'outil capables de formuler « une théorie générale de l'objet » par-delà les visions nostalgiques du passé qui « surdéterminent » des objets sacralisés :

C'est avec le design et du design qu'est né l'homme du XXe siècle. Autrement dit, la nécessité interne, cette exigence essentielle de l'art que les théoriciens du mobilier 1900 croyaient avoir redécouvert, n'est en l'espèce qu'une illusion : certes y a-t-il plus d'unité organique dans les meubles de l'Art Nouveau que dans toute la période allant de l'Empire à Napoléon III mais les meubles sont encore surchargés de végétaux, contournés sans raison réelle, encombrés d'un appareil ornemental et symbolique tout à fait étranger à la fonction. L'Art Nouveau a cru opérer ce dépassement magique caractéristique de l'oeuvre d'art, en débordant la fonction matérielle vers une fonction spirituelle, en décorant le fauteuil de repos de fleurs de pavots. Au contraire, le design n'éprouvera plus ce désir de poétiser la fonction par des symboles ; il se contentera par la mise en montre de la fonction pour elle-même et par l'épuration rigoureuse de la forme, en éliminant tout décor adventice, de trouver le merveilleux au sein même de l'existence quotidienne.

Ce n'est donc pas à un simple « éloge » du « design » auquel procédait de manière quasi prophétique Bernard Deloche mais il proposait -à partir du « Design » appelé à jouer, à l'instar du Dieu de saint Thomas d'Aquin, le rôle d'Alpha et d'Omega- une véritable compréhension des oeuvres du passé. Le « design » est ce « fil d'Ariane » qui permet, rétrospectivement, de révéler les tenants et surtout l'« aboutissant » du « Louis XV », de l'« Art-Nouveau » et du « Bauhaus ».

On comprend, dans ce contexte, la critique adressée à Alain qui a, donné « une très grande audience » au meuble sans vraiment comprendre la « récurrence des arts » :

Le lien qui eût permis justement de comprendre l'ensemble des arts dans une perspective unique manque en fin de compte à Alain. L'idée d'une production générale des formes liée à une dynamique stylistique : il y a dans sa pensée quelque chose de statique, d'anhistorique, qui ne répond en aucune manière à l'idéal du Bauhaus dont il était pourtant le contemporain.

Dans son ouvrage -rédigé à une époque où Ferdinand de Saussure était tellement à la mode universitaire- Bernard Deloche procède à une analyse linguistique du mobilier et établit un « Système du meuble » comme Roland Barthes parlait d'un « Système de la mode » capable de révéler un « système d'information », c'est-à-dire de transmettre un message suffisamment clair et audible qui, finalement, tend à se substituer à l'ancienne notion de « Style ».

Ainsi, la menuiserie pourrait constituer un langage en intégrant des « éléments » qui trouvent tout leur sens dans l'ensemble dont ils font partie et même, écrit Bernard Deloche, « il n'est pas sûr, d'ailleurs, qu'on ne puisse trouver dans ce langage technique un équivalent de la double articulation dont André Martinet fait le critère principal du langage humain » même si « la variété des profils de moulures » (cavet à l'astragale ; bec de corbin à la doucine, etc.) qui diversifie l'ornementation d'un bâti donné « ne constitue pas un système de signes » comparable à la « seconde articulation de la langue ».

L'auteur envisage la constitution d'un véritable lexique du mobilier. Prenant l'exemple du siège, Bernard Deloche oppose -dans une logique saussurienne- l'« accotoir » (« fait de langue ») et l'« ornementation » (« fait de parole »). Ainsi la notion d'accotoir constituerait un

« trait pertinent » du langage et jouerait le rôle de « morphème ». En revanche, si l'on considère le galon ornant le « carreau », la prise en compte de la nature de cet ornement (galon d'or pour les dames nobles ; galon de soie pour une « simple bourgeoise ») est également « pertinente » mais relève de ce que Bernard Deloche appelle un « hylème » parce que, dit-il, « la forme ne remplit pas toujours de fonction déterminante ». Par ailleurs, en considérant la structure générale (montants, traverses, etc.) des « meubles à bâti destinés à recevoir un contenu » (buffets, commodes, armoires, etc.). Bernard Deloche détermine un genre commun qu'il appelle « archisémente ».

En fin d'ouvrage, Bernard Deloche donne une « Grammaire générative de la construction des sièges » à partir de la notion de « module ». Ce projet d'un insigne intérêt pourrait permettre d'autant plus une classification scientifique du mobilier de style que l'auteur fait appel à la chimie (polymères) et à l'algèbre.

Néanmoins, à partir du premier exemple (« Série A : génération de la banquette »), on constate que les moyens utilisés -qui complexifient à l'extrême les données- sont inversement proportionnels aux résultats obtenus même si de nombreux enseignements -dans la perspective d'une classification « mécanographique » du mobilier- peuvent être tirés de ces remarques (cf. certains sigles désignant des caractéristiques particulières de certains éléments du meuble comme « Vs » désignant un piétement vertical en pied de biche ou « Aj » un accotoir à joues).

Bernard Deloche, après avoir noté que la « banquette n'est pas une juxtaposition de n tabourets », fait appel à « l'itération du module » de base indiqué par « M » (qui représente le tabouret) pour arriver à (« M ») qui désigne la banquette. « M » regroupe l'élément « traverse horizontale » (désigné par la lettre « h ») et l'élément « segment vertical » (désigné par la lettre « v »). D'autre part, la fonction « f » (« opérateur géométrique de quadrature ») représente la forme générale de « M ».

En fin de compte et au terme de ce (trop) savant jeu d'écritures - Bernard Deloche peut déduire -« à la façon des polymères de chimie » les règles suivantes qui aboutissent à la formule finale définissant le tabouret (M), la « grammaire (A) de génération de la banquette se construisant « sur les bases de cette grammaire élémentaire fondamentale du module » :

- (I) Module de base M
 - (II) $M f(4 h + 4 v)$
 - (III) h traverse horizontale élémentaire
 - (IV) v segment vertical ou pied
 - (V) f disposé en carré
 - (A) (I) Banquette (donne) n (M)
 - (II) M (donne) $f(4 h + 4 v)$
 - (III) n = itération enchaînée
 - (IV) Itération enchaînée (donne) $(M + M + M + M + \dots)$
 - (V) $(M + M + M + M + \dots) f$
- $(4 h + 4 v) + (3 h + 2 v) + (3 h + 2 v) + (3 h + 2 v) + (\dots) + (3 h + 2 v)$

Notons que d'autres « règles » qui concernent (avec les modifications symboliques adéquates les plus compliquées) les « éléments » (Mp = « module avec panneaux » ; Aj = « accotoirs à joues ») et les « opérateurs » (f = « opérateur géométrique trapézoïdal » ; s = « opérateur désignant un élément de superstructure ») s'appliquent également aux « générations » de fauteuil et des chaise-longue ».

Considérant le meuble de style de manière exclusive, Bernard Deloche entreprend une réflexion préalable sur les rapports de l'art et du meuble en montrant combien celui-ci, à de rares exceptions près (cf. Platon et Kant) a été méprisé jusqu'à Alain (qui, néanmoins, assigne au meuble, dans son Système des beaux-arts, un « caractère auxiliaire ») avant d'être purifié de ce pêché originel par Pradines qui parle de « l'art du meuble ».

Dès lors, se pose la question du principe fondateur de l'œuvre d'art. Si la théorie du plaisir -qui réduirait l'œuvre à l'assouvissement- est à peine évoquée, celle de la « poétique » (qui conduit Baudelaire à s'épancher sur la chambre aux meubles « allongés », « prostrés » et

« alanguis » et Rimbaud à regretter le « large buffet sculpté » qui prend « l'air des vieilles gens ») est justement éconduite dans la mesure où son principe reste extrinsèque à l'œuvre.

Ne pourrait-on placer la beauté d'un meuble à l'enseigne de la fonction en lui assignant des règles de proportion et de ressemblance ? Selon Bernard Deloche : 1) Non seulement un «meuble impropre à l'usage donne l'idée d'un monstre » mais il « n'est d'ailleurs jamais trouvé beau » et 2) Il est « impossible de considérer comme une œuvre d'art un objet dont on se sert tous les jours ». On sait pourtant -sans alléguer « la Géante » de Baudelaire- qu'il n'est point de serpents qui, par l'art imité, ne puissent plaire aux yeux » tandis que « Gilbert Simondon a proposé une esthétique de l'objet technique ».

Au final, c'est encore à l'intérieur même de l'œuvre qu'il convient de chercher le critérium de la beauté mais, à la coquille vide de la notion d'« harmonie » (si souvent invoquée), Bernard Deloche substitue celle de « pouvoir d'intégration rythmique », c'est-à-dire le principe « d'un ensemble d'éléments qui pourraient paraître au départ étrangers les uns des autres » mais qui, en fait, se répondent mutuellement « en créant par là l'unité en mouvement de l'objet ».

Cette unité qui globalise l'objet et unifie les éléments qui la composent est inséparable de la forme qui rejoint le problème/mystère de la création que Bernard Deloche assimile à une « morpho-création ».

Que l'on ne s'y trompe pas, c'est bien une tentative de réhabilitation du meuble à laquelle se livre Bernard Deloche en érigeant l'art (mineur) du meuble en « art majeur »

Pourquoi même ne pas aller jusqu'à formuler l'hypothèse selon laquelle les arts majeurs se seraient trouvés parfois dans une situation d'enseignés, soulever l'idée selon laquelle Watteau aurait pu emprunter des thèmes figuraux à ces célèbres commodes qui ont fait la gloire de Boulle ? ».

On en revient au titre du célèbre ouvrage de Roubo dont (tout) « l'art » de Bernard Deloche vise à confondre le « beau » dans la « technique » et le « menuisier » dans la création anonyme du « Meuble ». On retrouve deux problématiques qui étaient déjà au cœur de notre ouvrage sur la dentelle :

1) Le rôle des ornemanistes qui, dessinant des meubles propres à être exécutés -comme on peut imaginer, selon le schéma légendaire de Guillaume Janneau, Boulle exécutant les dessins de Berain- érige « l'art du meuble » -comme il a été dit précédemment- en « conception générale de l'art » dans la mesure où il s'agit, en fait, d'un « art du dessin » :

L'exécution du meuble figure un peu la réciproque de l'art du dessin : si l'on admet que le dessin part d'un modèle réel pour le reproduire sous une forme imagée, l'art du meuble part au contraire d'un dessin pour en projeter la forme concrète dans la réalité.

2) Cette « esthétique du meuble » -habitée de bout en bout par l'exactitude du dessin- trouvera son allié le plus sûr dans l'industrialisation et la mécanisation qui effaceront définitivement la part d'empirisme qui s'attachait encore à l'exécution du mobilier. Une nouvelle fois, Bernard Deloche (en procédant, par exemple, à l'éloge de la « toupie » qui « accélère » la mécanisation du mobilier) ne fait qu'exagérer les préconisations de Roubo qui avait consacré 14 longues pages aux descriptions les plus précises des « machines propres à faire des Cannelures » et à la « Machine appelée Outil à Ondes » (dont il perfectionne, « théoriquement », le projet donné par Félibien).

Davantage que par l'art « meuble » du mobilier, Bernard Deloche est hanté par l'art « immeuble » de la « cité radieuse » de Le Corbusier -baudelairien « Albatros » aux ailes de ciment que « L'Azur, l'Azur, l'Azur » de Mallarmé faisait rêver- et par la « ville

cybernétique » de N. Schöffer qu'il appelle de ses vœux. On pourrait croire -**toujours avec Bernard Deloche**- que, dans cette « cité idéale » -**sanctifiée à la puissance X par les élucubrations du facteur Cheval qui enchantaient Malraux mais donnaient la nausée à Roger Ferlet**- l'avènement du « système d'information » cher à Roland Barthes abolirait tous les objets du passé -**dont les « surdéterminations » nostalgiques qu'il entraîne « matérialisent les rêves les plus irréels »**- si ce nouvel Hermès « porteur de message » ne se confondait pas avec l'Hytlodée de Thomas More, le « colporteur de sonnettes » !

Il n'est pas nécessaire d'être grand clerc -**même si ceux-ci finissent toujours par « trahir »**- pour mesurer le fiasco de la « cité radieuse ». Son « prometteur » pouvait-il douter -**en annonçant, au son des « trompettes de la renommée » de Brassens, la fin de la maison individuelle**- que le barbecue et la tondeuse à gazon de Bernard Plessy feraient fantasmer de nouveaux « bobos d'opérette » qui, au grand bonheur de « promoteurs » plus « modernes » encore, substitueraient l'agglomération horizontale à la concentration verticale ?

Quant à la « ville cybernétique » -**devenue « ville internet »**- que Michel Serres quadrillait (**lui aussi, au son des « trompettes de la renommée »**) des « autoroutes de l'information », cette ville tout entière vouée au « design » -**dont la logique devait condamner « les aberrations d'une société de consommation ou de surconsommation »**- n'est-elle pas devenue -**recyclée en « ville à visiter »**- Amaurote, la ville fantôme de Thomas More, « ville à l'envers » dont le pouvoir magique de transformer nos villes trop « à l'endroit » tenait justement au fait qu'elle restait -**à l'encontre des « bétonnées » et « inimplosables » cités lecorbusiennes**- purement utopique ?

Avec une certaine mauvaise foi et à l'encontre de son mentor Pierre Francastel, Bernard Deloche -**« cité radieuse » ne saurait mentir**- écrit qu'il « ne relève pas de l'évidence » que Le Corbusier soit « porteur d'une société concentrationnaire ». A contrario, l'objet du passé -**baudet de la fable**- avec toute la nostalgie qu'il supporte est forcément surdéterminé, il matérialise par projection les rêves les plus irréels : « la création d'un passé pour les déracinés » terriens ; « la construction d'une généalogie fantastique » pour les déracinés imaginatifs.

On voit bien que, pour Bernard Deloche, le recours aux vieux « meubles » de Baudelaire, au « buffet » de Rimbaud ou à la « chaise » de Van Gogh sont -**hors le prestige de leurs célèbres usagers**- proches du néant. Ces glorieux exemples, parfaitement superfétatoires au plan du mobilier, jouent le rôle de références purement « décoratives » et constituent un échantillon de ces attestations « honorifiquement culturelles » qui vont -**dans le pire des cas**- jusqu'à donner « droit de citer » aux éructations de Céline !

On pourrait même ajouter -**dans la perspective des « nouveaux » penseurs officiels**- que la funeste prise en compte de l'art populaire participerait : 1) de l'« idéologisation » et de la « mystique vichyssoise » inhérentes aux (**seuls**) musées paysans. 2) du « processus de construction et d'essentialisation d'une identité ». 3) de l'élaboration des « contenus idéologiques des mouvements régionalistes », présumées dérives folkloriques qui hantent les nuits respectives de chercheurs « patentés » comme Christian Faure, Catherine Bertho et A.-M. Thiesse. Ces universitaires qui plongent à plaisir dans le passé -**avec de belles têtes de vainqueurs**- pour en extirper toute la lie, ne justifient-ils pas la trop géniale formule de Simone Signoret : « La nostalgie n'est plus ce qu'elle était » !

Le lecteur comprendra pourquoi, en reprenant un mot (**que nous avions, nous-même, employé pour suggérer l'esprit de nos travaux**) cité par Bernard Deloche (**sans doute pour désigner tout ce qu'il déteste**) nous privilégions la « rhapsodie » à l'analyse en essayant d'éviter -**tout en multipliant les sources d'informations**- l'écueil des savantes gloses qui, toujours, désespèrent les Agnès de Molière !

On raconte qu'un bolchevick -**ayant été traduit devant un tribunal pour avoir été surpris se promenant dans un pensionnat de jeunes filles**- répondit à ses accusateurs qui le sommaient

de s'expliquer : « La nostalgie, camarades, la nostalgie ! ».

Boris Pasternak avait bien prévenu ses fanatiques « coreligionnaires » : « Si vous tirez sur les rossignols, camarades, il n'y aura plus de chansons pour nos nuits d'été » !