

# RENÉ HERBST, UN DESSINATEUR AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

L'objet du mois - 3 mai 2012

**Agnès Callu (conservatrice du département  
des arts graphiques au musée des Arts décoratifs)**

## **Constance Rubini**

Bonsoir. Nous sommes ravis de vous accueillir dans la salle de conférences des Arts Décoratifs pour ce nouveau rendez-vous de « L'Objet du mois ». Vous connaissez maintenant le principe : un conservateur de la maison choisit un objet ou un groupe d'objets dans les collections et vous en transmet la singularité, non seulement l'intérêt de l'objet en lui-même mais aussi les raisons de son entrée dans les collections. Pourquoi fait-il sens au sein de l'ensemble des collections ?

Nous sommes très heureux d'accueillir ce soir Agnès Callu, conservatrice du département des arts graphiques, qui va nous parler des dessins de René Herbst. Cette fois-ci, on entendra parler dans la maison de René Herbst par l'angle du dessin. Je laisse la parole à Agnès Callu.

## **Agnès Callu**

Bonsoir. Il m'appartient ce soir de m'attarder sur une œuvre graphique gigogne, le portfolio de René Herbst acquis à la fin de l'année 2010, et qui vient donc d'intégrer les collections du musée des Arts décoratifs. Cependant, vous en serez d'accord, une focale sur l'objet hors contexte, on le sait, est scientifiquement invalide. C'est la raison pour laquelle, par méthode, par scientisme aussi, je souhaite venir jusqu'à cette acquisition par cercles concentriques, en adoptant un rythme ternaire qui, je crois, sait convaincre par la force d'une démonstration didactique.

Aussi bien, je propose trois points : premièrement, je reviendrai sur l'historicité du département des arts graphiques, encore appelé cabinet des dessins. Deuxièmement, je présenterai la charte scientifique dudit département nouée autour de la connaissance, de l'exposition et de l'étude des collections. Troisièmement, une fois les outils théoriques mis sur la table, il me sera possible de m'engager dans une esquisse du profil socioculturel de René Herbst et, plus encore, d'expliquer l'intrication de sa trajectoire avec le musée des Arts décoratifs, ce qui a induit une mobilisation collective intéressante, autorisant précisément l'entrée dudit portfolio dans les collections publiques.

D'abord donc, les collections de dessins dans l'histoire de l'institution fascinante autant que singulière que sont les Arts Décoratifs. Loin de moi, vous le comprendrez bien ce soir, l'idée de proposer des jalons formels sans significations autres que intra-monographiques, mais tout au contraire, à l'écart du discours institutionnel, davantage celles visant à valoriser un segment temporel, véritable « accélérateur de particules » pour la constitution des collections graphiques du musée.

C'est pourquoi, sans récuser l'information, je signale d'un mot que le cabinet des dessins fut créé en 1974, mais en historienne, j'inscris la date au seul titre de la chronologie presque interne des organigrammes. De fait, et j'ai cependant conscience du caractère ultra-simplificateur de telles métadonnées, je retiens, de façon préférentielle, la période 1880-1910 comme un moment historique recteur. Pourquoi ? Pour trois raisons. J'y reviens. D'abord, la créativité multiplexe de l'environnement culturel. Ensuite, sur ce temps-là, des donations fondatrices, presque légendaires. Enfin, sur ce temps-là toujours, des initiatives muséales qui conjuguent dynamisme et novation en matière de goût esthétique.

Effectivement, la seule première décennie de la IIIe République, en permanence, sans rupture souvent d'ailleurs avec les dernières années du Second Empire, permet de retenir quatre dates jalons, assurément insuffisantes, mais, me semble-t-il, toutefois nécessaires. 1864, création de l'Union centrale des arts décoratifs. 1877, création de la Société du musée des Arts décoratifs. 1895, création de la Réunion des musées nationaux. 1897, création de la Société des Amis du Louvre. De fait, l'interprétation d'une telle effervescence institutionnelle est tout à fait évidente. Par-delà la multiplication d'organisations para-patrimoniales, elle manifeste non

seulement l'engagement en faveur des beaux-arts et de la culture, mais elle témoigne surtout, me semble-t-il, d'une conjonction d'initiatives individuelles, d'initiatives groupées à la manière de réseaux sociaux et d'initiatives fédératives lorsqu'elles tendent l'effort collectif porté par des cercles de sociabilité qui réussissent l'articulation entre surgissement coordonné de projets culturels et intelligence d'action des puissances d'argent. Et c'est à ce moment-là donc que l'Union des arts décoratifs est récipiendaire de donations célèbres, qui composent la première stratification d'une collection graphique d'exception. D'emblée, là encore, je récuse le récit exhaustif et, dans le même temps, la validité de l'exemple, souhaitant, même si la formule est contestable, singulariser quelques noms fameux, bien connus d'ailleurs car communs à de nombreux cabinets de dessins, tant ils sont associés à des feuilles remarquables. Premièrement, le marquis de Chennevières, historien d'art, écrivain, amateur éclairé et grand collectionneur, qui livre, aux environs de 1880, des dessins, notamment de Giulio Romano, Tiepolo ou Bernin. Deuxièmement, tel une icône, Jules Maciet, hanté par son vertige des images, signé d'une véritable obsession iconographique, qui abonde la collection, pour n'évoquer que l'école italienne, de Palma, Buonaccorsi, Stefano della Belle ou Vasari. Troisièmement, Maurice Fenaille, industriel avisé et philanthrope, mécène de Rodin, qui offre, on le sait, les esquisses pour les Portes de l'Enfer. Quatrièmement, Henri-émile Perrin, fils d'émile, membre de l'Institut et administrateur de la Comédie-Française, dont il fut dit qu'il incarnait « le goût du Parisien dilettante et érudit », qui, lui, donne un projet de pendule de François Boucher.

Mais, active par-delà les dons, l'Union centrale des arts décoratifs agit véritablement sur le terrain, manifestant la sûreté de ses choix à l'occasion de ventes, voire en négociant directement avec les artistes. Là encore, et on m'en excusera, j'accepte l'exemple pour soutenir une démonstration à grands traits. Je rappelle donc la vente Monbro de 1885 qui fait rentrer un ensemble absolument remarquable de dessins de Boulle. Je cite encore la vente Destailleur en deux stances, 1893 et 1896, qui autorise notamment l'intégration d'études de flambeaux de Boucher, d'esquisses de torchères dues à Delafosse ou de dessins de plafonds aux ors brillants et profonds de Claude III Audran. Enfin, je souligne un exemple, en aucune façon isolé puisque la pratique est multiple : en 1884, l'Union des arts décoratifs, presque à la manière d'une tête chercheuse, fait affaires avec Carrier-Belleuse pour s'enrichir à la source d'un lot de dessins à la craie datant des années post-1868, représentant, outre quelques putti dansants ou animaux fabuleux, des pièces d'orfèvrerie absolument remarquables.

Cette politique est stimulante. L'excellence entraînant l'excellence, les dons de qualité s'imposent, ordonnant une succession presque ininterrompue d'ensembles fondateurs. Ainsi, dans l'entre-deux-guerres, en conjonction équitable avec le Louvre, il faut le rappeler et y insister, les personnalités de la marquise Arconati-Visconti, d'émile père, de Moïse de Camondo ou bien sûr de celui qui fut appelé le plus grand collectionneur du monde, David David-Weill, consolident « l'ADN artistique » du cabinet des dessins qui, autour de l'inventif triptyque culture, art et industrie, permet d'arpenter les sentiers de la création d'une production plastique qui promeut le beau, l'utile.

Aujourd'hui, résultat de plus d'un siècle d'effort et de goût, de goût pour l'effort et d'un effort en faveur du goût, le cabinet des dessins réunit plus de 150 000 œuvres. Fonds d'ateliers, carnets, feuilles isolées, il s'impose comme un ensemble absolument remarquable, diachronique, au spectre large (xve-xxie siècle), esthétiquement homogène (écoles françaises et européennes), formellement pluriel dans des supports comme dans ses techniques.

Outre des variables qui composent un ensemble exogène dit des chefs-d'œuvre, parmi lesquels brillent les noms de Watteau pour des sanguines, Degas pour des fusains, ou Dubuffet pour des gouaches sous lithographies, et outre des ensembles thématiques à l'exemple du secteur des théâtres, je pense aux gouaches de Léon Bakst, exemplaires pour les Ballets russes de Diaghilev, à l'exemple du secteur des jardins avec l'important fonds du paysagiste Achille Duchêne, ou à l'exemple encore de celui rendant compte d'un japonisme dominant matérialisé par les quelque 1 500 katagamis ayant pour certains appartenus au célèbre marchand Siegfried Bing, sept champs et domaines rythment l'exceptionnelle collection du musée des Arts décoratifs.

Premièrement (je serai rapide et vous excuserez cet aspect catalogue, il me semble toutefois nécessaire en matière de contexte), le dessin d'architecture, singulièrement appréciable dans le recueil de projets de Jacques Androuet du Cerceau, dans les coupes de Charles Le Brun, Premier peintre du roi, ou celles d'Alexis-Nicolas Perignon, qui avec pertinence s'est informé sur le disparu château de Chanteloup.

Deuxièmement, évidemment, le dessin d'ornements, au cœur du dispositif, se découvre derrière les gravures datées de 1870 de Romain Girard, derrière les esquisses de candélabres du chef de file rococo Meissonnier, derrière les arabesques et feuillages non seulement caractéristiques des motifs proposés par Nicolas Pineau qui invente la rocaille française mais symboles aussi des allégories de Jean-Charles Delafosse, le théoricien

du style Louis XVI. Il s'affiche sous les modèles issus de la nature et des fleurs de Pierre-Victor Galland ou les lettrines conçues par Eugène Grasset pour le référentiel Larousse pour tous qui bientôt disparaissent au profit de la ligne décorative chez Hector Guimard et son Art nouveau au seuil du xxe siècle. Le dessin d'ornements se matérialise encore à la lumière de la très complète masse critique, plus de 1 200 dessins légués par l'architecte, dessinateur, décorateur et paysagiste cubain Emilio Terry, proche de Boni de Castellane, de Carlos de Beistegui ou d'Anna de Noailles, qui, puisant aux racines d'un répertoire xviii, imagine maisons et mobiliers utopiques autant que fantaisistes. Il trouve bien sûr une incarnation singulière dans la production de Jean Royère et de ses féeriques décors.

Troisièmement, le dessin documentant l'art de vivre aux xviii et xixe siècles offre un choix nourri avec les compositions de Gabriel de Saint-Aubin aux environs de 1760 quand, observateur efficace, il croque les rues et monuments de Paris. Celles, témoins d'une décoration d'intérieur à son apogée, dues à Jean-Baptiste Mallet, chroniqueur de la société du Directoire et du Premier Empire, font également sens, autant que, sur un autre registre, les dessins de Pierre-Antoine Baudouin, gendre de Boucher connu pour la peinture de ses scènes libertines. Plus avancé dans le temps, le renommé tandem composé de Charles Percier et de Pierre-François Fontaine, illustres représentants du style Empire, offre en 1812 un recueil de décoration d'intérieur aquarellé par le Danois Benjamin Schlick. Il faudrait citer encore le fameux style Rothschild, si richement porté par Eugène Lami au château de Ferrières aux environs de 1859 ou les élévations d'Alfred Normand lancées par la commande du prince Napoléon pour son palais pompéien de l'avenue Montaigne, modèle d'architecture néogrecque au décor polychrome.

Quatrièmement, le dessin de tissus, lui, s'observe des projets de toiles de Jouy à ceux de tissus simultanés au milieu des années 1920 livrés aquarellés ou gouachés sur papier blanc par Sonia Delaunay, dont on se souvient qu'elle installe sa création à la confluence des beaux-arts et des arts décoratifs.

Cinquièmement, le dessin d'orfèvrerie et de joaillerie occupe lui aussi un espace au fort seuil de représentativité lorsque des fonds entiers de maisons rejoignent les collections du musée, proposant le répertoire iconique d'un xxe siècle résolument novateur, ainsi des dessins de Jean Fouquet, montrant la simplicité d'une épure géométrique qui mixe couleurs et matières, ceux du dessinateur-joaillier Raymond Templier, pour qui la composition du bijou doit être « à la fois libre, jaillissante et condensée en même temps qu'enfermée ». Quant à Jean Schlumberger, au milieu des années 1950, il donne un nouveau souffle aux collections Tiffany, espérant « représenter les choses comme si elles étaient en train de pousser, désordonnées, imprévisibles, organiques, en mouvement ».

Sixièmement, le dessin de mobilier, pour n'évoquer que le seul xxe siècle, renvoie bien sûr au travail d'André Arbus, aux élégants meubles de Jacques Adney, modélisés dans les années 1950, géométriques et privilégiant l'intégration de nouveaux matériaux, le verre ou le métal, qui rythment sa production, aux sièges de mousse habillés de tissus élastiques, signatures de Pierre Paulin, associé à partir de 1984 au regretté Roger Tallon, figure dans les imaginaires collectifs autant que dans les collections du musée du designer d'une SNCF esthétiquement refondée.

Septièmement enfin, le dessin de mode, issu singulièrement du fonds de l'Union française des arts du costume, l'UFAC, renseigne, grâce à un matériel protéiforme et cumulatif, sur le processus de création des modèles dans des maisons de couture. Les noms célèbres de Madeleine Vionnet, sa maison est créée à Paris en 1912, à New York en 1924, ou d'Elsa Schiaparelli, qui invente le rose shocking et travaille en collaboration avec Dalí, Cocteau ou Giacometti au tournant des années 1930, suffisent à eux seuls à désigner la véritable révolution sociétale engagée et transmise par la mode contemporaine.

Alors, riche de cette masse critique absolument considérable autant que remarquable, la mise en œuvre d'un programme scientifique structuré s'impose à l'intérieur du cabinet des dessins. Académique, trois orientations inscrites dans un schème de recherches le soutiennent. D'abord, la connaissance des collections qui seules autorisent un enrichissement raisonné et projectif. Connaître oblige effectivement à la configuration, c'est tautologique que de le rappeler, d'outils de connaissance, d'où la préparation, sur un schéma quadriennal, d'un catalogue sommaire des œuvres reposant sur un travail triface alliant l'identification, la qualification ou requalification et le panorama iconique des œuvres. Sur cette base solide, qui, portée à l'analyse, souligne les richesses, les faiblesses, les angles morts aussi d'une collection, il est alors possible d'agir en historien. Cela de trois façons. Premièrement, est définitivement rejeté le seul critère esthétique de l'exemplum et toute idée de florilège suggestif. Ne sont donc achetées que des pièces structurales qui confortent, complètent, assurent, sous-tendent, soudent un ensemble existant. Précisément, le portfolio de René Herbst, dont je vais vous parler ce soir, s'inscrit dans cette première catégorie. Deuxièmement, est pleinement favorisée l'entrée de corpus graphiques organiques qui, en masses rationnelles, et alors l'histoire quantitative renouvelée est

à l'œuvre, consolident, par la puissance du trait, trait en recherche, trait semi-fini ou trait abouti, la production d'un créateur déjà fortement représenté dans les collections d'objets du musée. Troisièmement, suivant l'héritage de l'institution tutélaire encourageant la prospection au cœur des ateliers des artistes, est lancée une opération volontariste. J'en reparlerai ici-même, à l'automne prochain, lorsque j'évoquerai les premiers résultats de la campagne sociologique conduite auprès d'artistes designers ayant produit de façon massifiée sur la stance 1968-1985. Cette enquête, utile et nécessaire puisqu'elle comble un vide, vise à intégrer des dessins prototypiques, des dessins archétypiques, des dessins imaginés, des dessins imaginaires, qui soudain trouvent des éléments d'explication quand, par le biais de l'entretien, les créateurs verbalisent la place qu'ils assignent à leurs dessins et, plus précisément, la fonction symbolique et sociale de l'œuvre graphique sur le temps long, dans le processus de création.

Lorsque l'on connaît, il est ensuite possible d'exposer, d'où une politique volontariste de réintégration, de légitimation véritablement du dessin dans le musée, par un programme d'accrochage, qui vise à faire connaître, à la manière d'abstracts contextuels (c'est-à-dire qu'une vingtaine ou une trentaine de dessins sont exposés, mais ils sont enracinés dans un contexte de création globale, structurale, grâce à la présentation du fonds d'atelier numérisé in extenso), et à mieux comprendre aussi la production d'un créateur ou d'une génération créatrice à un temps t, un chantier artistique ou bien la générosité, spécialisée ou balkanisée selon les goûts, d'un donateur.

La récente Semaine du dessin, en mars 2012, a ainsi constitué l'intelligent prétexte, l'excellente plate-forme aussi, d'un triple accrochage diachronique dans les salles du musée, montrant en conjonction, c'est-à-dire au format d'un modèle unique d'exposition mais dans le respect de la singularité créatrice de chaque artiste, une galerie d'anonymes portraiturés par le physionotrace au tournant de la Révolution de 1789, la polychromie somptueuse et somptuaire de la maison pompéienne typée Napoléon III, les couleurs qui, par leur profondeur, créent la forme, en l'espèce géométrique, dans l'imagerie mentale de Sonia Delaunay.

Enfin, parce que l'on connaît les fondements et qu'une première approche par le biais de l'exposition a rendu le terrain favorable, s'ouvre le temps de l'étude, arrimée à des séminaires doctoraux hors les murs. Ils sont conduits à l'école pratique des hautes études, l'EPHE, et à l'école des chartes, en collaboration avec le CNRS et l'INHA. Dans ces lieux de débats, toujours en lien avec les collections du musée, le parti pris universitaire est concurremment de creuser l'anthropologie culturelle du musée aux xxe et xxie siècles et de questionner l'épistémologie du dessin à travers ses concepts, à travers ses lectures et à travers ses interprétations.

Dès lors, l'étude monographique en profondeur est autorisée, loin de la seule biographie prétexte ou du catalogue sec des œuvres, car elle convoque l'interprétation pluridisciplinaire. Je reviendrai parler ici bientôt de l'ouvrage en préparation sur le designer avant la lettre Jean Burkhalter, pour lequel « construire, c'est donner une forme utile à la matière ».

Ces notes composent, me semble-t-il, un prologue obligé, car, vous en conviendrez, dès lors, le territoire de l'historien est dilaté, ouvert, mais aussi, et ce n'est pas un oxymore, délimité, comme apuré. À la base donc, une collection de dessin, avec ses crêtes et ses creux, ses mouvements convexes et ses lignes concaves, et un programme scientifique, qui prescrit comme point de départ la connaissance des contenus pour montrer les œuvres en expert, pour étudier l'univers des formes en spécialiste.

Et donc, ce soir, une acquisition qui, dans ce contexte et dans ce contexte seulement, prend sens, devient signifiante. Il faut le reconnaître, le plaidoyer pro domo en faveur de l'acquisition du portfolio de René Herbst est aisé et, là encore, le rythme ternaire adoptable.

De fait, la rhétorique oblige à poser premièrement la trajectoire de René Herbst, deuxièmement la matérialité de son travail et de son œuvre, tels que déjà conservés aux Arts Décoratifs, troisièmement la place nécessaire et utile, je dirais même presque fonctionnelle, du portfolio dans les collections publiques.

Premièrement donc, la trajectoire de Herbst. L'exercice est escarpé si l'on veut éviter la formule creuse du trombinoscope ou la redondance caduque avec les ouvrages de référence. Aussi bien, ce soir, une troisième voie à thèse, subjective peut-être mais plus stimulante, qui consiste à désigner les axes créatifs. La trajectoire de Herbst est longue, 1891-1982, de fait, en même temps suffisamment ample pour lui faire traverser les fractures du xxe siècle et l'amener aussi à prendre position. On le voit ainsi mobilisé puis réserviste pendant la Grande Guerre, balise temporelle qui compose un séisme de jeunesse majeur. On le voit encore engagé volontaire dans l'aviation, démobilisé en juillet 1940, en résistance surtout contre l'Occupant, quand il devient

membre fondateur, en 1942, du Front national des artistes décorateurs et créateurs ou membre du comité directeur de l'Union des intellectuels.

Le suivre oblige à tracer une formation classique d'architecte à Paris, mais ouvert au monde, avec des stages à Londres et à Francfort. Emprunter les mêmes sillons que lui impose encore de poser les années 1920 jusqu'à l'année 29 comme celles qui, par la multiplication des expériences, consolident un profil en même temps qu'elles l'ouvrent à des rencontres, à des idées, à des circonstances.

Là, se suivent une présence régulière au Salon d'Automne ou à celui des Artistes décorateurs, l'occupation artistique de lieux marchands comme les Galeries Lafayette, l'installation temporaire dans des structures muséales, Galliera ou le musée des Arts décoratifs, la posture éditoriale de directeur de revue à la tête de Parade. 1929 trace évidemment la césure quand, en rupture avec la Société des artistes et décorateurs, est créée l'Union des artistes modernes, l'UAM, dont le sigle est dû à Legrain. Son comité directeur, composé de Herbst, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens et Helen Henry, est un collectif de trajectoire diversifiée, témoin en soi d'une modernité artistique sûrement mais d'une modernité mentalitaire aussi.

Les participations et initiatives de René Herbst, alternant compositions esthétiques de vitrine et présence-participation aux expositions, montent en puissance jusqu'à l'Exposition universelle de 1937, celle de 1931 composant une sorte de premier round, celle de 1935, à Bruxelles, le deuxième.

Les années postérieures à la guerre confèrent à Herbst une assise et une visibilité socio-institutionnelles. De 1946 à 1958, il est le président de l'UAM, il donnera sa démission en 1958. Il entre aussi au conseil d'administration de l'UCAD en 1957 pour y rester jusqu'en 1964. De 1960 à 1966, il préside l'association Formes utiles. La décennie 1960 l'associe aux Triennales de Milan.

Mais, par-delà ces repères conventionnels, qui n'ont pour but ce soir que de caler à grands traits l'intra-chronologie d'un homme sur une chronologie vingtiémiste plus générale, il faut voir en Herbst un individu singulier, poreux cependant, par capillarité obligée, aux facteurs extérieurs.

Premièrement, le facteur générationnel. Herbst est un homme de son temps, tout entier fabriqué, signé par des événements fondateurs, des valeurs partagées, des figures fonctionnelles. Ainsi, il est choqué par les guerres. Ainsi, il est tout entier porté par l'élan de la reconstruction.

Deuxièmement, le facteur politique. Les traumas des guerres lui impulsent, comme à beaucoup, la nécessité presque urgentiste du changement et le désir de participer par sa création aux évolutions, aux révolutions sociétales à venir.

Troisièmement, les facteurs techniques. Herbst se saisit des nouveaux matériaux, mais il s'en saisit non seulement pour créer en différence, mais aussi pour encercler, pour enraciner sa création. La radio et le cinéma, à cet égard, loin d'accessoires annexes, sont autant de structures porteuses pour son travail.

Enfin, les milieux et les inter-milieux. Herbst est un homme de son groupe artistique : Charlotte Perriand, Djo-Bourgeois, Jean Fouquet, Jean Puiforcat. Il tente le pari de la pluridisciplinarité, déclinant la formation originelle pour réfléchir, pour avancer, et, c'est nouveau, en termes de projets. Il pense architecture et décoration dans un même souffle. Il imagine une restructuration générique de l'espace d'intérieur. C'est pourquoi les forces profondes, celles issues de la société, des autres, l'atteignent et le façonnent sans pour autant gommer la novation et l'état d'esprit qui lui sont propres et qui lui sont personnels.

Il est possible de retenir trois duos axiologiques fondateurs : Herbst et la société, Herbst et l'espace, Herbst et la matière.

Premièrement, Herbst et la société. Le projet de René Herbst, marqué pas les traumas générationnels, est avant tout un projet social. Le créateur choisit de produire un art utile. Je le cite : « Nous voulons des formes qui correspondent véritablement au besoin, quand il fait partager au plus grand nombre un type de confort domestique synonyme d'un mieux-vivre. » René Herbst milite, car c'est bien de militance qu'il s'agit. Il aime se définir d'ailleurs comme un partisan pour une production en série. Je le cite encore : « La série offre à tous socialement des possibilités de confort inimaginables sans elle. C'est cette recherche de l'amélioration du standing de vie des hommes qui nous pousse vers la série. »

Herbst milite encore pour ce qu'il appelle le meuble unique, celui qui, faisant tout, est « le meuble rationnel de l'Homme ». Cette pensée idéologique vote, univoque, en faveur du progrès social. Je cite une nouvelle fois Herbst : « L'état social actuel est dû en grande partie à la vie dans les taudis. Quand tous les Hommes vivront dans un cadre adapté à toutes les exigences humaines, un immense pas sera fait vers une existence meilleure. »

Deuxièmement, Herbst et l'espace. Il faut comprendre ici l'espace-scène, c'est-à-dire comprendre l'inside

dans les expositions et l'outside dans les vitrines, sur les deux flancs, les deux sont liés d'ailleurs, Herbst voyant dans les vitrines de véritables « musées de plein air » et, au plan général, il considère toujours que le dedans doit conduire au dehors. Il s'agit de mise en scène, pour l'inventif créateur qu'il est, car, pour lui, la vitrine d'un grand magasin ou celle d'une exposition, c'est une véritable scène de théâtre où tout doit être amovible.

Un mot d'abord sur le dedans. Herbst est pionnier dans la scénographie d'exposition, exigeante, simple, sélective, surtout pensée comme des lieux de copénétration entre architecture et éclairage, singulièrement par un jeu subtil de miroirs. Je le cite : « Dans une exposition, on ne peut pas tout dire, il faut choisir. Les moyens mis en œuvre pour mettre en relief les objets exposés sont la lumière, le graphisme, le mouvement, la sonorisation et la projection. Je cherche toujours le détail qui va permettre de mettre en valeur aussi bien un objet commercial qu'un document précieux. Ce n'est pas par l'accumulation qu'on arrive à prouver ou à convaincre, mais par la sélection. »

Mais René Herbst, c'est surtout l'homme de l'art urbain, l'homme de l'art de la rue, l'homme de l'art de l'étalage qui fit dire à Henri Clouzot : « La féerie de la vitrine ne date que de René Herbst. Avant lui, rien n'existait. » Herbst, qui pense l'ensemble sans jamais négliger l'accessoire, ni les accessoires, verbalise ainsi son projet. Installer ne veut pas dire mise en vrac de la marchandise. Il faut, dit-il et c'est obligatoire, « bâtir son étalage comme on bâtit une maison. Les plans et l'élévation sont nécessaires, la recherche des matériaux, les couleurs, l'éclairage, tout concourt pour l'établissement de l'étalage vendeur. L'architecte doit, au moment de faire l'étude d'un magasin, penser immédiatement à la vitrine qui permette l'étalage, penser que le cadre qu'il va concevoir doit disparaître devant l'architecture-étalage. N'oublions pas que c'est par le décor de la rue que l'on juge un pays. On apporte donc jamais assez d'attention à cette partie de l'urbanisme qui est sa vie, son décor sans cesse renouvelé : l'étalage ».

Troisièmement, Herbst et la matière. Herbst, fondamentalement moderne, passionné par l'art industriel naissant, s'insurge contre le classicisme du rythme binaire bois/pierre, lui préférant un tempo quaternaire innovant : ciment, verre, métal, électricité. Clouzot le dit « jongleur de blocs de granit ou d'enroulements d'acier », quand il s'empare, ingénieur-inventeur décomplexé, de tôles et de tuyauterie pour en faire des objets monumentaux.

De fait, Herbst, sans pratiquer la mise à l'index, joue au contraire l'audace de l'alliance. Il est séduit par l'équation multidimensionnelle volume/éclairage/couleur et il s'impose comme le pionnier du mobilier métallique, « l'homme de l'acier », comme on le désigna. Sa collaboration avec l'Office technique pour l'utilisation de l'acier, l'OTUA, fut prescriptive. Il est celui qui, par un nouvel univers matériel, suggère, invente un nouvel univers des formes. On lit ses meubles, on découvre la gamme multiplex des luminaires, lampadaires, lampes de table et suspensions. On explore ses cabines de paquebots. Toutes les lectures esthétiques sont possibles, sans perversion historique, à la seule condition d'entendre en background le fond social du créateur.

Herbst et les Arts Décoratifs. C'est un tandem qui fonctionne de façon très convaincante depuis longtemps déjà puisque les traces de sa production sont concurremment conservées à la bibliothèque des Arts Décoratifs et au musée des Arts décoratifs.

À la veille de sa mort, en 1982, René Herbst réfléchit à la partition de sa production. Il distribue, en les donnant, ses archives à la bibliothèque des Arts Décoratifs et à la bibliothèque Forney. Il vend un lot exogène, composé notamment de l'ensemble du mobilier de son studio de la rue Chateaubriand, à la galerie Maria de Berri. Le don consenti à l'Union centrale des arts décoratifs pour la bibliothèque, qui inclut également l'ensemble des archives de l'UAM, compose un corpus homogène et extrêmement pertinent : des correspondances, des albums et des photomontages des œuvres réalisés par Herbst lui-même, ses écrits, soit les avant-textes de ses publications et de ses conférences.

À noter, dans cet ensemble, deux blocs particulièrement intéressants pour la recherche. D'une part, des collections photographiques, classées par catégories : expositions, meubles, ensembles, magasins. D'autre part, des recueils de coupures de presse classées et encollées par Herbst lui-même pour la période 1931-1939 sur une série de catalogues de la première exposition de l'UAM en 1930. Ces grands albums, fondamentaux pour l'historien, permettent de suivre presque en live l'expansion du mouvement moderne, la vivacité des débats contradictoires, les interrogations contemporaines sur le bouleversement de la vie quotidienne engendré notamment par ce qu'on a appelé la mécanisation de l'environnement urbain.

Récemment enrichi par un nouvel et semble-t-il dernier achat auprès de Maria de Berri (encore des photographies, plusieurs versions d'un curriculum vitae, mais surtout quelques dessins de recherche, isolés, fondamentaux lorsqu'ils permettent de comprendre véritablement le geste premier d'œuvres in statu nascendi),

ce fonds d'archive est contextualisé non seulement par l'autobibliographie de Herbst, c'est-à-dire ses propres ouvrages produits entre 1925 et 1956, en un mot sa bibliothèque d'auteur, mais aussi par des études historiques publiées sur une période à la même fourchette d'amont, 1925, et bien sûr toujours ouverte.

Au musée des Arts décoratifs sont conservés quelques meubles : un fauteuil de bureau de 1927 ; une chaise-longue, fameuse, et une chaise-tabouret, datées 1931 ; la coiffeuse de la princesse Aga Khan datée 1932 ; un meuble d'appui à usages multiples de 1937.

Mais sont aussi préservés des dessins, notamment des projets de décors de vases, de plats ou de soucoupes, au total une quarantaine réunis au département des arts graphiques. Je vous signale ici, unicum dans son groupe, un projet de salle à manger daté 1924.

Alors, le portfolio. Sa description. Le portfolio de Herbst contient des tirages et des calques originaux de ses plans et réunit cinquante-sept pièces. Il a été réalisé par Herbst lui-même dans le but de protéger ses plans. Plat, de papier fort noir et orange portant le nom de l'auteur en toutes lettres en relief peint, il contient trente-cinq tirages originaux, pour la plupart représentatifs de ses créations les plus célèbres, produits entre 1925 et 1959. Ces plans sont des tirages de dessins techniques. L'ensemble est complété de vingt-deux calques originaux comportant des traces de mine de plomb sous l'encre noire. Certains dessins sont corrigés à la gomme ou clivés dans le cas de suppression de traits à l'encre. Les anciennes mesures au crayon sont parfois encore en place.

Mais que dit ce portfolio ? Il me semble qu'il est intéressant pour l'historien car « intrinsèquement herbstien », puisqu'il informe sur le dedans du dehors et le dehors du dedans.

Le dehors : une enveloppe très graphique qui réussit le pari de la conjonction esthétique, celle d'une matière, papier renforcé, cartonné, celle d'un volume, épure polygonale d'un semi-carré, celle d'une graphie, élégance gouachée vernissée de lettrines, dans la veine personnalisée de la typologie Peignot due à Cassandre, rythme binaire au point cardinal déjoué par la symétrie des fonds noirs et orange, grammaire audacieuse avec l'insert des primaires magenta et cyan et celui, faussement modeste et/ou anecdotique, de la secondaire, le vert, inaugural pour le R, central autour du B, à l'allitération phonique presque identitaire.

Le dedans : une sélection de dessins qui, loin du dessin de recherche ou de concept, à l'écart du dessin scénarisé ou ambiantal, se présente comme l'abstract abouti d'une production créatrice courant sur trente ans et qui peut être montrée au titre de « l'exemple exemplaire », comme une sorte d'outil compilatoire de communication. Parmi ces plans très représentatifs de la production de René Herbst figurent ceux d'ensembles mobiliers conservés au musée des Arts décoratifs, tel le meuble d'appui à usages multiples de 1937 dont je viens de parler.

Je vous propose maintenant une sélection typologique qui fait sens, tant par le caractère protéiforme de la création ici montrée, tant par l'aspect usiné du travail, tant par les bornes chronologiques choisies, 1925-années 1960, tant par la qualité et la pluralité du trait, trait précis, trait méthodique, trait fin voire ultrafin, trait gras, clair, fumé, plumeté, choisissant l'épure de la ligne droite, filante, perpendiculaire, symétrique, parallèle et/ou la rondeur coudée d'une forme qui soudain s'étire, s'allonge, se tord ou, presque à la manière d'un arceau, choisit l'hémicycle.

D'abord, en introduction, portant des traces d'encre de couleur, probablement des feutres, voici l'appartement de René Herbst, rue de Chateaubriand, dans le VIII<sup>e</sup> arrondissement, dessin tout à fait passionnant car intrinsèquement contextuel.

Puis, je montre rapidement, dans l'ordre chronologique, un piano droit de 1925, un bureau en bois et métal de 1928, un lit-bibliothèque de 1930 (qui renvoie à ce concept de meuble qui fait tout), des modèles de siège en série (toujours ce capital symbolique du facteur sériel d'Herbst), des modèles de luminaires, différents modèles de tables, des façades de magasins, une salle d'eau étanche datée 1950 et post.

Alors, il faut conclure. L'acquisition du portfolio de René Herbst, jamais anecdotique, jamais accessoire, favorise non seulement un enrichissement raisonné et critique du fonds de Herbst tel qu'il est conservé aux Arts Décoratifs, mais surtout compose en soi un objet spécifique et autonome fonctionnant dans les limites d'un écosystème au métabolisme personnel et personnalisé qui, par ses codes autant que par la présentation-bilan d'une production, est « une œuvre dans l'œuvre », en sorte qu'il ne faut pas y voir une succession insignifiante. Certes, ce ne sont pas là des images mentales ou des images de pensée, mais il convient d'y lire plus sûrement une série, encore et toujours, de projections, élégantes, multiples, multipliées, prêtes, sinon à porter, à

vivre, toutes tendues vers un graphème dessiné pour servir l'objet. C'est pourquoi la copénétration, la fusion presque, des deux éléments, contenant graphé (le portefeuille) et contenu (les tirages et les calques), graphiques et fortement identitaires, à la caractériologie ternaire quotidienneté/nécessité/esthétique, milite en conscience en faveur du beau dans l'utile.

Je vous remercie.

### **C.R.**

Je suis sûre que certains d'entre vous ont des questions à poser à Agnès.

Tu as évoqué le caractère de série du mobilier. Est-ce que tu as pu, en consultant les archives, trouver un peu d'information sur ces séries de mobilier qui, avec le recul, ne semble pas vraiment en avoir été. Je crois que René Herbst n'est pas parvenu à mettre en place la production de ce « mobilier pour tous » qu'il défendait. Est-ce que tu as pu avoir quelques informations sur la fabrication de ces pièces, leur nombre d'exemplaires ?

### **A.C.**

Oui, effectivement. J'ai été frappée de voir qu'il y avait assez peu de documents chiffrés expliquant exactement comment cette série était mise en fabrication. Ce que j'ai surtout vu et eu le temps de lire, c'est en tout cas toute une série de déclarations pro domo de militance en faveur de la série, en disant que la série fait entrer le meuble chez tous. Il y a un égalitarisme qui propose un univers quotidien qui, grâce à la série, sera commun à tous les citoyens et va s'installer dans la cité. Après, concernant véritablement les modes de fabrication, ils sont assez connus. Les chiffres précis de série, je ne les ai pas trouvés, mais j'avoue que, dans le cadre de mon travail de ce soir, je n'ai pas cherché les chiffres précis non plus.

### **Question 1**

J'ai fait des recherches sur René Herbst en 1985, donc vous voyez que c'est très vieux. J'ai sorti un livre à ce sujet aux éditions du Regard. J'ai donc eu l'occasion de travailler sur ses archives, ne connaissant absolument rien à René Herbst, regrettant au fil de mes recherches que cet homme ne soit pas plus connu, parce que, comme vous l'avez dit, c'est un homme de conviction, c'est un homme organisé, rigoureux. Ce ne sont pas toujours des dessins faciles à regarder, c'est quand même assez sec.

Pour revenir à la question qui était posée, c'est vrai que ces hommes, puisque l'on va parler de tous ceux qui ont participé à l'UAM, avaient ce projet socialisant absolument formidable et qu'ils ont été, parce qu'il faut voir la presse de l'époque, traînés dans la boue. On a dit : « Mais, qu'est-ce que c'est que ces architectes qui vont nous faire des intérieurs d'hôpitaux ? Qu'est-ce que ça veut dire ? » Il faut voir qu'en 1925 on est encore dans le travail de l'ébénisterie, on est encore dans le beau meuble, pour des gens fortunés.

Donc, ce projet a été utopiste. 1937 a été l'apogée de l'UAM, l'apogée de leur rêve, mais 1938 est arrivée. La guerre a complètement brisé leur élan et ce grand rêve socialiste de mettre un meuble beau, pratique, utile, à la portée de tous, est resté un rêve. Et, très curieusement, il a fallu attendre des années pour voir ressortir, il y a une dizaine d'années, leurs meubles. On a refait quelques meubles de René Herbst. Ils n'ont pas trouvé tout à fait le succès. Formes Nouvelles avait racheté les droits à fabriquer ces meubles. On voit du Le Corbusier, on voit tous ces meubles qui ont été pensés à cette époque-là, interrompus pendant la guerre et qui sont ressortis maintenant et sont de vraies vedettes.

Alors, Herbst reste toujours un petit peu marginal. On a ressorti la chaise Sandows, quelques chaises longues, mais Formes Nouvelles a fini par abandonner sa production et n'a pas trouvé vraiment le succès. Mais c'est un rêve, c'est une utopie. Le grand mérite, c'est d'avoir cru à quelque chose et René Herbst fait vraiment partie des fondateurs de ce mouvement. Donc l'utopie, oui, pas de doute.

### **Q2**

Bonjour. Tout à l'heure, vous parliez des magasins, des étalages, des vitrines et notamment du fait que l'extérieur, les rues représentent un pays. Quelles sont les enseignes, les magasins pour lesquels René Herbst a apporté une contribution ou a personnalisé ainsi l'image ?

### **A.C.**

Il y en a beaucoup, notamment toute une série de magasins de mode et de bijoux. Ce que je trouvais surtout intéressant, c'est l'implantation dans les grandes structures commerciales, parce que, là, on réussit l'enjambement avec le projet social. Je me suis intéressée à ce qu'il a fait pour les Galeries Lafayette et tous ces grands espaces ouverts à tous. Et là, on trouve une réflexion très intéressante sur le mannequinage, sur l'utilisation de l'éclairage, sur une mise en scène presque théâtrale.



Effectivement, c'est assez étonnant que cet homme là soit resté, sinon dans l'ombre, peu connu, car sa pensée est extraordinairement claire. Lorsqu'il présente la scénographie d'une vitrine, il donne au mot près, au chiffre près, comment les choses doivent être organisées. On trouve aussi cette notion de pluridisciplinarité. C'est un homme qui utilise le son, la lumière, le cinéma. Il y a une prise de possession de tous les outils nouveaux, modernes, faciles, qui permettent une contextualisation de l'objet et, en même temps, tout ce background ne doit pas trop se voir. Tout ce qu'il écrit est tout le temps entre le vu et le non-vu.

Il y a une extraordinaire modernité et, en même temps, il y a cette manière de traiter l'intérieur et l'extérieur de la même façon, considérant qu'on est constamment dans une navette inside/outside, inside/outside... Il écrit, au sujet des Galeries Lafayette : « Je fais ce que je dois faire », c'est-à-dire que monsieur et madame tout-le-monde, sortant du métro, voit les vitrines, voit les choses. Et là, on est vraiment dans ce qu'il a appelé « le socialisme esthétique », le socialisme quotidien en faveur de la beauté.

**C.R.**

Il y a consacré une revue, Parade, dont il était le rédacteur en chef.

**A.C.**

Oui, et les articles dans Parade sont extraordinairement complets, très simples et très lisibles. Ce n'est pas une pensée qui est compliquée. C'est une pensée concrète, exigeante, qui dit : « Voilà, il faut faire comme ça », et je trouve dommage que cette diffusion de Parade soit restée si marginale et si peu connue.

**Q3**

Bonsoir. Je trouve que la gestation de l'objet était assez longue et qu'on est passé assez vite sur l'objet. J'ai peut-être décroché mais la date de réalisation de l'objet correspond au moment où il arrête la recension, c'est-à-dire 1959 si je ne me trompe pas. On sait s'il l'a réalisé lui-même ?

**A.C.**

Oui, je l'ai dit tout à l'heure, réalisé lui-même.

**Q3**

Et est-ce qu'on sait aussi ce qu'il en fait ensuite de ce portfolio ? Est-ce qu'il le montre à des jeunes créateurs à l'époque, qui vont être sensibilisés à travers cet objet ?

**A.C.**

Non, comme je l'ai dit tout à l'heure, c'est un objet de type privé, pour lui, alors même qu'il est configuré presque comme un book, qui montrerait l'abstract essentiel et remarquable de sa production. À ma connaissance, je n'ai pas tellement eu le sentiment, mais là aussi peut-être par déficit d'archives qui me permettent de l'affirmer, que c'est un objet qui a eu une circulation. J'ai le sentiment que c'était un objet qui avait été pensé pour être un book, mais qui d'abord, et surtout dans un temps numéro 1, est resté un objet d'intérieur, pour lui. Mais il aurait pu être un objet de circulation, puisque c'est un objet remarquable, présentant l'essentiel, le condensé du meilleur.

**Q3**

Merci.

**A.C.**

Et il a été réalisé, donc, je le date, 1960.

**C.R.**

Merci, c'était formidablement clair et intéressant. Merci beaucoup, Agnès.

**A.C.**

Je souhaitais également terminer en remerciant vraiment de façon très sincère toute l'équipe scientifique du cabinet des dessins, Morgane Lanoue, Pauline Juppín et également Hélène Andrieux qui, par l'intelligence et le dynamisme de leur travail, composent une force de proposition très stimulante. Merci beaucoup à elles. Bonsoir.