UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

THESE

THESE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'Art Présentée et soutenue publiquement

Le 23 juin 2025

par **William LE CALVEZ**

Louis SOGNOT, artiste décorateur (1892-1970)

Thèse dirigée par Stéphane Laurent, laboratoire HiCSA

Membres du jury		
Mme Elena Dellapania,	Professeure ordinaire, Université Polytechnique de Turin	Rapporteur ou Examinateur, ou Directeur de thèse ou Codirecteur de thèse
M. Marc Décimo,	Professeur des universités, Université Paris Nanterre	Rapporteur ou Examinateur, ou Directeur de thèse ou Codirecteur de thèse
M. Paul-Louis Rinuy,	Professeur des universités, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis	Rapporteur ou Examinateur, ou Directeur de thèse ou Codirecteur de thèse
Monsieur Stéphane Laurent,	Maître de conférence HDR, Univers ité Paris I Panthéon-Sorbonne	Directeur de Thèse

Histoire de l'art 441 ED
École doctorale
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

HiCSA
HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE DE L'ART

VOLUME 1

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION GÉNÉRALE

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIES

ARTICLES ÉCRITS PAR LOUIS SOGNOT
CONVERSATION AVEC R. BOSSU

VOLUME II : CATALOGUE DES ŒUVRES :
LISTE DES ILLUSTRATIONS
PROJETS ET ÉTUDES, ET PHOTOGRAPHIES
(FONDS LOUIS SOGNOT, MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)
Le fonds qui a été déposé par Mme Sognot en 1973 n'a jamais fait l'objet d'un classement.

PARTIE I : LOUIS SOGNOT ET L'ÉMERGENCE D'UN ARTISTE DÉCORATEUR
Genèse, parcours et milieu artistique dans la france de l'entre-deux-guerres

CHAPITRE I. FORMATION DE LOUIS SOGNOT (1892-1919) 15

1. LOUIS SOGNOT : ORIGINES SOCIALES ET ANCRAGE URBAIN 15
2. ÉVEIL ARTISTIQUE ET PREMIÈRES INFLUENCES 18
3. LOUIS SOGNOT A L'ÉCOLE BERNARD PALISSY : GENÈSE D'UN DECORATEUR .. 22
4. LES GRANDES FIRMES PARISIENNES : L'INFLUENCE DES ATELIERS-BUREAUX 24

CHAPITRE II. CRISE DES ARTS DÉCORATIFS ET LES RÉFORMES ARTISTIQUES 28

1. LOUIS SOGNOT, HÉRITIER DES RÉFORMES DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE 28
2. L'ESSOR DES NOUVELLES ÉCOLES D'ARTS APPLIQUÉS A PARIS 30
3. LOUIS SOGNOT A L'ÉCOLE GERMAIN PILON-BERNARD PALISSY 32

CHAPITRE III. SOGNOT FACE A 14–18 : GENÈSE D'UN REGARD MODERNE 35

1.LES ARTS DÉCORATIFS FRANÇAIS À LA VEILLE DE LA GRANDE GUERRE..... 35
2. DE L'ATELIER AU FRONT : LES ANNÉES DE GUERRE DE LOUIS SOGNOT..... 39
3.LOUIS SOGNOT FACE A L'APRÉS-GUERRE : RETOUR A LA CRÉATION..... 41

CHAPITRE IV SOGNOT ET L'EXPÉRIENCE PRIMAVERA : UN STYLE MODERNE 45

1.L'ATELIER PRIMAVERA : UN TERRAIN D'EXPÉRIMENTATION POUR SOGNOT.... 45
2. CONJUGUER L'ART ET LA SÉRIE. 47
3. LES ATELIERS D'ART ET LA PROMOTION DES ARTS DÉCORATIFS 49
4. RENE GUILLERÉ ET PIERRE LAGUIONIE : « ARCHITECTES DE L'ATELIER PRIMAVERA ». 52
5. PRIMAVERA : UNE COMMUNAUTÉ AU SERVICE DU RENOUVEAU DÉCORATIF . 57
6. CONCEVOIR UN AMEUBLEMENT POUR LES CLASSES MOYENNES 59

CHAPITRE V. LOUIS SOGNOT A L'ÉPREUVE DES SALONS (1923–1927) 61

1. LOUIS SOGNOT EST UNE BONNE RECRUE POUR PRIMAVERA 61
2. SALONS DE 1924 : TRADITION ET MODERNITÉ DÉCORATIVE 70
3. L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE 1925 : LA DEMEURE D'UN ARTISTE 77
4. AU LENDEMAIN DE L'EXPO. DE 1925 : CONJUGUER LE BEAU ET L'UTILE..... 85

CHAPITRE VI : LE MOBILIER METALLIQUE, L'ÂGE DU MODERNISME 90

1. ENTRE HERITAGE DECORATIF ET PROMESSE MODERNISTE 90
2.GENÈSE DU MOBILIER METALLIQUE..... 94
3. « SÉISME » AU SALON D'AUTOMNE (1927) : LE TOURNANT MODERNISTE..... 100
4. LE FUMOIR ET LE GRAND HALL : UNE VITRINE MODERNISTE..... 102
5. LE CONCOURS POUR LE BUREAU DE DAME ET SON SIEGE, 1928 107
6. LE SALON DE THÉ DES GRANDS MAGASINS DU PRINTEMPS (1929) 112

CHAPITRE VII. LOUIS SOGNOT ET CHARLOTTE ALIX : PROJET À DEUX VOIX. 118

1. « UNE SIMPLE AVENTURE ? » : L'AMORCE D'UN PROJET MODERNE 118
2. CRÉATION DU BUREAU INTERNATIONAL DES ARTS FRANÇAIS (B.I.A.F)..... 120
3. LOUIS SOGNOT ET CHARLOTTE ALIX : SYNERGIE OU SIMPLE ASSOCIATION ? 123
4. LA QUESTION DE LA PATERNITÉ DES ŒUVRES 124
5. LA PSYCHÉ MODERNE : INNOVATION TECHNIQUE ET MUTATION SOCIALE 126

PARTIE II : LOUIS SOGNOT : UNE CARRIÈRE D'ARTISTE « MODERNE »..... 129
CHAPITRE I. DIALOGUES SUR LA MODERNITÉ : PAROLES DE LOUIS SOGNOT 129
1.« L'ART DECORATIF CONTEMPORAIN », PAR LOUIS SOGNOT 129
2. « TRIBUNE LIBRE », PAR LOUIS SOGNOT (1938)..... 136
3. « INVENTION OU PASTICHE » (ENTRETIEN), PAR LOUIS SOGNOT..... 141
4. « POUR VOUS AIDER, MADAME », LOUIS SOGNOT (1939) 144
5. « ENTRETIEN AVEC LOUIS SOGNOT » 145
CHAPITRE II. SOGNOT: UN PARCOURS CROISÉ ENTRE CRÉATION ET ENSEIGNEMENT 149
1. L'ÉCOLE BOULLE : PREMIERS PAS DANS L'ENSEIGNEMENT 153
2. L'ÉCOLE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE 156
3. L'ÉCOLE ÉLISA LEMONNIER 157
4. L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS 158
5. CONTRIBUTIONS ET RAYONNEMENT 159
CHAPITRE III. LOUIS SOGNOT ET L'UNION DES ARTISTES MODERNES..... 168
1. LOUIS SOGNOT : L'ÉMANCIPATION AU SERVICE DU MODERNISME 168
2. SALLE DE CONSEIL DES LABORATOIRES ROUSSEL (U.C.L.A.F)..... 172
3.LE BUREAU D'UN HOMME D'AFFAIRES 177
4. LA CHAMBRE DU MAHARAJAH D'INDORE : 180
5. UN DIVAN-BAR..... 189
CHAPITRE IV : ART DÉCORATIF ET SCIENCE : 191
1.LOUIS SOGNOT ET L'OTUA : FORGEURS DE MODERNISME..... 191
2. LE MOBILIER SCOLAIRE MODERNISTE : UN LABORATOIRE POUR L'O.T.U.A.... 197
3. LOUIS SOGNOT EN MER : CONFORT ET MODERNITÉ TRANSATLANTIQUE 203
CHAPITRE V : LOUIS SOGNOT et LES GRANDES COMMANDES 210
1. ESPACES DE TRAVAIL ET MODERNITE DECORATIVE..... 210
2. COMMANDES DES INSTITUTIONS 227
3. MUSÉES, BIBLIOTHÈQUES, CITES UNIVERSITAIRES ET ESPACES CULTURELS. 233
4. INTÉRIEURS MODERNES : ESPACES PRIVÉS RÉINVENTÉS..... 238
CHAPITRE VI : SOGNOT ET LE THÉÂTRE, UNE PARENTHÈSE SINGULIÈRE 241

1.UN LABORATOIRE ÉPHÉMÈRE D'UNE SCÉNOGRAPHIE MODERNISTE 241
2.LE VENIN D'HENRY BERNSTEIN : UNE COLLABORATION MÉMORABLE.....243
3.LE THÉATRE LA TOMATE : « UNE EXPÉRIENCE D'AVANT-GARDE »....245

CHAPITRE VII : DIPLOMATIES DU MEUBLE : RAYONNEMENT INTERNATIONAL .247

1. LE QUÉBEC : MODERNITÉ ET PÉDAGOGIE A MONTRÉAL 247
2. MOBILIER DIPLOMATIQUE : JAPON ET POLOGNE 249
3. EXPOSITION DE BRUXELLES 1935 : LA MAISON DU JEUNE HOMME 255
4. SOGNOT « S'ENRÔLE » AU CLUB DE VACANCES POUR JEUNES FILLES (1937). .260
5. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE NEW YORK EN 1939.....268

PARTIE III. LOUIS SOGNOT ACTEUR DE LA RECONSTRUCTION 271
CHAPITRE I: AUX ORIGINES D'UN RENOUVEAU : LA PERIODE (1939–1945).....271

1.LA CRÉATION EN TEMPS DE GUERRE : ENTRE RUPTURES ET CONTINUITES.....271
2. CONTINUITE ET RÉSILIENCE : SOGNOT FACE AUX DÉFIS DE LA GUERRE.....274
3. RÉINVENTER L'HABITAT : SOGNOT ET LE MOBILIER NÉO-RUSTIQUE 278

CHAPITRE II : LOUIS SOGNOT ET LE CADRE DE VIE D'APRÉS-GUERRE (1945).....284

1. POLITIQUES PUBLIQUES ET ENCADREMENT INSTITUTIONNEL.....284
2. AMEUBLEMENT INSTITUTIONNEL : MODERNISER L'ESPACE OFFICIEL.....286
3. RÉFORME URBAINE ET LOGEMENT : LE RÔLE DECISIF DU MRU.....291
4. EXPOSITION INTERNATIONALE DE L'URBANISME ET DE L'HABITATION 295
5. LOUIS SOGNOT, L'AMEUBLEMENT AU SERVICE DE LA RECONSTRUCTION 298

CHAPITRE III : L'ENGAGEMENT DE LOUIS SOGNOT POUR LES SINISTRÉS.....305

1.SOGNOT ET LA RECONSTRUCTION DU CADRE DOMESTIQUE (1945–1955) 305
2. BOULOGNE-SUR-MER : LE LOGEMENT TÉMOIN MODERNE 306
3. L'APPARTEMENT DE BREST : UN CHANTIER COLLABORATIF.....309
4. L'APPARTEMENT DE SOTTEVILLE-LÉS-ROUEN 311
5.L'ART DE VIVRE MODERNE : SALONS, CONCOURS, EXPÉRIMENTATIONS 316

CHAPITRE IV: LE ROTIN COMME VECTEUR DE MODERNITÉ CHEZ L. SOGNOT 324

1. ROTIN, HABITAT ET INNOVATION DANS LA FRANCE DE L'APRÉS-GUERRE.....324
2. DU TRESSAGE TRADITIONNEL À L'INNOVATION : L'ÉVOLUTION DU ROTIN.....326
3. LOUIS SOGNOT : HYBRIDATION ET PRODUCTION EN SÉRIE.....327

CHAPITRE V : LOUIS SOGNOT ET L'ART D'HABITER APRÉS-GUERRE 334

1.LOUIS SOGNOT ET L'ART D'HABITER LA VILLE VERTICALE.....334
2. GEORGES CHEVALLIER, ARTISAN DE LA MODERNITÉ DÉCORATIVE 340
3. L'HABITAT RÉINVENTÉ : HYGIÉNISME, CONFORT, ET NATURE CHEZ SOGNOT 344
CHAPITRE VI : ÉPILOGUE CRÉATIF : LOUIS SOGNOT ET LA MAISON RINCK 348
1. ENTRE HÉRITAGE ET INNOVATION.....348
2. MOBILIER MODERNISTE ET APPLICATIONS SCÉNOGRAPHIQUES (1956–1960) ..350
3. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1958) 352

CHAPITRE VII. L' L'ÉCLAIRAGE DANS LES AMÉNAGEMENTS DE L. SOGNOT 358

1.LA LUMIÈRE AU CŒUR DE LA MODERNITÉ (1900–1930) 358
2. SOGNOT ET L'INTÉGRATION DE L'ÉCLAIRAGE MODERNISTE 362
3. LOUIS SOGNOT ET ANDRÉ PEYROT : UNE COLLABORATION MODERNISTE.....364
4.L'ÉCLAIRAGE SCULPTURAL : LOUIS SOGNOT ET SERGE MOUILLE.....367

CHAPITRE VIII. LES VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES :.....371

1. LA PRÉSENCE ET LA PROVENANCE DES PIÈCES DE LOUIS SOGNOT 371
2.ATTRIBUER, DOCUMENTER, TRANSMETTRE : ENJEUX CRITIQUES 372
CONCLUSION GÉNÉRALE.....375
REVUES GENERALES (APRES 1970).....405
RECONSTRUCTION DE LA FRANCE APRES-GUERRE : DEFIS ET REAMENAGEMENTS 405
HISTOIRE SOCIALE, ECONOMIQUE ET COMMERCE DE DETAIL 405
HISTOIRE INDUSTRIELLE ET ECONOMIQUE 406
ARCHITECTURE ET URBANISME.....406
CATALOGUES D'EXPOSITIONS (SELECTION).....407
CATALOGUES DE VENTES.....407
THESES ET MEMOIRES 407

VOLUME II : CATALOGUE DES ŒUVRES : Projets et études, et photographies.

(FOND LOUIS SOGNOT, MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS) Le fond qui a été déposé par Mme Sognot en 1973 n'a jamais fait l'objet d'un classement.

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION GENERALE

Contexte Général

Depuis plus d'un demi-siècle, Louis Sognot a quitté la scène artistique. Bien que son nom figure souvent auprès de grandes personnalités de la décoration d'intérieur — René Herbst, Charlotte Perriand ou Pierre Chareau — il demeure peu connu du grand public. Les historiens de l'art, eux, saluent cependant la qualité de quelques pièces emblématiques et rappellent sa participation à des projets d'envergure, tels les laboratoires Roussel ou la villa du maharajah d'Indore, témoins de sa vision moderniste.

Si la notoriété de Sognot reste limitée, c'est d'abord parce que l'étendue et la diversité de son œuvre demeurent méconnues. Son aptitude à concevoir des modèles variés complique la perception globale de sa production, tandis que sa carrière d'enseignant, encore peu explorée, contribue à entretenir cette méconnaissance.

La présente thèse vise donc à éclairer, de manière fidèle et exhaustive, la trajectoire de cet artiste-décorateur, depuis ses débuts à l'atelier Primavera jusqu'à son retrait du monde de la création en 1960. L'analyse de cette période permettra de mesurer l'évolution de son travail et son influence sur l'ameublement dans la France du XX^{e} siècle. Le parcours de Louis Sognot s'étend sur près de quarante ans. Engagé en 1919 par l'atelier Primavera des Grands Magasins du Printemps, il se lance, à partir de 1930, dans une carrière indépendante tout en collaborant ponctuellement avec Primavera jusqu'aux années 1970. Cette longévité témoigne d'un engagement constant dans les arts décoratifs.

Le sujet de cette recherche prolonge les travaux menés dans le cadre d'un mémoire de Master II, *Marcel Guillemard, artiste-décorateur et ensemblier (1882-1932)*, rédigé sous la direction de Jérémie Cerman (Université Paris-Sorbonne). L'exploration des sources consacrées à Guillemard — chef d'atelier et ami de Sognot — a fait émerger l'intérêt pour ce dernier, alors jeune assistant chez Primavera. La capacité de Sognot à renouveler sans cesse son inspiration, nourrie par son époque, en fait une figure majeure, à la fois artiste, décorateur et pédagogue.

L'état de l'art :

L'œuvre de Louis Sognot demeure aujourd'hui encore étonnamment méconnue. En dehors de deux mémoires[1] universitaires rédigés en 1990 et 2009 – qui ne proposent qu'une biographie sommaire et un catalogue partiel – aucune étude scientifique d'envergure n'avait été entreprise jusqu'à la parution, en septembre 2024, d'une première monographie[2] illustrée. Celle-ci a sans conteste le mérite d'exister : elle fait enfin sortir Sognot du cercle restreint des spécialistes du design et attire l'attention du grand public sur un créateur longtemps relégué à l'ombre des grandes figures modernistes. Pour autant, l'ouvrage présente plusieurs faiblesses. Le vaste fonds Louis Sognot conservé au Musée des Arts décoratifs n'y est exploité qu'à la marge ; la carrière d'enseignant de l'auteur y est passée sous silence ; enfin, de nombreuses attributions apparaissent fragiles, telle celle du fauteuil Lakarmé reproduit en couverture, daté de 1932 et systématiquement associé à Charlotte Alix alors que le modèle figure déjà – garni de tissu – au Salon d'Automne 1924.

Avant d'exposer la problématique développée dans cette thèse, il convient de retracer brièvement le parcours de Louis Sognot. Formé comme dessinateur aux récentes Écoles Germain-Pilon-Bernard-Palissy[3] (1906), il y reçoit un enseignement théorique en histoire de l'art et une pratique du dessin favorisant la créativité — qualité encore rare dans la formation professionnelle de l'époque. Dans un contexte de mécanisation croissante, cette double compétence l'oriente vers les arts décoratifs. Ses premiers postes dans de grandes maisons parisiennes (Krieger, notamment) illustrent l'importance d'ateliers où la tradition artisanale côtoie l'industrialisation. Ces « laboratoires » de la modernité forment Sognot à la polyvalence exigée de l'*ensemblier*. L'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale – mobilisation en 1913, blessure grave en 1914, démobilisation en 1919 avec invalidité partielle – marque durablement sa sensibilité ; une quête de simplicité et de sobriété affleure ainsi dans ses créations, comme pour conjurer le chaos des tranchées.

---

[1] CASTEJA, A., *Louis Sognot, décorateur*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV – Sorbonne, 1990.
GONZALES, C., *Louis Sognot : créateur-décorateur (1892–1969)*, mémoire de Master sous la direction de Jean-François Pinchon, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2009.

[2] BONY Anne, Louis Sognot, Paris, Éditions du regard, 2024.

[3] Ce sujet a été largement traité dans l'ouvrage suivant : LAURENT Stéphane, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement,* Paris, Éditions CTHS, 1999, 684 p.

En 1919, son entrée chez Primavera inaugure véritablement son itinéraire professionnel. Véritable creuset de la modernité, l'atelier dirigé par René Guilleré entend concilier art et industrie pour proposer un design accessible aux classes moyennes. Cette expérience façonne la conception de Sognot : une décoration intérieure fondée sur le dialogue entre créativité, production de série et attentes du public. C'est dans ce cadre qu'émerge la question centrale de cette thèse : Comment les ateliers des grands magasins, à commencer par Primavera, ont-ils rendu les arts décoratifs modernes accessibles tout en redéfinissant le rôle du décorateur dans une société en mutation industrielle ?

Le Salon d'Automne de 1923 marque un tournant dans la reconnaissance des décorateurs : il offre à Louis Sognot et à ses pairs l'occasion de combattre l'« invisibilité » de leur travail et de proposer des solutions adaptées aux réalités socio-économiques de l'après-guerre. Présentée sous l'égide de l'atelier Primavera, la *Chambre du jeune homme* répond à deux contraintes majeures — pénurie de logements et exiguïté des surfaces — en conciliant design épuré et optimisation de l'espace. La critique salue alors la démarche rationnelle de Sognot, rapprochée de celle de Pierre Chareau, ainsi que son souci de s'adresser à la classe moyenne émergente plutôt qu'à une élite restreinte. Influencé par Francis Jourdain, Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens ou encore Josef Hoffmann, Sognot opère néanmoins une synthèse personnelle : à l'instar de Chareau, il recherche un équilibre subtil entre fonctionnalité et esthétique. Au Salon d'Automne de 1924, l'aménagement d'une piscine pour une *villa de la Côte d'Azur* révèle son sens aigu de la scénographie ; le mobilier y structure l'espace et annonce La Demeure de l'artiste, pavillon Primavera présenté à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925. Conçu comme un plan libre organisé en îlots — fumoir, coin-repas, salon — cet ensemble démontre la capacité de Sognot à orchestrer des projets de grande ampleur tout en conservant une exigence de détail.

Parallèlement, l'Allemagne expérimente le mobilier métallique (Mies van der Rohe, Mart Stam) et expose son avant-garde à la cité Weissenhof (1927). Sognot, loin de rester en marge, partage cet engouement et, avec Charlotte Perriand, explore au Salon d'Automne 1927 les potentialités du tube d'acier. Lors de la même édition, Sognot et Marcel Guillemard aménagent le *grand hall* : fumoir équipé de sièges tubulaires et table en laque Duco, unanimement salués par la presse. Le concours "Bureau de dame" de 1928 confirme son inventivité ; il parvient à conjuguer ergonomie et élégance dans une pièce destinée au travail féminin. Enfin, le Salon de thé du Printemps constitue sa première tentative de production sérielle : fauteuils tubulaires et dessertes en duralumin, alliage à la fois léger et résistant, y sont pensés pour une large diffusion.

En insufflant une sensibilité propre à la rigueur formelle du mobilier allemand, Sognot perçoit très tôt le potentiel du métal pour répondre aux impératifs fonctionnels et économiques de

l'industrialisation. Détourné de ses usages strictement utilitaires (mobilier administratif ou médical), ce matériau devient pour lui un terrain d'expérimentation esthétique. Sa maîtrise des grands ensembles s'appuie enfin sur une collaboration étroite avec l'industrie, médiatisée par les grands magasins — au premier rang desquels le Printemps et l'atelier Primavera — qui facilitent la mise en production et la diffusion de ses modèles.

En 1929, les fondateurs de l'*Union des artistes modernes* (UAM) — soucieux de rassembler les créateurs les plus novateurs — accueillent rapidement Louis Sognot. Cette appartenance lui offre une liberté inédite : il s'affranchit des codes institutionnels et expérimente des matériaux d'avant-garde, du tube d'acier aux laques de synthèse (*Duco*, *Lakarmé*). Installé comme indépendant, il collabore étroitement, durant cinq ans, avec Charlotte Alix ; il conviendra de préciser la part respective de chacun dans leurs projets communs. Parmi ceux-ci, la *Salle du conseil* des laboratoires U.C.L.A.F.(1930) illustre sa maîtrise des grands programmes tertiaires. Dans le même élan, il participe à l'ameublement du palais du maharajah d'Indore (1930-1931), signe de la reconnaissance internationale qu'il obtient désormais auprès d'une clientèle aristocratique, artistique et industrielle. Au sein de l'UAM, Sognot côtoie Charlotte Perriand, René Herbst ou Djo Bourgeois, partageant l'idéal d'un mobilier fonctionnel et accessible à la classe moyenne émergente. Ses aménagements pour la *Salle de conseil des Usines chimiques U.C.L.A.F.* (1930) et le *Bureau d'un homme d'affaires* (1931) témoignent d'un vocabulaire épuré allié à une rigueur constructive. Parallèlement, Sognot poursuit ses recherches sur le métal avec l'O.T.U.A. (Office technique pour l'utilisation de l'acier). En 1933, il conçoit, pour la société Studal — « Studio des alliages légers » — une cabine pour croiseur de guerre, matériau ignifuge et isolant à l'appui. Ses prototypes exposés au Salon d'Automne 1934, au Salon nautique 1935 et la *cabine du médecin* du paquebot Normandie (1935) confirment son aptitude à adapter l'esthétique moderne aux contraintes techniques et sécuritaires.

Après 1945, Sognot devient l'une des figures clés de la reconstruction en France. En lien avec le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), il conçoit du mobilier standardisé, économique et modulable, destiné aux logements sinistrés de Boulogne-sur-Mer, Sotteville-lès-Rouen et Brest. Aux côtés de René Gabriel ou Marcel Gascoin, il participe ainsi à la redéfinition d'un cadre domestique pragmatique mais digne. Sa créativité demeure toutefois intacte : il explore de nouveaux matériaux — rotin, bois naturel, contreplaqué moulé — et, dès la fin des années 1950, signe des contrats avec plusieurs éditeurs qui assurent la diffusion commerciale de modèles devenus emblématiques du design d'après-guerre.

En parallèle, Sognot mène une carrière d'enseignant tout aussi déterminante. Nommé en 1926 à l'École Boulle (composition décorative, dessin appliqué), il y enseigne jusqu'en 1962.

Il intervient également à l'École des arts appliqués à l'industrie (1935-1948) et à l'École Élisa-Lemonnier (1938-1948), avant d'être promu, en 1947, chef d'atelier à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. À ce titre, il forme plusieurs générations de créateurs, consolidant son influence durable sur le champ des arts appliqués français. Au tournant du XX^{e} siècle, les arts décoratifs français sont confrontés à une double mutation : l'industrialisation bouleverse les procédés de fabrication tandis que l'urbanisation reconfigure les modes de vie. C'est dans ce contexte mouvant que s'inscrit la pensée de Louis Sognot, défenseur résolu d'un « cadre de vie fonctionnel » apte, selon sa propre formule, à « harmoniser notre décor avec notre vie ». Rompant avec le répertoire historiciste encore vivace, il réclame un art décoratif directement lié aux usages contemporains : formes sobres, matériaux nouveaux, mobilier adaptable. Son engagement participe d'un mouvement plus vaste – le fonctionnalisme et le modernisme de l'entre-deux-guerres – nourri des débats internationaux autour du Bauhaus, de De Stijl et, en France, de l'Union des artistes modernes (UAM).

La trajectoire de Sognot soulève deux interrogations centrales. D'une part, quelle place accorder à la tradition artisanale dans une économie désormais tournée vers la production de masse ? D'autre part, dans quelle mesure la formation réformatrice qu'il reçoit à l'École Bernard-Palissy, laboratoire pédagogique du début du siècle, redéfinit-elle le rôle du décorateur français et influence-t-elle son dialogue avec l'industrie ? Entre exigence de qualité manuelle et impératif de diffusion large, l'artiste cherche à concilier excellence et accessibilité, anticipant ce que l'on pourrait qualifier d'« internationalisation des goûts ».

Afin de répondre à ces questions, la première partie de cette étude retrace les années de genèse. Elle examine d'abord la formation de Sognot : les cours de dessin appliqué et d'histoire de l'art dispensés à Bernard-Palissy, l'apprentissage d'une créativité orientée vers la mécanisation naissante, puis les premières expériences chez Krieger où cohabitent savoir-faire traditionnel et rationalisation industrielle. Vient ensuite la rupture de la Grande Guerre ; loin d'être parenthétique, l'épreuve du front modèle chez Sognot une esthétique de la sobriété et nourrit, au lendemain du conflit, son désir de reconstruction matérielle et morale. Les chapitres suivants abordent ses débuts aux salons parisiens et son entrée chez Primavera ; le Salon d'Automne 1923 et l'Exposition internationale de 1925 consacrent un jeune décorateur capable de conjuguer art et industrie. Le parcours se poursuit avec l'exploration du mobilier métallique, l'adhésion à l'UAM, la collaboration avec Charlotte Alix et la participation à des projets emblématiques – laboratoires Roussel, palais d'Indore – qui installent définitivement Sognot dans l'avant-garde.

La seconde partie se concentre sur la diffusion, l'enseignement et l'héritage. Elle s'ouvre sur les écrits théoriques où Sognot réfléchit à la place de l'art décoratif dans une société façonnée

par la science et la technique ; l'artiste y défend un design « résolument contemporain », à la fois authentique et évolutif. Suit l'étude de son activité pédagogique : de l'École Boulle à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, il participe à la refonte des programmes et forme une génération de créateurs ouverts aux matériaux modernes et aux contraintes économiques. Après 1945, son rôle dans la reconstruction – prototypes standardisés pour Boulogne-sur-Mer, Sotteville-lès-Rouen ou Brest – témoigne de sa capacité à adapter le modernisme aux réalités de la pénurie. Les années 1950 voient enfin la consolidation de partenariats avec des éditeurs qui diffusent largement ses modèles en rotin, bois naturel ou contreplaqué moulé, tandis que ses interventions au théâtre, au cinéma et dans de grandes expositions internationales élargissent encore son influence.

En articulant ces deux volets – genèse d'une pensée moderniste et diffusion d'une esthétique socialement engagée –, cette thèse entend montrer comment Louis Sognot, expérimentateur infatigable, a su transformer les contraintes techniques et économiques de son temps en autant d'occasions de renouveler l'aménagement intérieur, inscrivant durablement son œuvre dans l'histoire des arts décoratifs modernes.

La troisième partie montrera qu'au moment de la Libération, la France est confrontée à un double défi : reconstruire un parc immobilier gravement endommagé et redéfinir, sur des bases démocratiques, la notion même de confort domestique. Louis Sognot s'affirme alors comme une figure de proue de ce vaste chantier matériel et culturel. Collaborant étroitement avec Jacques Dumont, Marcel Gascoin et René Gabriel, il participe aux programmes expérimentaux lancés par le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme **;** dans les appartements témoins de Boulogne-sur-Mer**,** Sotteville-lès-Rouen ou Brest**,** il conçoit un mobilier standardisé, modulaire et économique, adapté à la production sérielle sans rien céder à l'exigence formelle. Cette phase marque chez Sognot un va-et-vient constant entre régionalisme et modernité. Tirant parti des ressources locales – bois naturel, rotin, contreplaqué moulé – il en actualise les possibilités plastiques grâce à des procédés industriels nouvellement disponibles. L'enjeu n'est plus seulement de meubler, mais de proposer un « art de vivre » accessible : rationalisation des volumes, polyvalence des pièces, souci d'ergonomie et de luminosité. À cet égard, Sognot joue un rôle décisif dans la démocratisation du confort moderne, propageant l'idée qu'esthétique et production de masse ne sont pas antinomiques mais complémentaires. Le succès de cette démarche tient également aux partenariats noués avec des éditeurs – notamment Ceux des Grands Magasins et plusieurs fabricants régionaux – qui assurent une diffusion large de ses modèles malgré les fortes restrictions matérielles de l'époque.

En conciliant contraintes économiques, pénurie de matières premières et attentes sociales,

Sognot parvient à inscrire durablement le design dans la vie quotidienne des Français, confirmant ainsi sa place centrale dans l'élaboration d'une modernité d'après-guerre fondée sur la sobriété, la fonctionnalité et la qualité d'exécution.

Cette dernière section propose un inventaire raisonné de la production de Louis Sognot. Élaboré à partir du fonds Sognot conservé au Musée des Arts décoratifs – complété par les archives de l'UAM, de l'OTUA et par divers fonds privés – le catalogue réunit près de quatre cents notices : dessins préparatoires, plans d'exécution, photographies de salons, mobilier édité ou prototypes demeurés uniques. Classés chronologiquement puis thématiquement, ces documents permettent de mesurer la cohérence d'une œuvre qui, de la chambre « pour un jeune homme » (Salon d'Automne, 1923) aux ensembles modulaires de la Reconstruction, n'a cessé d'articuler innovation technique, clarté formelle et attention au quotidien.

Saisir l'itinéraire de Louis Sognot, c'est observer la manière dont un décorateur conjugue, dans un contexte de bouleversements économiques et sociaux, tradition artisanale et industrialisation naissante. Formé dans les écoles de la réforme, acteur de toutes les avant-gardes – Primavera, UAM, OTUA – puis pédagogue reconnu, Louis Sognot incarne la possibilité d'une synthèse entre art et fonctionnalité. Son apport à la reconstruction, son enseignement et la diffusion commerciale de ses créations montrent qu'il fut, bien avant l'heure, un partisan de la « démocratisation des arts décoratifs.

En reconstituant pas à pas le cheminement d'un expérimentateur infatigable, cette thèse réhabilite une figure restée dans l'ombre d'autres noms plus médiatisés. Elle montre surtout que l'héritage de Louis Sognot – exigence de simplicité, mise en avant des matériaux sobres, dialogue constant entre industrie et artisanat – conserve aujourd'hui toute sa pertinence dans la réflexion sur l'aménagement durable et le vivre-ensemble.

PARTIE I : LOUIS SOGNOT ET L'ÉMERGENCE D'UN ARTISTE DÉCORATEUR : GENÈSE, PARCOURS ET MILIEU ARTISTIQUE DANS LA FRANCE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES (1892-1927)

CHAPITRE I. FORMATION DE LOUIS SOGNOT (1892-1919)

1. Louis sognot : origines sociales et ancrage urbain

1.1 Une famille de la classe moyenne

Louis Eugène Sognot voit le jour le 25 mai 1892[4] à Paris, dans le 10e arrondissement, à une époque marquée par de profonds bouleversements sociaux, économiques et artistiques[5]. Issu d'un milieu de petite bourgeoisie, il grandit dans un environnement où la stabilité financière[6] repose essentiellement sur la profession de son père, employé de banque[7]. Son père appartient à cette classe intermédiaire qui, sans accéder aux privilèges de la haute bourgeoisie, bénéficie d'un statut reconnu et de revenus assurant un confort modeste. À l'image de nombreux employés de son temps, il évolue dans un secteur bancaire en expansion, valorisant la rigueur, la productivité et la discipline professionnelle, tout en offrant des opportunités d'ascension limitées. Si les archives[8] mentionnent que la mère de Louis Sognot est « sans profession », cette désignation administrative ne rend pas pleinement compte de son rôle central au sein du foyer. En charge de la gestion domestique et de l'éducation des enfants, elle contribue activement à l'équilibre familial

[4] L'acte de naissance de l'état civil, référencé aux Archives de Paris sous le numéro 2689, indique : « […] fils de Gabriel Alexandre Sognot, âgé de trente ans, et d'Eugénie Petit, âgée de vingt-six ans […] **».** (voir supra, acte n° 2689**).**

[5] Entre 1890 et 1900, la France, sous la Troisième République, connaît une relative stabilité politique malgré les tensions sociales croissantes dues aux inégalités et aux revendications ouvrières.L'industrialisation rapide transforme l'économie, particulièrement à Paris, où se développent de nouveaux secteurs tels que la métallurgie et le textile. Ce dynamisme économique s'accompagne de réformes majeures, notamment dans l'éducation, avec les lois Jules Ferry (1881-1882) qui instaurent une école laïque, gratuite et obligatoire, visant à former des citoyens éclairés et à affaiblir l'influence de l'Église. Simultanément, le développement de l'enseignement technique prépare une main-d'œuvre qualifiée pour répondre aux besoins de l'industrialisation. Pour un aperçu global de ce contexte, voir : AZÉMA Jean-Pierre et WINOCK Michel, *Naissance et mort de la IIIe République*, Calmann-Lévy, 1969, 510 p.

[6] Selon André Gunder Frank, dans « Sur l'accumulation qu'on appelle primitive », *L'Homme et la société*, traduit par E. Trèves (1976, pp. 39–40), l'accumulation permanente — nourrie par le travail domestique non rémunéré des femmes, qu'elles soient ouvrières ou bourgeoises — est essentielle, car elle assure la reproduction de la force de travail et le maintien des structures économiques.

[7] AMERICI L. « Des salariés chez les philanthropes : la naissance du métier d'employé de Caisse d'épargne au XIXe siècle. », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 2005, pp. 397-409.

[8] Cf. supra, acte de naissance n° 2689.

et au maintien des conditions propices[9] à l'ascension sociale. Dans une société où l'organisation des classes moyennes repose sur une stricte répartition des tâches, cette présence maternelle structure la cellule familiale et participe à la transmission des valeurs essentielles à la réussite de la génération suivante. Louis Sognot grandit dans un quartier alors en pleine mutation. À la charnière des XIX^{e} et XX^{e} siècles, la présence des gares[10] de l'Est et du Nord y stimule fortement le commerce et les flux de populations. Des travailleurs venus de province affluent en quête d'opportunités, tandis qu'une bourgeoisie industrielle investit dans des immeubles de rapport et dans la création de nouvelles entreprises, contribuant à la montée en puissance du secteur manufacturier. Cette industrialisation croissante transforme profondément le paysage du 10^{e} arrondissement. L'installation de nombreuses manufactures et d'ateliers attire une main-d'œuvre diverse et favorise une densification urbaine rapide. Ainsi, aux abords des grands boulevards tels que Strasbourg et Magenta, se développent des quartiers aisés, tandis que les zones proches de l'hôpital Saint-Louis conservent un caractère plus populaire. Cette juxtaposition de milieux sociaux engendre un espace hybride, où cohabitent petites échoppes, industries florissantes et immeubles cossus destinés à la bourgeoisie émergente. Parallèlement, l'activité culturelle s'intensifie : les cafés-concerts et salles de spectacle animent les soirées, et les établissements éducatifs, destinés à la petite et moyenne bourgeoisie, témoignent de l'aspiration générale à l'ascension sociale. Dans ce contexte foisonnant, il est légitime de s'interroger sur l'influence exercée par cet environnement familial et urbain sur l'intérêt de Sognot pour les arts — plus particulièrement les arts décoratifs. À l'aube du XX^{e} siècle, l'Art nouveau, puis l'Art déco, connaissent en effet un essor notable, soutenant une modernité esthétique qui puise aussi bien dans les courants industriels et techniques que dans les traditions artisanales. Ainsi, le 10^{e} arrondissement, à la fois pôle industriel, carrefour commercial et vivier culturel, a pu constituer un terreau propice à l'éveil de la sensibilité artistique du jeune Louis Eugène Sognot.

[10] SAUGET Stéphanie, « Les gares parisiennes dans les expériences d'urbanité (1837-1914) », *Flux*, n° 103-104, Janvier-Juin 2016, pp. 9-20.

2. Éveil artistique et premiÈres influences

2.1. Le 57 rue Lancry : un habitat typique de la classe moyenne

L'immeuble du 57 rue Lancry, où naît Louis Eugène Sognot, confirme la position modeste mais stable de sa famille dans la hiérarchie sociale parisienne. Construit dans la première moitié du XIX^{e} siècle, ce bâtiment de cinq étages incarne une architecture fonctionnelle[11], typique des immeubles destinés à une classe moyenne émergente. Sa façade sobre, dépourvue de pierre de taille ou d'ornementation élaborée, et l'utilisation de matériaux courants témoignent d'une volonté de proposer un habitat urbain accessible, adapté aux ménages modestes ou de petits bourgeois. Contrairement aux hôtels particuliers des élites, ces immeubles offraient un logement fonctionnel, souvent occupé par des familles recherchant une certaine stabilité économique, sans pour autant accéder aux privilèges de la grande bourgeoisie. Cet environnement correspond parfaitement à la position d'un employé de banque, comme le père de Sognot, garantissant un statut social respectable et une sécurité matérielle sans ostentation.

2.2 Le quartier Lancry, entre modernité et tradition

Le jeune Sognot grandit dans une rue qui a vu passer des figures artistiques marquantes. Jean-Désiré Guilmard (1810-1885)[12], dessinateur et éditeur parisien, célèbre pour ses publications dédiées au mobilier et à la décoration, comme *Le Garde-meuble ancien et moderne*, y résidait. Au numéro 10, se trouvait le théâtre Lancry[13], voisin de l'éditeur-imprimeur P. Vercasson, connu pour ses affiches de Leonetto Cappiello. De 1841 à 1953, les ateliers et la fonderie Barbedienne[14], spécialistes en bronzes d'art, témoignaient également de l'effervescence créative du quartier. La rue Lancry débouche sur le canal Saint-Martin, où les péniches accostaient pour décharger leur

---

[11] LOYER Françoise, *Paris XIX^{e} siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, 437 p.

[12] SÉNÉCHAL, Philippe et BARBILLON, Claire (dir.), « Guilmard, Désiré », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris : Institut national d'histoire de l'art (INHA), 2009. [En ligne]. Disponible sur : https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/guilmard-desire-inha/.
GUILMARD, Désiré. *Les Maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs, écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande et hollandaise)*. Préface du baron Charles Davillier. Paris : Plon et Cie, 1880-1881, 560 p.

[13] Le théatre est créé vers 1880, mais ce n'est qu'en 1924 qu'il prend son nom actuel. CHAUVEAU Philippe, *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986),* Paris, éditions de l'Amandier, 1999, 583 p.

[14] La fonderie Barbedienne s'étendait de la rue Lancry jusqu'à la rue des Vinaigriers. Voir : DUFOURCQ Norbert, *Histoire de la fonderie Barbedienne*, Paris, CNRS, 1964, p. 27.

cargaison, animées par l'activité des portefaix. Dans ce quartier populaire, cafés et ateliers d'artisans rythmaient une vie quotidienne mêlant travail et convivialité. Tandis que Paris se modernisait, la rue Lancry reflétait une image contrastée d'une capitale entre tradition et progrès. À quelques kilomètres, le faubourg Saint-Antoine, bastion ouvrier et artisanal près de la Bastille, se distinguait par son identité, en contraste avec l'atmosphère plus commerçante et animée du quartier Lancry, proche des gares. C'est dans ce tissu urbain vivant et contrasté que s'éveille la sensibilité du jeune Louis Sognot, nourrie dès l'enfance par la coexistence d'une culture artisanale ancienne et des promesses de modernité.

2.3. Les transformations du Paris 1900 : impact social et culturel

Entre 1880 et 1900[15], la France incarne une modernité en plein essor, marquée par des avancées technologiques, culturelles et sociales. L'éclairage électrique, symbole de progrès et de modernité, commence à remplacer les lampadaires à gaz. Pendant ce temps, les murs et kiosques se couvrent d'affiches colorées de spectacles, cabarets et produits de consommation, mettant en valeur les affiches populaires d'artistes tels que Jules Chéret et Alphonse Mucha. Les projets liés au métro et les débats sur les modes de vie urbains reflètent les aspirations collectives de l'époque. Les premiers omnibus collectifs[16] se mêlent aux fiacres tirés par des chevaux, facilitant les déplacements d'une population de plus en plus mobile. Non loin de là, les Halles, surnommées le « ventre de Paris », débordent d'activité, avec commerçants et acheteurs animant les étals colorés de fruits, légumes, viandes et poissons.

2.4. Une scolarité dans la Troisième République

L'ancrage de Louis Sognot dans le 10e arrondissement constitue également un élément d'analyse important. Situé autour du canal Saint-Martin, ce quartier se trouvait à la charnière de divers mondes, mêlant activités industrielles et dynamiques intellectuelles. Cet environnement a sans doute offert à Sognot une perspective singulière sur les transformations urbaines et sociales de Paris, tout en nourrissant précocement sa sensibilité esthétique. À travers les écoles publiques

---

[15] GRONDEUX J. *Histoire des idées politiques en France au XIXe siècle*. Paris, La Découverte, 1998, 122 p.
[16] LARROQUE, D., MARGAIRAZ, M., & ZEMBRI, P. (2002). « Paris et ses transports, XIXe et XXe siècles », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 94, pp. 162–163.

où il a fait ses premières études, notamment l'école élémentaire de la rue des Vinaigriers et les établissements secondaires avoisinants, Sognot a été au cœur de la politique éducative républicaine de la Troisième République, qui insistait sur l'instruction des classes moyennes et populaires. Il bénéficie ainsi d'un accès à l'éducation publique républicaine, fruit des réformes scolaires de la Troisième République. À partir des lois scolaires[17] de 1881-1882, l'école primaire publique devient gratuite, obligatoire et laïque, dispensant un enseignement fondé sur les savoirs fondamentaux et l'inculcation des valeurs républicaines, sous l'autorité des « hussards noirs[18]» formés dans les écoles normales. Bien que les détails de sa scolarité ne soient pas précisément documentés, il est pertinent de supposer que cet environnement scolaire et urbain ait nourri chez lui une première sensibilité aux formes, aux matières et aux pratiques artisanales, prémices de son engagement futur dans les arts décoratifs. L'enfance de Louis Sognot coïncide avec un moment charnière de l'histoire parisienne, où la modernisation urbaine, les avancées techniques et les tensions sociales redessinent profondément le cadre de vie. Dans les rues réaménagées par Haussmann, bordées d'immeubles en pierre de taille et parcourues par les fiacres ou les premiers omnibus collectifs, la vie quotidienne reflète un mélange d'élégance bourgeoise et d'animation populaire. Paris est alors à la fois une vitrine de la modernité — portée par l'inauguration du métro et les grandes manifestations publiques — et un espace traversé par de fortes fractures sociales, amplifiées par les luttes ouvrières et les débats idéologiques autour de l'affaire Dreyfus[19]. Grandir dans cette capitale effervescente expose précocement Sognot à une esthétique du changement, à l'émergence de nouvelles formes de mobilité, d'urbanisme et de production. Ce contexte, où tradition artisanale et modernité industrielle coexistent, constitue un terrain favorable à l'éveil de sa sensibilité aux mutations du cadre de vie, prélude à son futur engagement dans le champ des arts décoratifs.

---

[17] L'école primaire publique en France, gratuite depuis 1881 et obligatoire pour les enfants de 6 à 13 ans depuis 1882, dispense un enseignement laïque centré sur les savoirs fondamentaux : lecture, écriture, calcul, histoire, sciences et morale républicaine. Elle s'organise en cours préparatoire, élémentaire et moyen. Les élèves, souvent issus de milieux modestes, utilisent des manuels reflétant les valeurs républicaines et préparent le certificat d'études primaires, qui atteste leur niveau de connaissances. Modernes pour l'époque, les écoles sont encadrées par des instituteurs rigoureux, formés dans des écoles normales et surnommés "hussards noirs", incarnant l'idéal républicain dans un cadre discipliné et structuré. BOUYER Christian, *La grande aventure des écoles normales d'instituteurs*, Paris, Le Cherche-Midi, 2003, 253 p.

[18] Ibid.

[19] La sur l'affaire Dreyfus étant considérable, nous renvoyons à l'ouvrage de référence : ORIOL Philippe, *L'histoire de l'affaire Dreyfus de 1894 à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2014. 1504 p.

2.5. Modernité technique et Exposition universelle : un imaginaire en construction

Il est plausible que Louis Sognot, à l'instar de Paul Morand[20], ait été marqué par l'Exposition universelle de 1900[21], sensible à la modernité spectaculaire de l'événement. À un âge propice à l'éveil esthétique, il aurait découvert, à travers les innovations techniques, l'effervescence culturelle et l'ambiance festive, une vision enthousiasmante d'un monde en pleine transformation. De même, qu'il aurait sans doute partagé ce sentiment de « vertige mondial [22]», où l'univers semble à portée de main, et intégré ces images de modernité à sa vision du monde et, potentiellement, à ses aspirations futures. Cependant, cette vitrine de modernité contraste avec la dure réalité des classes populaires, révélant un fossé grandissant entre élite et ouvriers. Grâce à la profession de son père, employé de banque, il évolue dans un environnement que l'on peut qualifier de classe moyenne[23]. Il poursuit son parcours secondaire dans le quartier de la rue de Lancry, bénéficiant ainsi de l'accès à l'éducation républicaine. Louis Sognot grandit dans un Paris[24] en pleine mutation, où les transformations urbaines et industrielles redessinent le cadre de vie quotidien. L'effervescence du canal Saint-Martin, les passerelles métalliques, les entrepôts et les écluses en mouvement offrent un spectacle permanent où technologie et esthétique s'entrelacent. Cette immersion précoce dans un environnement façonné par le progrès stimule son regard et nourrit sa sensibilité aux liens entre technique et expression artistique. Dans ce contexte, les premières manifestations de l'Art nouveau et l'émergence des avant-gardes européennes ouvrent la voie à une redéfinition des métiers d'art. Sognot se forme ainsi dans un climat où les traditions artisanales, longtemps ancrées dans le tissu social parisien, se confrontent aux exigences de l'industrie et de la modernité. L'Exposition universelle de 1900, avec ses innovations spectaculaires — comme le Palais de l'Électricité ou le trottoir roulant —, incarne cette dynamique de transformation, offrant au jeune Sognot une vision concrète du dialogue entre invention technique et création esthétique.

---

[20] MORAND Paul, *1900*, Les Éditions de France, 1933, 214 p.
[21] ORY Pascal, *Les expositions universelles de Paris,* Paris, Ramsay, 1982, 158 p.

[22] *ibid.*
[23] Cette définition présente encore des contours imprécis. DAMON Julien, « Les classes moyennes : définitions et situations », *Études*, 2012, p. 605-616.
[24] BACKOUCHE Isabelle, « Mesurer le changement urbain à la périphérie parisienne. Les usages du Bassin de La Villette au XIX^{e} siècle », *Histoire et mesure*, 2010 vol. XXV, p. 47 à 86.

3. LOUIS SOGNOT A L'ÉCOLE BERNARD PALISSY : GENÈSE D'UN DECORATEUR

3.1. Un enseignement fondé sur une double formation : théorie et pratique

L'admission de Louis Sognot à l'école Bernard Palissy[25] en 1906 marque un tournant décisif dans son parcours artistique. Une analyse relayée par la presse[26] de l'époque met en lumière la composition socioprofessionnelle des élèves de l'école Bernard-Palissy.Ce groupe est majoritairement constitué des enfants de petits fonctionnaires, de commerçants modestes et de membres des classes bourgeoises modestes. À l'instar des familles ouvrières, ces milieux sociaux partagent une préoccupation commune : celle de voir leurs enfants accéder rapidement à une autonomie financière et contribuer au soutien économique du foyer.

Située rue Dupetit-Thouars à Paris, cette institution, associée à l'école Germain-Pilon, formait un réseau d'éducation artistique influent au cœur de la capitale. Réputée pour son approche novatrice, elle combinait un enseignement théorique en histoire de l'art à des compétences pratiques en dessin, une dualité de formation cruciale pour comprendre le développement de Louis Sognot. Dès son entrée, Sognot démontre d'excellentes aptitudes en dessin. Il est régulièrement cité lors du palmarès de l'école, témoignant de son engagement et de sa passion pour les arts appliqués

3.2. Les prix et récompenses : reconnaissance précoce

En 1909, lors d'une cérémonie à l'Hôtel de Ville, il reçoit plusieurs distinctions[27] en dessin linéaire et en dessin général[28], attestant de son talent rare et de sa reconnaissance institutionnelle précoce. Ces succès, acquis au sein de l'école municipale Bernard Palissy, en présence de figures municipales et éducatives, soulignent son potentiel artistique. L'éducation de Louis Sognot s'inscrit dans un contexte d'effervescence artistique et architecturale, marqué par la mécanisation des procédés de fabrication. Cette période est essentielle pour saisir l'orientation future de sa carrière.

---

[25] Ces deux écoles d'art industriel, Bernard Palissy et Germain Pilon, sont créées dès 1882, regroupées en 1912, puis réouvertes après des travaux en 1922 sous le nom d'Écoles municipales des arts appliqués pour garçons. Compte rendu de distribution de prix, « Échos », *Le XIX^e siècle*, Paris, 20 novembre 1906, n.p.

[26] RAMBOSSON Yvanohé et LUMET Luc, « Enquête sur la crise de l'apprentissage », *Paris-journal*, 5 août 1910, n.p.

[27] Les prix décernés à Sognot : Dessin linéaire : Dessin : 1er prix : Sognot, Prix d'honneur 2e prix : Sognot : 2e prix : Sognot. l'école Bernard Palissy. « Compte-rendu de distribution de prix », « Echos », *le XIXe siècle*, Op. cit.

[28] *Ibid.*

L'école Bernard[29] Palissy[30], ouverte en 1882, était alors à l'avant-garde de l'innovation éducative. Louis Sognot bénéficie d'une formation double : théorique, pour acquérir des bases solides en histoire de l'art, et pratique, pour ancrer ses compétences en dessin dans la réalité. Cette approche préparait les élèves à une carrière artistique polyvalente et à une réflexion critique sur leur travail, encourageant l'autonomie intellectuelle et la créativité. Les institutions avaient pour objectif de former une génération d'artistes aptes à répondre aux exigences de la création contemporaine, un défi de taille dans un contexte de mécanisation croissante. Les élèves étaient encouragés à développer leur capacité à s'adapter aux évolutions constantes de l'art et de la technologie, une compétence précieuse pour leur avenir professionnel. En 1896, Louis Sognot[31], assisté de son frère Georges, est récompensé lors d'un concours de coloriage, préfigurant ainsi inclinaison vers les arts décoratifs. Le comité de la revue *Art et Décoration* en 1906[32], a attribué les prix, notamment pour encourager certaines bonnes volontés, le tout autour du thème de la promotion d'une machine à écrire.

3.3.Contexte général de la crise de l'apprentissage et enseignement professionnel

La crise de l'apprentissage[33]dans les industries d'art en France, largement analysée par de nombreux historiens, trouve une illustration éloquente dans le témoignage de M. John Labusquière, directeur des écoles professionnelles Germain-Pilon et Bernard-Palissy. Ces difficultés sont exacerbées par des facteurs économiques qui poussent de nombreuses familles ouvrières à retirer prématurément leurs enfants de l'école. Privés de temps pour acquérir des connaissances approfondies, ces jeunes se retrouvent mal préparés aux exigences des métiers d'art. Par ailleurs, l'enseignement primaire, souvent déconnecté des réalités du monde professionnel, ne parvient pas à poser des bases solides pour l'apprentissage des métiers. Bien que les écoles professionnelles offrent des formations gratuites, elles peinent à attirer les enfants des classes populaires, aggravant ainsi le déficit de futurs artisans qualifiés. Ce facteur, bien qu'il soit déterminant, n'est qu'une des nombreuses raisons freinant la capacité des industries d'art à former

[29] Ce sujet a été largement développé dans l'ouvrage de : LAURENT Stéphane, *L'Art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, L'Harmatant, 1998, 320 p.
[30] Louis Sognot est régulièrement cité dans les colonnes des comptes de distribution des prix de l'école Bernard Palissy. Compte-rendu de distribution de prix, « Échos », Op. cit.
[31] ANONYME, « Concours de coloriages », *Le Journal*, Paris, 9 mai 1896, p.1
[32] GRASSET Eugène, « Concours pour une affiche », *Art et Décoration*, Paris, 1er 1908, n.p.
[33] RAMBOSSON Yvanohé et LUMET Luc, Op. cit.

une nouvelle génération d'artisans capables d'innover et de renouveler l'art décoratif. Face à ce constat, il apparaît urgent de réformer l'enseignement professionnel pour mieux répondre aux besoins des jeunes et aux exigences du marché. Par ailleurs, une sensibilisation du public est essentielle pour développer un goût accru pour l'innovation et encourager la créativité dans les métiers d'art.

4. Les grandes firmes parisiennes : L'influence des ateliers-bureaux

4.1.L'atelier Jansen et la rencontre avec Guillemard

Après avoir quitté l'école, Louis Sognot entame sa recherche d'un premier emploi. Dans le Paris de l'époque, foisonnant de centaines d'ateliers de tailles variées, il se dirige vers les ateliers-bureaux des maisons de décoration les plus prestigieuses[34] et en vogue, tels les établissements[35] Jansen, Nelson, Gasthien et Schmit. Ces maisons recherchaient activement les jeunes diplômés des écoles les plus renommées pour renforcer leurs équipes de dessinateurs, attirant ainsi les talents les plus prometteurs. Leur notoriété était renforcée par une clientèle aristocratique et internationale, contribuant ainsi au rayonnement de l'industrie française à l'international. La présence de jeunes dessinateurs talentueux dans ces maisons prestigieuses générait une effervescence artistique notable, amplifiée par les dynamiques de recrutement et les mouvements de personnel. Louis Sognot entame son parcours professionnel à l'atelier Jansen, sous la tutelle de Georges Boisselier[36]. Il bénéficie alors d'un programme d'enseignement innovant, intégrant des méthodes théoriques et pratiques avancées. Cette période formatrice s'avère essentielle, car elle lui permet non seulement de maîtriser des techniques spécifiques, mais également de cultiver une

---

[34] LAURENT Stéphane, *L'Art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, «[…] parmi les centaines d'ateliers à Paris, de petite et de moyenne importance[…] ».

[35] Les établissements Jansen (fondé en 1880), Nelson, Gasthien et Schmit (fondé en 1818) comptaient parmi les grandes maisons d'ameublement du faubourg Saint-Honoré à la fin du XIX^{e} siècle. Jansen s'imposa rapidement comme une référence internationale du style français classique modernisé, travaillant pour les cours royales et les présidences. Nelson, bien que moins célèbre, proposait également du mobilier de luxe aligné sur les goûts du Second Empire et des débuts de la Troisième République. Gasthien se spécialisait dans les meubles de style et la reproduction fidèle d'anciens modèles historiques, tandis que Schmit, reconnu pour la qualité de son ébénisterie, participa aux grandes expositions universelles, notamment celle de 1867. Pour plus d'informations, voir : LEDOUX-LEBARD, Denise, *Les ébénistes du XIX^{e} siècle. 1795-1889. Leurs œuvres et leurs marques*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1984.

[36] BOISSELIER Georges (1876–1960), peintre et enseignant à l'école Bernard Palissy.

pensée indépendante, des qualités indispensables aux dessinateurs spécialisés dans l'art décoratif moderne. Dans son évocation de ce qu'il appelle « l'école laborieuse des ateliers de dessin[37] », Henri Clouzot souligne la rigueur de la formation où Louis Sognot, parmi ses pairs, se spécialise en art décoratif moderne. Au fil de cette formation exigeante, Sognot acquiert un savoir-faire distinct et une autonomie d'esprit notable. Cette expérience s'avère être un chemin direct et efficace vers la profession de décorateur. L'art décoratif et industriel français doit beaucoup à cette génération de dessinateurs, techniciens, artistes et décorateurs, souvent des collaborateurs discrets et anonymes au sein des bureaux des ateliers de dessin ou des sociétés industrielles.

Les débuts de Louis Sognot chez Boisselier[38] sont marqués par une rencontre décisive avec Marcel Guillemard[39], l'un des premiers chefs décorateurs de l'atelier Primavera des Grands Magasins du Printemps. Cette rencontre a non seulement marqué le début d'une amitié et d'une complicité intellectuelle enrichissante, mais elle a également joué un rôle déterminant dans l'orientation de la première partie de sa carrière et a conduit Louis Sognot à rejoindre Marcel Guillemard chez Krieger.

4.2. L'entrée chez Krieger : projets, savoir-faire, adaptation au luxe

C'est dans ce contexte que les compétences acquises par Sognot, associées à cette rencontre décisive, l'ont orienté vers des industries en lien avec sa formation, le menant à intégrer la maison Krieger[40], figure de proue de la décoration intérieure en France. Au sein de cet établissement prestigieux, il participe à des projets d'envergure : aménagements de palais, de grands hôtels, d'architectures intérieures complexes, ainsi que la conception de mobilier pour des paquebots, dont le célèbre *Timgad*[41]. Ces réalisations mettent en lumière la diversité et la richesse de son

---

[37] L'armée lui octroie un statut d'invalidité à 10 %.

[38] Atelier Primavera, « discours posthume sur Marcel Guillemard », *tapuscrit*, 1932, Fonds Primavera, archives du Printemps, non publié.

[39] Archives photographiques familiales de Marcel Guillemard, témoignant notamment des vacances partagées par les deux familles à Saint-Flour en 1928. (il fut l'un des premiers chefs décorateurs de l'atelier Primavera des grands magasins du Printemps).

[40] Fondée par l'ébéniste parisien Antoine Krieger (1804-1869), la maison Krieger s'illustra dans la production de mobilier de luxe, livrant des meubles dans le style du XVIII[e] siècle et dans le goût Empire. Parmi ses réalisations emblématiques figure notamment un cabinet de travail en acajou et placage d'acajou, orné d'une riche décoration de bronzes dorés à motifs impériaux. La maison Krieger s'imposa rapidement comme l'une des maisons les plus modernes de France, se distinguant par une production de luxe intégrant notamment des copies de meubles. LEDOUX-LEBARD op. cit.

[41] Le paquebot *Timgad* de la Compagnie Générale Transatlantique, aménagé par la maison Krieger, fut réquisitionné pendant la Première Guerre mondiale pour servir de croiseur auxiliaire. Avant cela, il desservait la route touristique de l'Afrique du Nord, reliant notamment Marseille à Alger. COUDURIER Louis, « À bord du Timgad », *La Dépêche de l'Union républicaine*, 10 octobre 1920, p.1.

apprentissage. Au fil de ces projets, il affine son expertise en aménagement intérieur, développant une attention méticuleuse aux détails et une capacité à optimiser l'espace, compétences essentielles face aux défis spécifiques des aménagements maritimes. La Maison Krieger, dès ses débuts, se distingue par son approche novatrice. Fondée par Antoine Krieger, elle se fait connaître pour sa capacité à réaliser des œuvres dans des styles variés, mêlant inspirations anciennes et modernes. Antoine Krieger est décrit comme un « fabricant en tous genres », capable d'exécuter des plans et dessins dans le style ancien comme moderne[42]. La maison se spécialise dans la production de mobilier de luxe, incluant des copies de meubles du XVIIIe siècle et des créations de style Empire, proposées à prix fixe, une innovation remarquable pour l'époque. Les grandes maisons de décoration du faubourg Saint-Antoine répondaient alors à une demande croissante d'une clientèle aisée et cosmopolite, en quête d'une décoration somptuaire inspirée des grands intérieurs français, notamment du faste de Versailles. Le développement de l'industrie hôtelière, avec la création de nombreux palaces, notamment sur la Côte d'Azur, soutint cette intense activité de création. Cette période florissante fut cependant brutalement interrompue par le déclenchement du conflit mondial.

4.3. Une vie familiale structurée, entre ancrage parisien et élan créatif

Le 1er février 1920[43], Louis Sognot épouse Madeleine[44] Cécile Plard dans le 10e arrondissement de Paris. Leur union, marquée par une relation durable, a perduré jusqu'à la fin de leur vie, consolidant les liens entre deux familles solidement établies dans la société parisienne. Louis et Madeleine bâtissent leur foyer à Paris, dans un quartier en pleine effervescence. Le couple accueille deux filles, Yvonne et Marthe, qui marqueront à leur manière l'histoire familiale. La première, Yvonne Lucie Sognot, voit le jour le 8 juillet 1920 dans le 10e arrondissement de Paris. Elle grandit dans une époque complexe, entre les séquelles de la Première Guerre mondiale et les

[42] Voir LEDOUX-LEBARD, op. cit.
[43] Archives de Paris, Registres d'état civil, acte de mariage, n° 151, Sognot Louis et Plard Cécile, 1 février 1920, 10e arrondissement.
[44] Le mariage de Louis Sognot et de Cécile Plard, célébré le 1er février dans le 10e arrondissement de Paris, réunit un cercle familial étroit dont la composition est révélatrice de l'ancrage relationnel du couple. Cécile, dite Madeleine, est notamment accompagnée de son frère Robert Plard — désormais beau-frère de Louis — ainsi que de Gérard Plard, autre parent proche. Louis est quant à lui entouré de son frère Georges Sognot. D'autres membres de la famille, tels que M. et Mme Jacques Humeau, M. et Mme Jacques Leblond et leurs enfants, sont également présents, témoignant de la cohésion du réseau familial dans cet événement fondateur. (Archives de Paris, état civil du 10e arrondissement, acte de mariage n° 151, Louis Sognot et Cécile Plard, 1er février 1920).

prémices de la Seconde. En dépit du manque d'informations détaillées sur sa vie, on sait qu'Yvonne a passé la majeure partie de sa vie dans la région parisienne. Elle décède le 5 février 2010, à l'âge de 88 ans, après une existence ancrée dans le cœur de Paris. Marthe Marie Madeleine Sognot, née le 23 juillet 1922, suit un parcours original. Passionnée par les arts appliqués, elle étudie la conception de tissus au Collège technique des arts appliqués de Paris, probablement influencée par son environnement familial et l'effervescence artistique parisienne. En 1945, elle rencontre Robert Lee Fox, un aviateur américain, qu'elle épouse avant de partir s'installer en Californie. Aux États-Unis, Marthe obtient un diplôme en français à l'Université de l'Arizona et s'investit dans diverses organisations communautaires[45]. Marthe disparaît[46] le 31 janvier 2013 à Oakland, Californie, à 90 ans. Louis Sognot, pour sa part, demeure en France, où il semble mener une existence relativement stable, partagée entre sa vie familiale, ses fonctions d'enseignant, et les divers postes qu'il occupe au sein d'établissements scolaires. Parallèlement, il développe son activité de décorateur, qui deviendra centrale dans son parcours et marquera durablement l'histoire du design, un aspect que nous examinerons en détail dans la suite de cette étude. Louis Sognot décède en 1970. Il est inhumé[47] à Bray-sur-Seine.

À l'issue de cette formation ancrée dans les milieux urbains et les circuits professionnels de l'art décoratif parisien, la figure de Louis Sognot se dessine avec clarté : celle d'un décorateur moderne, à la croisée de l'art, de l'industrie et de la pédagogie. Ce profil s'affirme dans le contexte du début du XXe siècle, où les frontières entre artisanat, création artistique et production industrielle tendent à se redéfinir. Les compétences acquises dans les écoles d'arts appliqués et les grandes maisons parisiennes, combinées à une sensibilité aux mutations techniques et sociales, placent Sognot au cœur d'une génération de créateurs appelés à repenser les liens entre esthétique et fonction, métier et modernité. C'est dans ce cadre qu'il abordera les premières grandes réformes de l'enseignement artistique et l'émergence d'un nouveau rôle pour les arts appliqués en France.

[45] telles que le P.E.O. Sisterhood et la Loge Rose Rebekah n°224.
[46] Quant à Louis Sognot, les traces de sa vie s'estompent après cette période, rendant la reconstitution de son parcours ultérieur difficile avec précision.
[47] Livret de famille de Louis Sognot et Cécile Plard**,** mention marginale de l'acte de décès.

CHAPITRE II. CRISE DES ARTS DÉCORATIFS ET LES RÉFORMES ARTISTIQUES

1. Louis Sognot, hÉritier des rÉformes de l'enseignement artistique

Louis Sognot, incarne la figure de l'artiste décorateur à vocation industrielle issue des réformes de l'enseignement artistique entreprises à la fin du XIX^e^ siècle. Pour faire face à la crise de l'artisanat et à la concurrence internationale, la France met alors en place de nouvelles écoles d'arts appliqués et s'efforce de concilier production industrielle et qualité esthétique. Formé dans ce contexte, Sognot prolonge l'héritage artisanal tout en adoptant des méthodes modernes, illustrant la manière dont ces réformes ont soutenu la reconnaissance des arts décoratifs et redéfini la position française dans le domaine.

Il rappelait[48] volontiers à ses étudiants que la complexité du processus créatif et l'évolution des styles ne datent pas du XX^e^ siècle. Dès les premières décennies du XIX^e^, une transition majeure s'amorce : la perception des arts se transforme, remettant en cause la séparation traditionnelle entre arts majeurs et arts mineurs. Dans ce contexte, la révolution industrielle joue un rôle déterminant en accélérant la rencontre entre l'art et l'industrie. Les nouveaux procédés de production et de diffusion suscitent alors des défis inédits, exigeant de réformer l'enseignement pour préparer les futurs créateurs à des exigences économiques et sociales inédites. Cet élan de modernisation, illustré par les réflexions de Louis Sognot, éclaire aussi la crise profonde qui touche les arts décoratifs en France vers la fin du XIX^e^ siècle. L'émergence de puissances étrangères comme l'Allemagne ou le Royaume-Uni révèle un affaiblissement de l'influence française, conduisant à repenser l'enseignement artistique et à moderniser les structures industrielles. Les expositions industrielles, en particulier l'Exposition universelle de Londres de 1851, mettent en évidence la nécessité d'inscrire la création au cœur de l'ère industrielle. Le débat devient alors central : comment préserver la valeur intrinsèque de l'art face aux impératifs de la production de masse ? Une crise structurelle et l'essor d'un enseignement renouvelé.

Dès la seconde moitié du XIX^e^ siècle, la France connaît une crise[49] des arts décoratifs liée

---

[48] Témoignage de Robert Bossu, ancien élève de l'École supérieure des arts décoratifs, recueilli au cours de nos recherches.

[49] DENUELLE C., *Rapport adressé à M. le Ministre au nom de la Commission de la Manufacture nationale des Gobelins sur les tapisseries et les tapis modernes qui ont figuré à l'Exposition Universelle de 1878*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. 46.

à la suppression des corporations en 1791, privant l'artisanat de ses mécanismes de transmission. L'industrialisation exige de nouveaux savoir-faire, mais l'enseignement reste en retard, malgré quelques tentatives législatives[50] pour formaliser l'apprentissage. Le rapport[51] du comte de Laborde, rédigé après l'Exposition universelle de 1851[52], alerte sur le risque de limiter[53] la création à une dimension purement industrielle. Ce constat déclenche un débat essentiel entre industrialisation et préservation de l'art, ouvrant la voie à de futures discussions[54] sur le lien entre art et industrie en France et conduisant à des réformes de l'enseignement des arts appliqués pour renforcer la compétitivité nationale. Cependant, malgré des initiatives visant à rapprocher art et industrie (cours de dessin, musées d'art industriel, expositions), la structuration de cet enseignement[55] demeure parcellaire et insuffisante[56] pour enrayer la perte de prestige français sur la scène européenne. Grâce à l'action de l'Union centrale des arts décoratifs[57](1864) et de penseurs comme Saint-Simon[58] ou Henri Fourier[59], les « arts mineurs » gagnent en légitimité, remettant en

[50] La loi de 1851 sur l'apprentissage encadre juridiquement la formation des jeunes travailleurs, limitant leur temps de travail et imposant un contrat écrit. Cependant, son application reste limitée, les employeurs contournant souvent ces règles. Olivier Tholozan, « Le débat parlementaire de 1851 sur le contrat d'apprentissage ou la liberté contractuelle acclimatée », *Cahiers de l'Institut Régional du Travail d'Aix-en-Provence*, n° 9, avril 2001, Université de la Méditerranée, p. 207-222.

[51] LABORDE Léon de (1807-1869) **:** Archéologue, historien et conservateur français, il a contribué à la préservation du patrimoine artistique et historique, notamment en tant que conservateur des archives du Louvre. SIMON Jean-Emmanuel, *Exposition universelle de 1851. Rapport sur les travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, t. VIII (30e jury. Application des arts à l'industrie), Paris, Imprimerie impériale, 1856.

[52] PAUTET Arnauld, 1851. « L'Exposition universelle de Londres : Montrer l'innovation aux yeux de tous », *Histoire du monde contemporain, Autrement*, 2019, p. 44-45.

[53] Cette critique a profondément influencé les débats sur l'équilibre à trouver entre industrialisation et intégrité artistique. En 1856, le comte Léon de Laborde s'opposa à cette approche en affirmant que « l'art n'est ni aristocratique ni populaire, ni purement industriel ni d'essence supérieure ; l'art est universel. » Par cette déclaration, Laborde mettait en garde contre le risque de réduire l'art à une simple fonction industrielle ou économique, soulignant ainsi la nécessité de préserver sa valeur universelle et intrinsèque. LABORDE Léon de, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des* nations. Tome VIII. VIe groupe. XXXe jury, Application des arts à l'industrie, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 408

[54] Malgré la prise de conscience de ces enjeux, les tentatives pour concilier l'art et la production industrielle rencontrèrent des difficultés persistantes.

[55] Les initiatives privées et municipales prenaient en charge la formation.

[56] ibid. p. 275.

[57] Ce sujet est abordé dans le mémoire de Mme Rosella Froissard-Pezone, L'Union de l'art et de l'industrie : les origines de l'UCAD et du musée des arts décoratifs (Maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris-IV, 1989-1990, 145 p.), mais il a fait l'objet de développements approfondis dans ses publications ultérieures.

[58] PETRE-GRENOUILLEAU Olivier, *Saint-Simon, L'utopie ou la raison en actes*, Payot, 2001, p. 397-404.

[59] Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), et Henri Fourier (1772-1832) ont initié une réflexion sur les fonctions de l'art dans une société en mutation. Leur pensée a profondément influencé une vision accordant à l'art, à l'architecture et à l'industrie un rôle non seulement en tant qu'expressions esthétiques, mais aussi en tant que vecteurs de progrès et d'amélioration sociale.

cause[60] la hiérarchie[61] entre beaux-arts et arts appliqués. Les expositions de 1865, 1889 et 1900 promeuvent l'alliance entre innovation formelle et fonctionnalité, tandis que des figures comme Viollet-le-Duc[62] valorisent le décor. Cette reconnaissance grandissante ancre les arts décoratifs dans le paysage artistique. Nancy Troy[63] note l'érosion de l'influence française[64] en arts appliqués, concurrencée par l'Allemagne et l'Angleterre. Pour y remédier, Marius Vachon et Léon de Laborde plaident pour des réformes législatives et la relance des industries d'art. L'Union centrale des arts décoratifs concrétise ces idées en défendant le droit d'auteur et la création d'écoles spécialisées. Le faible prestige du secteur détourne toutefois les artistes formés aux Beaux-Arts, accentuant la pénurie de dessinateurs industriels.

2. L'essor des nouvelles Écoles d'arts appliquÉs à Paris

Louis Sognot, véritable produit des nouvelles écoles d'arts appliqués fondées à Paris à la fin du XIX^{e} siècle, est actif dès 1923. Entre 1882 et 1892, la Ville de Paris crée en effet douze établissements (dont l'École Diderot, l'École Boulle et l'École Estienne) pour endiguer la crise de l'artisanat, marquée par un déficit de qualification[65] chez les artisans[66] et les dessinateurs. Les Écoles Germain Pilon et Bernard Palissy sont issues de la transformation de deux écoles libres de dessin, déjà subventionnées par la Ville de Paris, et destinées au dessin appliqué[67] ainsi qu'aux

[60] FROISSART-PEZONE, Rossella. *Chapitre premier. Des arts « mineurs »* In : *L'art dans tout : Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 19-48.
[61] Les expositions de 1861, 1863 et 1865, organisées par l'Union centrale, ont marqué des étapes cruciales dans la reconnaissance accrue de ces arts. Pour un approfondissement de ce sujet, se reporter à BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile*, Paris, Gallimard, 1992, 128 p.
[62] FROISSART-PEZONE Rossella, *op. cit.*, p. 19–48.
[63] TROY Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven & London, Yale University Press, 1991, p. 54.
[64] La France semble perdre son influence sur le marché international.
[65] La création des écoles d'arts appliqués s'explique en partie par le rejet de ces disciplines, longtemps jugées peu valorisantes, ce qui a conduit à une pénurie d'artistes et de dessinateurs industriels. C'est la théorie soutenue par Philippe de Chennevières. Stéphane Laurent, *L'Art utile*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 123–124.
[66] En 1912, on rapportait que sur 900 000 apprentis tous domaines - 110 000 à Paris et les 790 000 restants en province - seulement 95 000 suivaient des cours professionnels. « Il y a donc une armée - le mot n'est pas une exagération - de 805 000 enfants entre 13 et 18 ans qui ne reçoivent aucune instruction professionnelle.» TROY Nancy, *op. cit.*, p. 62
[67] Ces écoles se spécialisent dans divers domaines (céramique, textile, décoration, sculpture) et mettent en place un système de sélection pour former les élèves les plus prometteurs. L'École Germain Pilon sélectionnait, dès la troisième année, les élèves les plus prometteurs pour intégrer l'École Bernard Palissy, plus exigeante et tournée vers une qualification de haut niveau.

métiers d'art. L'objectif[68] était de professionnaliser ces écoles supérieures municipales afin de diffuser un enseignement artistique spécifique, accessible à un plus large public.

Ce grand mouvement[69] de modernisation du système de l'enseignement artistique[70], initié par l'État dès le Second Empire et poursuivi jusqu'aux débuts de la Première Guerre mondiale, a profondément transformé la formation des artistes et artisans. Louis Sognot, incarne l'aboutissement de la refonte de l'enseignement artistique amorcée à la fin du XIXe siècle. Dans le sillage des écoles professionnelles d'arts appliqués fondées à Paris pour contrer la crise de l'artisanat et la production de pastiches, il illustre la formation d'une nouvelle génération de « créateurs industriels » ou « artisans d'élite » capables d'inventer, de dessiner[71] et de superviser la réalisation d'un projet. Malgré une action de l'État encore inégale et un retard persistant des provinces[72], des établissements[73] comme Germain Pilon et Bernard-Palissy témoignent d'une volonté de doter les futurs acteurs des industries d'art[74] d'un socle théorique et pratique, au croisement des techniques traditionnelles et des méthodes modernes. Peu connues à l'international par rapport à des institutions comme le Bauhaus, ces écoles jouent toutefois un rôle décisif dans la transmission d'un savoir-faire français. Héritier de cet élan, Louis Sognot prolonge et renouvelle

---

[68] « Il y a lieu de transformer, à partir du Ier octobre prochain, les écoles libres subventionnées de dessin situées rue Sainte-Élisabeth (IIIe arrondissement) et rue des Petits-Hôtels (Xe arrondissement), en écoles supérieures municipales de dessin et de modelage. » Décision du Conseil municipal la Ville de Paris, 9 août 1882 : F. LAVERGNE, *Les écoles et les œuvres municipales d'enseignement, 1871–1900*, Paris, P. Mouillot, 1900, p. 447 ; repris par LAURENT Stéphane, *op. cit.*, p. 200.

[69] On peut citer *L'Art pour tous*, un périodique publié de 1861 à 1906 par Émile Reiber, qui, dès sa première parution en 1861, diffusait chaque semaine des recueils de reproductions grâce à un procédé de gravure.

[70] BARRAT Charles, *L'apprentissage industriel : Rapport sur l'apprentissage dans les industries de l'ameublement,* Paris, Office du travail, Imprimerie Nationale,1905, 665 p.

[71] Au XIXe siècle, le dessin a retrouvé une place centrale dans l'éducation artistique, visant à former des artistes industriels selon des principes géométriques rationnels combinant science et art. Influencé par des figures comme Viollet-le-Duc, cet enseignement cherchait à abolir la distinction entre les arts « majeurs » et « mineurs », favorisant une approche unifiée des disciplines artistiques. Des établissements tels que l'École des Arts Décoratifs incarnaient cette modernité artistique, bien qu'ils aient souvent rencontré l'opposition des industriels.

[72] Ce sujet a été largement traite par LAURENT Stéphane, *L'Art utile : les écoles d'arts appliqués sous le second empire et la troisième république,* Paris, L'Harmatan, 1998, 320 p.

[73] « Il y a lieu de transformer, à partir du 1er octobre prochain, les écoles libres subventionnées de dessin situées rue Sainte-Élisabeth (IIIe arrondissement) et rue des Petits-Hôtels (Xe arrondissement), en écoles supérieures municipales de dessin et de modelage. » Conseil municipal de la Ville de Paris, séance du 9 août 1882, cité dans : LAVERGNE F., *Les écoles et les œuvres municipales d'enseignement, 1871–1900*, Paris, P. Mouillot, 1900, p. 447 ; repris par LAURENT Stéphane, *op. cit.*, p. 200.

[74] Dans la continuité de cette initiative, quatre autres écoles d'apprentissage verront le jour : l'École Diderot, l'École de physique et de chimie industrielle; puis, en 1886, au cœur du Faubourg Saint-Antoine, l'École Boulle et l'École Estienne, destinées aux industries du livre. LAMBEAU Lucien, « L'enseignement professionnel à Paris », in *Association communale de France. Revue municipale : recueil hebdomadaire d'études édilitaires pour la France et l'étranger*, 23 avril 1898.

cette tradition par une esthétique résolument moderne. Formé dans ce paysage d'innovations pédagogiques, Louis Sognot représente la figure du créateur industriel et décorateur capable de concilier esthétique, fonctionnalité et impératifs économiques. Il illustre comment les artistes de cette génération, solidement ancrés dans la tradition artisanale, ont su tirer parti des réformes pour renouveler la pratique des arts décoratifs et maintenir une identité française face à la concurrence internationale. Ses œuvres graphiques et son enseignement témoignent de la vitalité d'une époque en quête d'équilibre entre modernité industrielle et héritage culturel. L'École Bernard Palissy, par exemple, joue un rôle de catalyseur en s'appuyant sur la tradition pour nourrir une nouvelle approche créative. En définitive, la trajectoire de Louis Sognot et l'histoire de ces écoles illustrent comment la France, à travers crises et réformes, a su réaffirmer sa position dans les arts appliqués, posant ainsi les bases d'une modernité durable.

3. Louis Sognot à l'École Germain Pilon-Bernard Palissy

Louis Sognot intègre l'École Bernard Palissy à l'âge de 13 ans[75], un âge précoce qui témoigne à la fois de son engagement dans une formation artistique et des spécificités du système éducatif des arts appliqués à cette époque. Contrairement à l'École Bernard Palissy, où les critères de sélection étaient plus stricts, l'École Germain Pilon[76] accueillait largement les élèves dès 13 ans, à condition qu'ils disposent des aptitudes artistiques et théoriques nécessaires. L'admission[77] se faisait sur examen, avec des épreuves de dessin géométrique et une composition écrite, permettant d'évaluer leur capacité à suivre un enseignement exigeant. Le cursus, d'une durée de trois ans, était structuré en fonction du niveau de perfectionnement des élèves et visait à les préparer aux métiers des arts décoratifs appliqués aux industries parisiennes, notamment dans le domaine de l'ameublement. À titre d'exemple, sous l'impulsion de M. Henri Clouzot[78], les élèves de l'École Bernard Palissy sont amenés à revisiter la toile de Jouy lors d'une exposition au Musée Galliera. Ce projet illustre comment un héritage artistique peut inspirer une création moderne, conjuguant tradition et innovation.

---

[75] ANONYME, « Les Écoles Pilon et Palissy », *Le XIX^e siècle*, 20 novembre 1906, n.p
[76] Sur l'initiative du professeur M. Levasseur, son statut d'école municipale lui fut octroyé en 1883. Archives de la Ville de Paris, délibérations du Conseil municipal, séance du
[77] LIARD Louis et BENEDICTE Léonce, Rapports du jury international, introduction générale. Tome premier / Exposition universelle internationale de 1900, Paris, Impirmerie nationale, pp. 401-44.
[78] ALEXANDRE Arsène, « Au musée Galliera *», Le Figaro***,** 22 décembre 1907, p.7.

Ces conditions d'admission et d'enseignement rappellent celles de l'École Boulle, où la formation était également orientée vers une spécialisation progressive. L'entrée précoce de Louis Sognot dans ce cadre pédagogique souligne l'importance accordée à la transmission des savoirs dès le plus jeune âge et met en lumière l'exigence des écoles d'arts appliqués, qui formaient des générations de créateurs et d'artisans hautement qualifiés. Les élèves bénéficiaient d'un double enseignement, alliant théorie et pratique, couvrant des disciplines telles que l'aquarelle, le modelage, et l'ameublement. La première année introduisait des matières fondamentales comme la géométrie, le dessin, l'histoire de l'art, le lavis, l'aquarelle, la décoration, et l'architecture. La progression se poursuivait en deuxième année avec des sujets plus techniques, notamment la perspective, l'anatomie, le lavis géométrique, la passementerie, l'histoire de l'art moderne, et des exercices pratiques de moulage. La troisième année était consacrée à la spécialisation. Les élèves choisissaient, selon leurs compétences et aspirations, une discipline spécifique, tout en abordant des sujets complexes comme la perspective appliquée aux édifices et au mobilier, l'étude des styles, et la composition décorative. Ce programme structuré permettait d'assurer une formation complète, adaptée aux besoins des métiers d'art parisiens en pleine évolution. L'École Germain Pilon est finalement devenue un établissement préparatoire, où les élèves s'initiaient aux bases du dessin en vue de passer le concours d'entrée à l'École de la rue des Petits-Hôtels. Cet établissement, l'École Bernard Palissy, située rue des Petits-Hôtels, se distinguait par une sélection particulièrement rigoureuse. Seuls les meilleurs élèves étaient retenus dés la troisième années et étaient ensuite répartis dans des ateliers spécialisés en fonction de leurs aptitudes. La formation, qui s'étendait sur quatre années, était exigeante. L'admission reposait sur un examen rigoureux, et seuls les élèves ayant démontré des compétences exceptionnelles étaient autorisés à poursuivre leur scolarité au-delà de la première année. L'École Bernard Palissy formait des artisants d'art dans des domaines spécifiques tels que la céramique, la sculpture sur bois, pierre et marbre, ainsi que le dessin pour étoffes et la peinture décorative. Pour les sculpteurs et les céramistes, le programme incluait des notions d'anatomie et de modelage, tandis que les dessinateurs pour étoffes se concentraient davantage sur le dessin et la composition. Louis Sognot, principalement connu comme dessinateur et décorateur, nourrissait également une véritable passion pour la peinture. De

nombreuses œuvres graphiques[79] témoignent de son activité picturale, exercée avec constance pendant ses vacances. Il a ainsi laissé des huiles sur toile et des dessins de sites tels que le château d'Arlempdes en Haute-Loire, un paysage de la Vienne à Vaux, ou encore Saint-Véran dans les Hautes-Alpes. Ses séjours estivaux, toujours en famille, le menaient fréquemment en Bretagne (Le Yaudet, L'Armor-Plage, Locquémeau, Kerpape) et en Auvergne (Saint-Flour, les Settons, l'Aubrac), où il poursuivait cette pratique artistique. En première année, tous les élèves suivaient un tronc commun en dessin, composition et histoire de l'art, avant d'être répartis dès la deuxième année dans quatre sections spécialisées. L'enseignement, combiné à un apprentissage en atelier, différait selon les disciplines : les sculpteurs, céramistes et décorateurs bénéficiaient de cours spécifiques non accessibles aux dessinateurs pour étoffes. Louis Sognot, pour sa part, a laissé de nombreuses œuvres représentant des paysages français.

La fondation d'écoles d'arts appliqués telles que Germain Pilon et Bernard Palissy comble le vide laissé par la disparition des corporations et modernise la formation des artisans. Ces établissements, mêlant théorie et pratique, répondent aux défis de l'industrialisation et de la concurrence internationale en visant la formation d'artistes et d'artisans capables de maintenir une haute exigence de qualité. Regroupées en 1912 puis réorganisées en 1923, les écoles Germain Pilon et Bernard Palissy ont structuré la formation d'ouvriers qualifiés tout en posant les bases d'un enseignement liant art et industrie

[79] Nous avons identifié une vingtaine de paysages réalisés au fusain, au pastel et à l'huile, datant de l'entre-deux-guerres. Souvent localisées, ces œuvres témoignent de la qualité graphique de Louis Sognot, à la fois comme dessinateur et comme peintre (voir volume II).

CHAPITRE III. SOGNOT FACE A 14–18 : GENÈSE D'UN REGARD MODERNE

1.Les arts dÉcoratifs français À la veille de la Grande Guerre

Louis Sognot débute sa carrière dans un contexte de refonte des arts décoratifs français, marqué par la remise en cause de l'héritage ornemental et l'influence croissante des modèles allemands. Face aux exigences d'une société en voie d'industrialisation, il s'inscrit dans une génération de créateurs cherchant à concilier utilité, cohérence formelle et modernité esthétique.

À la veille de 1914, le champ des arts décoratifs en France traverse une période de profonds bouleversements, marquée par une remise en question des modèles esthétiques traditionnels et par les tensions croissantes entre création artistique et industrialisation. Dès les années 1910, des voix critiques émergent pour dénoncer le décalage entre l'excellence des savoir-faire artistiques français et leur faible intégration dans le tissu économique national. Henri Clouzot[80], conservateur et historien de l'art, plaide ainsi pour une collaboration renforcée entre artistes et industriels, tout en reconnaissant les résistances qui freinent cette synergie : d'un côté, des créateurs marginalisés[81] par des fabricants peu réceptifs à l'innovation esthétique ; de l'autre, des industriels plus soucieux de rentabilité que de qualité artistique. René Guilleré[82], fondateur de la Société des Artistes décorateurs, défend quant à lui une approche civique et politique des arts appliqués. Selon lui, la création artistique doit contribuer à l'embellissement des espaces privés comme publics, et s'inscrire dans un projet plus large de modernisation nationale. Remettant en cause l'aptitude de l'Art nouveau à répondre aux besoins d'une société en mutation, René Guilleré appelle l'État[83] à soutenir les artistes décorateurs et à reconnaître leur rôle dans la construction d'un environnement moderne. Il revendique leur pleine appartenance à la « grande famille de l'art sans épithète [84]», au

---

[80] Henri Clouzot (1865–1941) fut conservateur de la bibliothèque Forney de la Ville de Paris de 1908 à 1920, puis du musée Galliéra de 1920 à 1935.

[81] Fondée en 1864, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie visait à reconnaître la dimension artistique de la production manufacturière, dans un contexte où la demande de mobilier de style « classique » restait forte, tant à l'exportation que sur le marché intérieur.

[82] René Guilleré (1878–1931), juriste et essayiste, sera analysé plus en détail dans le chapitre consacré à l'Atelier Primavera.

[83] Grâce à ses liens étroits avec les sphères du pouvoir, René Guilleré occupe une position stratégique qui lui permet de promouvoir efficacement ses projets. Son réseau d'influence facilite la mise en œuvre de ses idées et renforce son rôle dans la diffusion des arts décoratifs. Cette proximité avec les décideurs politiques et économiques lui offre un levier pour intégrer les créateurs dans les politiques industrielles et culturelles, consolidant ainsi son rôle central dans le développement de ce secteur.

[84] DUBUFFE, discours prononcé en tant que premier président de la Société des artistes décorateurs, *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, juillet 1901, p. 2571.

même titre que les praticiens des beaux-arts, affirmant ainsi leur légitimité sociale et culturelle. Ces débats s'inscrivent dans une dynamique internationale où la France peine à maintenir sa position face aux avancées allemandes[85]. Les expositions, notamment celle de 1900 et le Salon d'Automne de 1910[86], ont révélé le retard français face au modèle allemand du Deutsche Werkbund[87],, dont les intérieurs sobres et fonctionnels, portés par Bruno Paul ou Richard Riemerschmid[88],, imposent une nouvelle esthétique rationnelle[89] fondée sur l'unité et la standardisation. Dans ce contexte d'émulation internationale, Louis Sognot, à l'instar de nombreux créateurs de sa génération, est durablement influencé[90]par Robert Mallet-Stevens[91], qu'il

[85] Franz Jourdain est invité en tant que délégué de la ville de Paris à cette exposition. Il y découvre les œuvres des décorateurs allemands, qu'il convie ensuite au Salon d'Automne de 1910. PREVOST René., « L'essor allemand. À propos de l'Exposition munichoise au Salon d'Automne », *Art et Industrie*, octobre 1910, n.p.

[86] Comme nous le verrons ultérieurement, la visite du Salon de 1908 à Munich, suivie de l'arrivée de plusieurs artistes en France, joua un rôle structurant dans l'évolution stylistique de l'art décoratif français.

[87] Fondé en 1907 à l'initiative de Hermann Muthesius, le Deutsche Werkbund fédère artistes, architectes et industriels parmi lesquels Peter Behrens, Henry Van de Velde, Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe, autour d'un projet commun : élever la qualité de la production industrielle par l'alliance de l'art, de l'artisanat et de l'industrie. Véritable laboratoire d'idées, le Werkbund devient un espace de confrontation entre les partisans de la standardisation et les défenseurs de l'expression individuelle, entre la tradition artisanale et les exigences de la mécanisation. Préfigurant les principes qui seront théorisés et institutionnalisés par le Bauhaus, il joue un rôle décisif dans l'émergence du design moderne et dans la redéfinition de l'architecture au XX^{e} siècle. Voir l'ouvrage de : K. Frampton, *Le Deutscher Werkbund (1898-1927), in L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris, Ph. Sers, 1985, p. 109-115.

[88] Bruno Paul (1874–1968) et Richard Riemerschmid (1868–1957), décorateurs et architectes allemands actifs au début du XX^{e} siècle, furent membres du Deutscher Werkbund, mouvement promouvant une approche fonctionnelle et rationnelle des arts décoratifs. Ils défendaient le rejet de l'ornement superflu au profit de la simplicité, de la rigueur des formes et de la production en série, influençant profondément l'évolution des arts décoratifs en Europe, et en particulier en France.

[89]« On ne saurait nier l'impression profonde que les pièces aménagées par les Allemands ont laissée sur nos décorateurs. Pour la première fois, on nous a présenté des meubles intégrés à leur cadre architectural, valorisant le volume de l'espace. L'ensemble et l'ensemblier représentent une nouvelle approche dans la scénographie des arts décoratifs, soulignée par leurs proportions.» RAMBOSSON Yvanhoé, « L'Évolution de l'Art moderne », *L'Illustration*, 25 avril 1925, n.p.

[90] Louis Sognot exprimera toute son admiration pour le pavillon autrichien de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, dont la simplicité et l'élégance sobre lui révélèrent une manière nouvelle d'aborder l'espace et le mobilier. Cette influence viennoise se traduira chez lui par une géométrisation des formes et un souci accru d'intégration entre décoration et architecture. VOISIN Pierre, « Dialogue avec Louis Sognot (interview) », *Revue de l'ameublement*, novembre 1960, p. 48.

[91] Robert Mallet-Stevens (1886-1945) est l'un des architectes et décorateurs majeurs du modernisme français. Formé à l'École spéciale d'architecture, il est influencé par l'Art nouveau, l'architecture rationaliste, De Stijl, le Bauhaus, mais aussi par l'art rigoureux de Josef Hoffmann, dont il admire l'épure et la précision. Décorateur de cinéma pour *L'Inhumaine* (1924), il transpose dans ses œuvres une esthétique fonctionnelle, géométrique et élégante. Il réalise la Villa Noailles à Hyères (1923-1927), la Villa Cavrois à Croix (1929-1932), ainsi que l'ensemble de la rue Mallet-Stevens à Paris (1927), où il développe une architecture d'ateliers et d'immeubles modernistes fondée sur la clarté des volumes, l'usage du béton et l'importance de la lumière. Fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929, il impose une vision raffinée et collective du modernisme français, tournée vers l'avenir. Voir : CINQUALBRE Olivier, VOLPI Cristiana et MIGAROU Frédéric (dir.), *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*, Édition Centre Pompidou, 2005, 240 p.

revendiquera comme son véritable chef de file. À travers son pavillon du tourisme présenté à l'Exposition de 1925, ce dernier incarne pour Sognot un idéal de dépouillement, de simplicité, d'adaptation aux impératifs modernes et d'usage de matériaux nouveaux, amorçant la rénovation du mobilier contemporain. Il est également marqué par Josef Hoffmann[92], dont le pavillon autrichien de 1925, synthèse de rigueur formelle, de dépouillement géométrique et d'intégration des arts décoratifs à l'architecture, incarne une quête d'art total qui influencera profondément l'émergence de l'esthétique moderniste de la fin des années 1920. Cette double influence ouvre la voie aux premières remises en question du mobilier traditionnel, amorçant un mouvement de rénovation plus large. Vers 1910, le mobilier français se transforme sous l'impulsion de deux courants émergents, les « constructeurs » et les « coloristes [93]», unis par la volonté de repenser l'espace domestique. Comme le souligne Nancy Troy[94], ces créateurs privilégient l'impression d'ensemble et explorent de nouveaux matériaux décoratifs, traduisant une quête d'harmonie moderne. Cette opposition devient manifeste au Salon d'Automne de 1911, puis à l'Exposition de 1925, où la *Maison Cubiste*[95] incarne une synthèse audacieuse entre tradition et avant-garde. Dans ce climat tendu, les jeunes créateurs doivent redéfinir leur place. Louis Sognot, formé à Paris dans le creuset des nouvelles écoles d'arts appliqués, s'apprête à entamer sa carrière dans un environnement à la fois stimulant et incertain. Sa sensibilité à l'innovation, sa proximité avec les cercles de réflexion modernistes, et son attrait pour les modèles étrangers le destinent à jouer un rôle dans ce renouvellement. Mais l'éclatement de la guerre en 1914 suspend brutalement cette

[92] Josef Hoffmann (1870-1956)**,** architecte et designer autrichien, cofondateur de la Sécession viennoise (1897) et de la Wiener Werkstätte (1903), fut une figure majeure de la modernité, auteur notamment du Palais Stoclet à Bruxelles. Professeur à la Kunstgewerbeschule de Vienne, il marqua durablement le dialogue entre art et artisanat.

[93] Les constructeurs, parmi lesquels Tony Selmersheim, Léon Jallot et Eugène Gaillard, privilégient une approche fondée sur la rationalité et la fonctionnalité, valorisant des formes épurées et des matériaux de qualité. Influencés par des modèles étrangers, notamment germaniques, ils cherchent à adapter les arts décoratifs aux mutations urbaines et aux besoins d'une classe moyenne émergente. Tony Selmersheim se distingue par son emploi de matériaux nobles, comme la loupe de frêne et le noyer d'Afrique, ainsi que par l'intégration d'éléments architecturaux dans ses créations. À l'opposé, les coloristes, tels que Maurice Dufrène, Paul Follot et André Mare, s'attachent à l'innovation matérielle et à l'harmonie chromatique, proposant une vision plus expressive et décorative du mobilier. CLOUZOT Georges, « Les rénovateurs de l'art appliqué au musée Galliera », La Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1 janvier 1925, p. 151.

[94] Op. cit. TROY Nancy, p. 67.

[95] En collaborant avec des cubistes comme Fernand Léger et Marcel Duchamp, ils démontrent la possibilité d'un dialogue entre arts majeurs et appliqués, entre modernité et tradition. Plutôt que d'accumuler des objets décoratifs, coloristes et constructeurs conçoivent des environnements harmonieux, en phase avec une société en mutation. Leur opposition, marquante dans les années 1910, dépasse le simple clivage stylistique et nourrit un débat durable sur le modernisme, illustrant deux visions complémentaires d'une modernité française en quête d'identité. Musée Fernand Léger - André Mare. Le Scandale de la Maison Cubiste : André Mare et le Salon d'Automne 1912 [Exposition]. Du 5 juillet au 4 décembre 2022. Argentan, 79 p.

trajectoire. Comme de nombreux jeunes artistes de sa génération, Sognot est mobilisé. C'est dans les tranchées, loin des débats esthétiques, qu'il va passer les premières années de sa vie d'adulte, confronté à la violence du conflit et à la rupture brutale des élans créatifs de la Belle Époque. Avant de rejoindre les rangs de Primavera et de contribuer au renouveau des arts décoratifs dans les années 1920, son parcours sera marqué par l'expérience fondatrice – et déstabilisante – du front.

2. De l'atelier au front : les annÉes de guerre de Louis Sognot

Dans ce contexte de bouleversements esthétiques et de réorganisation des pratiques décoratives, Louis Sognot s'apprête à entamer sa carrière, mais l'éclatement de la Première Guerre mondiale interrompt brutalement cette dynamique; à la veille du conflit, l'Europe est déjà traversée par de vives tensions politiques et diplomatiques, annonciatrices d'un affrontement majeur. L'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo, le 28 juin 1914, agit alors comme un détonateur, intensifiant les conflits et soulignant la fragilité des équilibres[96] européens. L'assassinat de Jean Jaurès, ardent pacifiste, le 31 juillet 1914, accentue encore ces divisions. Le 1er août, la mobilisation générale entraîne le continent dans une guerre de grande ampleur, interrompant diverses avancées culturelles et, notamment, la progression des arts décoratifs. Le 2 septembre 1914, pour préserver la continuité de l'État, le président Raymond Poincaré déplace le gouvernement à Bordeaux. Parallèlement, les principales collections d'art de Paris (Louvre, Arts décoratifs, Petit Palais) sont évacuées vers Bordeaux dans une opération d'envergure, saluée par René Gimpel comme un véritable exploit[97]. Ce conflit perturbe profondément la vie artistique : la mobilisation[98] de 1914 désorganise les écoles et les ateliers, privant les industries d'art de main-d'œuvre et de ressources. Malgré tout, la Société des Artistes décorateurs (SAD), dirigée par Paul Vitry (1913-1923)[99], parvient à maintenir une certaine vitalité : en février-mars 1914, elle organise son IXe salon peu avant l'entrée en guerre, puis réussit, en 1915, à représenter la France à l'Exposition Panama-Pacific[100] de San Francisco, affirmant son engagement pour l'art français. Dans ce contexte de bouleversements, où la guerre suspend l'essor des arts décoratifs et désorganise les écoles comme les ateliers, de nombreux jeunes créateurs sont appelés sous les

---

[96] Il est important de noter que ces alliances, souvent secrètes et changeantes, ont créé un environnement de méfiance et de compétition, exacerbant les tensions préexistantes entre les nations.Pour cette période on se référera à l'historique de : DROZ Jacques, *Les causes de la Première Guerre mondiale : essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », no 11, 1973, 192 p.

[97] MAINGON Claire, « L'invisible et le visible : Nouveaux imaginaires dans les musées parisiens pendant la Grande Guerre », in *Autopsie du musée : Études de cas (1880–2010)*, Paris, CNRS Édition, 2016, p. 127.

[98] SEGRE Monique, *L'art comme institution. L'École des beaux-arts, XIXe–XXe siècles*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1993, p. 130.
BECKER Jean-Jacques, *1914 : Comment les Français sont entrés dans la guerre. Contribution à l'étude de l'opinion publique, printemps-été 1914*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

[99] Paul Vitry, conservateur et historien d'art, préside la Société des artistes décorateurs (1913-1922), dirige le *Bulletin des musées de France* (1906-1939) et participe à l'organisation des expositions de Lyon (1914) et San Francisco (1915).

[100] HALPHEN Louis, « Exposition universelle et internationale de San Francisco. La science française », in *Revue historique*, n° 122, fasc. 1, 1916, p. 137–141.

drapeaux. La Première Guerre mondiale amplifie cette nécessité, renforçant l'idée d'une union entre art et industrie pour affronter la concurrence étrangère. Dans ce contexte, l'Exposition internationale des arts décoratifs, initialement prévue pour 1915 mais reportée à 1925, illustre l'urgence pour la France de retrouver sa place de leader mondial dans les arts appliqués. Le rôle du décorateur-ensemblier devient central dans cette compétition internationale, combinant tradition et innovation pour concevoir des espaces véritablement intégrés et modernes.

Parmi eux, Louis Sognot, dont la carrière débute à peine, voit son parcours interrompu par la mobilisation générale. Etabli comme « dessinateur industriel en ameublement[101] » dès 1913, il est appelé sous les drapeaux peu avant le début du conflit. Incorporé[102] dans l'armée française en tant que membre de la classe 1912[103], il rejoint le Service Actif le 1er octobre de cette année au 51e Régiment d'Infanterie, recruté à Beauvais (Seine), sous le numéro matricule 4908. Après un an de service, la déclaration de guerre contre l'Allemagne le mobilise dès le 2 août 1914, l'envoyant au front, où il reste engagé tout au long de la guerre. À seulement 24 ans, Louis Sognot, jeune décorateur prometteur voit son destin bouleversé lorsqu'il est envoyé combattre pendant plus de cinq ans. Comme de nombreux soldats, il traverse les épreuves des batailles les plus meurtrières et est grièvement blessé en août 1914, touché au thorax par un éclat d'obus lors des combats dans les Ardennes. Cette blessure entraîne une pleurésie purulente, nécessitant six mois de convalescence. Une fois rétabli, il est réaffecté au dépôt du 5e Régiment d'Infanterie, puis à la Compagnie de mitrailleuses. Malgré cette épreuve, la guerre laisse en lui des séquelles profondes, tant physiques que psychologiques. L'armistice du 11 novembre 1918 met fin aux combats sur le front occidental de la Première Guerre mondiale, mais la guerre n'est officiellement terminée qu'avec la signature du traité de Versailles le 28 juin 1919. Louis Sognot, quant à lui, est démobilisé le 26 août 1919[104]au dépôt du 1er Groupe d'aérostation à Saint-Cyr. Avant cela, il avait servi

[101] Sur sa fiche de matricule militaire (n° 799), Louis Sognot est inscrit comme appartenant à la classe 1912. Il est engagé en service actif le 1er octobre 1913 au sein du 1er régiment d'infanterie, avec un recrutement effectué dans la Seine (1er bureau). Son numéro matricule à Beauvais est le n° 4908 [voir annexe 1].

[102] *Archives nationales*, cote 19910490/28, dossier de retraite de Louis Sognot (1928–1972), résumé du parcours militaire.

[103] La loi Barthou, promulguée le 7 août 1913 et dite « loi des trois ans », allonge la durée du service militaire de deux à trois ans, afin de préparer l'armée française à une guerre éventuelle contre l'Allemagne. Elle prévoit que le recensement des appelés s'effectue à 19 ans (au lieu de 20), abaissant ainsi l'âge d'incorporation de 21 à 20 ans. La classe 1913 est donc incorporée dès 1913 et non en 1914. En cas de mobilisation générale, comme celle déclenchée le 1er août 1914, tous les hommes âgés de 20 à 45 ans sont appelés sous les drapeaux.

[104] Si l'armistice est signé le 11 novembre 1918, la paix ne devient officielle qu'avec le traité de Versailles, signé le 28 juin 1919. C'est pourquoi la démobilisation n'intervient qu'au cours du second semestre 1919 pour la majorité des soldats.

successivement au 251e Régiment d'infanterie, au 320e Régiment d'infanterie et, finalement, au 8e Génie en tant que radiotélégraphiste. Il se voit attribuer un statut d'invalidité partielle[105] après avoir contracté une pleurésie purulente à la suite d'une blessure au thorax subie dans les Ardennes en août 1914. Après six mois de convalescence, il est réaffecté, d'abord au dépôt du 59e régiment d'Infanterie, puis à la Compagnie de mitrailleuses.

3.Louis Sognot face à l'aprÉs-guerre : retour à la crÉation

La démobilisation[106], souvent perçue comme un retour à la normalité, s'avère être une transition bien plus complexe. Le retour à la vie civile est loin d'être simple. La société, focalisée sur l'armistice et les négociations de paix, néglige les défis auxquels les anciens combattants sont confrontés. Il faut près de deux ans pour que les soldats démobilisés soient pleinement réintégrés dans la vie civile. Durant cette période, ils ressentent un profond décalage entre l'espoir de retrouver une vie d'avant-guerre et la réalité d'une société profondément transformée par le conflit. Louis Sognot fait face à ces défis. Bien qu'il dispose d'un appartement et d'une vie familiale apparemment stable, il doit composer avec une crise du logement sévère. Sur le plan professionnel, les lois de « remplois obligatoires[107]» peinent à garantir une réintégration efficace : les petites entreprises, restructurées pendant l'absence des soldats, hésitent à réembaucher ceux qui ont passé des années sur le front, invoquant souvent une perte de compétences ou une longue absence.

Malgré ces obstacles, Louis Sognot aspire à reprendre sa carrière de décorateur, nourrissant l'espoir d'être embauché chez Primavera. Cependant, bien qu'il bénéficie d'un statut d'invalidité partielle, il se heurte à des incompréhensions et des tensions fréquentes, marquées par des non-dits et une distance émotionnelle difficile à surmonter. Les employeurs, réticents à réengager ceux dont les compétences sont perçues comme obsolètes après des années de guerre, aggravent son sentiment d'inutilité et d'isolement. Le concept de « démobilisation culturelle[108] » prend ici tout son sens, désignant la lenteur avec laquelle la société tente de se détacher de la mentalité de guerre.

---

[105] Archives nationales, cote 19910490/28, Op. cit.

[106] PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914–1939*, tome 1, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, p. 13–18.
Il fallut près de deux ans pour réintégrer les cinq millions de survivants dans la vie civile. Cette transition vers la paix s'avéra complexe : les anciens combattants devaient se réinsérer dans des sociétés profondément transformées, confrontés à des défis identitaires et économiques majeurs pour la stabilité et l'ordre social des nations dévastées.

[107] Ibid.

[108] Voir HORNE John, « Démobilisations culturelles après la Grande Guerre », *14-18 : Aujourd'hui, Today, Heute*, n° 5, mai 2002, p. 45-53.

Louis Sognot, comme beaucoup d'autres, doit gérer seul ses traumatismes psychologiques. Les névroses de guerre, largement sous-estimées à l'époque, se manifestent par des cauchemars, des crises d'anxiété, et un mal-être constant. Ce silence imposé, partagé par tant d'hommes de sa génération, devient une barrière protectrice contre une société qui peine à comprendre les horreurs vécues. Les souvenirs de la guerre hantent Louis Sognot, qui peine à retrouver sa place dans un monde qu'il ne reconnaît plus. Il trouve un réconfort dans les récits de Maurice Genevoix et Roland Dorgelès, qui, à travers leurs œuvres, rendent hommage aux camarades disparus et offrent une échappatoire à une génération marquée par le silence. Pour ses anciens élèves, il reste un témoin discret, peu bavard sur son expérience du front.

Au lendemain de la guerre, la France doit se relever des désastres, gérer un bilan sévère en pertes humaines, organiser le retour à la vie civile des soldats démobilisés[109] et traiter les multiples[110]causes économiques à travers de nouveaux projets développés pendant les années de guerre. Les pertes humaines s'élèvent à plus de 1 400 000 morts, tandis que les blessés et invalides sont au nombre de 2 800 000. La classe d'âge la plus touchée est la « classe 1915 », celle des jeunes gens qui avaient 20 ans en 1915. Le retour à la vie civile est marqué par un sentiment de « brutalité » vécu par les soldats ayant connu l'horreur de la guerre, ainsi que par un désir de « pacifisme » durant l'entre-deux-guerres. Dans ce contexte difficile, Louis Sognot, récemment démobilisé, s'apprête à entamer sa carrière de créateur dans un environnement à la fois stimulant et incertain. La priorité des pouvoirs publics se porte sur l'urgence de la reconstruction[111] des régions dévastées, et sollicitent architectes mais aussi « meubliers », à peine démobilisés à imaginer des solutions[112] en vue de remeubler des foyers détruits[113]. En 1918, économiquement

---

[109] En France, huit millions d'hommes, pour la plupart d'origine paysanne, voir : NIVET Philippe, COUTANT-DAYDÉ Coraline, STOLL Mathieu (dir.), *Archives de la Grande Guerre. Des sources pour l'histoire*, Paris / Rennes, Éd. Archives de France et Presses universitaires de Rennes, 2014, 576 p.

[110] Le budget de l'état est grevé par les différents emprunts, des dettes ont été contractées envers les alliés, et la production Française a baissé en raison d'un outil industriel au point mort. L'inflation et les emprunts ont favorisé l'enrichissement du milieu des affaires, qui attira de nombreux étrangers à Paris.

[111] 'urgence de la tâche impose une rapidité d'exécution par la standardisation et la fabrication en série des habitations, soit dans les ateliers, soit sur place, aux constructions de Gabriel Voisin, Savary et De la Fresnaye, Chalets en bois de la maison Mameaux du Havre.

[112] VOLDMAN Danièle, « Les deux guerres mondiales et la planification des villes », in Rainer Hundeman et François Walter (dir.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17–27.

[113] Sur les premières manifestations de la crise du logement à Paris, voir : Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, [s.n.], 1782–1788, 12 vol. Ce problème s'impose progressivement au cœur des politiques urbaines au XIX^{e} siècle, dans un contexte de clivage social croissant entre l'est populaire et l'ouest bourgeois de la capitale. Sous le Second Empire, des initiatives d'assainissement et de construction émergent, notamment avec la création en 1890 de la Société des HBM. Voir également : R.-H. GUERRAND, *Les origines du logement social en France*, et Marie-Jeanne DUMONT, *Le logement social à Paris, 1850–1930*, Paris, Éditions du Moniteur, 1991.

affaiblie par les coûts et les destructions de la Première Guerre mondiale, la France est dépassée par les États-Unis et le Royaume-Uni. Un fort nationalisme[114], exacerbé par l'Affaire Dreyfus, émerge et se traduit par une opposition aux influences étrangères, notamment dans les arts, tout en prônant un « renouveau national[115]» pour la reconstruction et la modernisation du pays. En novembre 1919, les élections législatives voient la victoire de la droite du « Bloc national », mettant fin à la majorité de gauche qui dominait depuis 1914[116].

Après 1918, la reprise économique[117] est difficile : perte de main-d'œuvre[118], pénuries industrielles, crise agricole et flambée des prix alimentaires. Les tensions sociales[119], marquées par des grèves violemment réprimées, s'intensifient. À gauche, les divisions aboutissent en 1920 à la création du Parti communiste français[120]. Le luxe affiché par une élite enrichie à Montparnasse suscite alors l'indignation des anciens combattants et des socialistes, qui réclament un impôt sur le capital. Pour de jeunes décorateurs comme Louis Sognot, ce contexte agité impose de trouver de nouvelles voies d'expression, capables de conjuguer exigence sociale, modernité esthétique et réalités économiques. La reprise des salons après la Première Guerre mondiale, en 1919, marque un tournant crucial dans la relance des arts décoratifs en France. Malgré les cinq années de conflit, la communauté artistique[121] se mobilise rapidement pour relancer les expositions[122], aboutissant à

---

[114] BERTRAND D'ORLEAC Laurence. « L'Ordre des artistes et l'utopie corporatiste, 1940-1944 : les tentatives de régir la scène artistique française, juin 1940-août 1944 », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n° 37, janv.-mars 1990, pp. 64-87.

[115] SALMON André, « Le X[e] Salon des Artistes décorateurs », *L'Europe nouvelle*, Paris, 19 avril 1919, p. 770-771.

[116] Entre 1910 et 1914, la France connaît une instabilité politique et sociale, avec dix gouvernements différents et des tensions exacerbées par des inégalités économiques, culminant dans des grèves réprimées. À l'aube de la Première Guerre mondiale, une union sacrée émerge, unissant temporairement les forces politiques face à la menace, malgré la fragilité sous-jacente des institutions et des divisions internes.

[117] Pendant la guerre, l'État avait tenté de limiter la hausse des prix dans l'intérêt des familles. Néanmoins, il s'est avéré incapable de contenir la flambée des prix des produits de première nécessité après le conflit. Cette situation a provoqué, dans un pays déjà affaibli et appauvri par la guerre, une vague d'agitation sociale.

[118] La population a été décimée, perdant un dixième de ses effectifs, tandis que trois millions de blessés rentrent chez eux, aggravant également une baisse de la natalité.

[119] PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française 1914-1939* ; BECKER Jean-Jacques et BERNSTEIN Serge (dir) , *Victoire et frustrations. 1914-1929*, Paris, Seuil, 1990, p. 460

[120] Le Parti communiste français (PCF), fondé en 1920 lors du congrès de Tours par la majorité de la SFIO en faveur de l'adhésion à l'Internationale communiste.

[121] BRANLAND Marine, « Août 1914 et après ? La lente mobilisation artistique en France », in *1914, La mobilisation culturelle en Europe*, colloque de Nanterre, 2016, p. 125–134.

[122] Pendant ces salons, certains critiques suggèrent de mieux distinguer les artistes indépendants français et étrangers, tout en prédisant l'essor à venir du cubisme, alors encore minoritaire face à d'autres mouvements avant-gardistes (futurisme italien, rayonnisme russe) et aux figures de Matisse ou de Duchamp. Plutôt qu'une rupture, la Première Guerre mondiale agit comme un catalyseur, approfondissant les recherches esthétiques amorcées depuis 1900 : l'art décoratif, nourri par les bouleversements sociopolitiques, en ressort plus mûr et poursuit son chemin vers une modernité affirmée. ARSÈNE Alexandre, « Les Indépendants », *Le Figaro*, 2 mars 1914, p. 5.

l'ouverture du Salon des Artistes décorateurs le 28 mars 1919[123]. Soutenu par l'Union centrale des arts décoratifs, ce salon, malgré son organisation précipitée, rétablit une plateforme essentielle pour les créateurs et les industriels. Louis Sognot y trouve un premier terrain d'émulation artistique, où les exigences de la reconstruction s'allient à une ambition d'innovation. En 1919, après sa démobilisation en avril, René Guilleré reprend pleinement ses fonctions et intensifie son engagement en faveur de l'*Exposition internationale des arts décoratifs de 1925*. I l avait cependant joué, dès 1916, un rôle essentiel dans l'essor de l'atelier Primavera, malgré sa mobilisation dans un régiment d'infanterie. Un débat s'ouvre alors sur le style national : tandis que certains défendent un « retour à l'ordre [124]» fondé sur un classicisme renouvelé, d'autres, comme André Véra, plaident pour un style moderne qui ne « traduira pas les manières d'un autre temps[125]», reflétant les mutations culturelles et sociales. C'est dans ce climat de débats esthétiques que Louis Sognot entame ses premières collaborations, sensible aux ambitions d'un art moderne capable de refléter les transformations de la société française. Dans cet élan de renouveau, la création d'ateliers d'art apparaît comme une réponse concrète aux défis de la reconstruction. La France se trouve contrainte de repenser profondément son paysage artistique afin de conjuguer tradition et modernité. Les grands magasins parisiens émergent alors comme de véritables pôles de dynamisation culturelle, alliant art, industrie et commerce pour transformer l'expérience de la consommation. Louis Sognot, bientôt intégré à ces grands réseaux de diffusion artistique, y développera son vocabulaire formel et posera les bases de son engagement moderniste.

[123] Malgré l'absence de nombreux décorateurs, le X^e Salon relança les expositions et permit de montrer du mobilier conçu avant-guerre. Salon de Société des Artistes décorateurs, X^e exposition, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, (du 29 mars au 30 avril 1919),1919.

[124] LAUDE Jean, « Retour et/ou rappel à l'ordre ? », dans *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925*, actes du second colloque d'Histoire de l'art contemporain, Université de Saint-Étienne, 15–17 février 1974, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975, 339 p. SILVER Kenneth E., *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Londres, Thames & Hudson, 1989, 536 p.

[125] VERA André, « La doctrine décorative de demain », *Le Matin*, 21 novembre 1918, n.p

CHAPITRE IV SOGNOT ET L'EXPÉRIENCE PRIMAVERA : UN STYLE MODERNE

1.L'atelier primavera : un terrain d'expÉrimentation pour Sognot

Au tournant des années 1920, le paysage des arts décoratifs connaît de profondes mutations. Face aux bouleversements sociaux, économiques et esthétiques de l'après-guerre, de nouvelles structures émergent pour repenser le rapport entre création, industrie et société. Parmi elles, les ateliers d'art intégrés aux grands magasins s'imposent comme des foyers d'innovation. Pour Louis Sognot, l'entrée à l'Atelier Primavera constitue un moment décisif, tant pour sa formation que pour l'élaboration d'un style personnel. Comprendre le rôle joué par cette structure singulière dans l'affirmation de son identité de décorateur moderne suppose d'en retracer les ambitions, le fonctionnement et les dynamiques collaboratives. L'Atelier Primavera, fondé en 1912 par René Guilleré et Charlotte Chauchet-Guilleré, incarne ce tournant en proposant un modèle hybride qui fusionne créativité artistique et contraintes industrielles. Ce dispositif novateur remet en cause les codes ornementaux du passé en privilégiant une esthétique fonctionnelle et rationnelle, adaptée aux exigences d'une société en pleine industrialisation. C'est dans ce creuset d'innovation que Louis Sognot, jeune diplômé des écoles d'arts appliqués et marqué par son expérience au front, amorce une carrière destinée à redéfinir les pratiques décoratives françaises. Au sortir de la guerre, en 1919, Louis Sognot, âgé de moins de trente ans, se voit offrir une opportunité décisive pour le développement de sa carrière. Grâce à l'intervention déterminante de Marcel Guillemard[126], il est invité par René Guilleré et Charlotte Chauchet-Guilleré à intégrer le « comptoir atelier dessin 106 [127]» de l'Atelier Primavera. Ce poste, qui conjugue création artistique et production semi-industrielle, préfigure les dynamiques essentielles de son parcours, en lui faisant bénéficier de l'influence formatrice de Guillemard, de l'ambition portée par le couple Guilleré, et du rôle stratégique des grands magasins, notamment du Printemps, dans le renouveau

[126] GUILLEMARD Marcel (1887-1932) Brillant et visionnaire, Marcel Guillemard fut l'un des premiers chefs décorateurs de l'atelier Primavera des grands magasins du Printemps. Véritable mentor de Louis Sognot, il explora avec lui les potentialités créatives offertes par le courant moderne, contribuant à la diffusion de formes nouvelles dans le mobilier. Emporté par la maladie au sommet de sa notoriété, il exerça une influence profonde et durable sur le travail de Sognot., LE CALVEZ W., Marcel Guillemard, artiste décorateur, mémoire de Master II, histoire de l'art, université Paris IV, Panthéon-Sorbonne, dir. Jérémie Cerman, Paris, Université de Paris IV, Sorbonne, 1997, 150 p.

[127] Sur la désignation administrative de Primavera comme « atelier de dessin 106 » jusqu'en 1922-1923, voir la fiche d'entrée de Marcel Guillemard : *Archives nationales, Grands Magasins du Printemps, dossier du personnel de Marcel Guillemard, cote 19910490/28.* Cette mention peut, par corrélation, être étendue à Louis Sognot durant ses premières années dans l'atelier.

des arts décoratifs. René Guilleré initie une politique d'embauche active, qui sera progressivement déléguée d'abord à Pierre Laguionie puis entièrement à Charlotte Chauchet-Guilleré. Ce processus, basé sur des concours, la participation aux expositions (notamment au Palais Galliera) et les recommandations de réseaux professionnels et amicaux, permet de constituer un vivier diversifié. Ainsi, certains céramistes ou décorateurs, comme Louis Sognot, sont introduits auprès de René Guilleré ou de ses collaborateurs par le biais de réseaux professionnels ou amicaux. Dès octobre 1917, Marcel Guillemard intègre l'atelier, suivi par Louis Sognot, puis par des artistes tels que Claude Lévy, Madeleine Sougez, Henri Boulanger, Édouard Chassaing et Sigismond Olesiewicz. Tandis que certains collaborateurs ne demeurent que brièvement[128] à l'atelier, d'autres, comme Colette Gueden et Robert Verly[129], y construisent une carrière durable, illustrant la fluidité du marché des décorateurs dans le Paris des années 1920–1930. Le passage dans les ateliers des grands magasins, tel Primavera, s'inscrivait souvent dans une logique de formation accélérée et de mobilité professionnelle. Les jeunes créateurs y acquéraient une expérience concrète, mais ne s'y installaient pas durablement. Comme l'exprime l'un d'entre eux :

« Je restais généralement deux années dans un même atelier, jusqu'à ce que j'en aie tiré toute l'expérience possible. Une fois arrivé à ce stade, je me lassais et partais chercher de nouveaux défis ailleurs. [130]»

Cette déclaration illustre bien la dynamique d'apprentissage et de rotation qui caractérisait la trajectoire de nombreux décorateurs dans l'entre-deux-guerres, y compris Louis Sognot à ses débuts. Au fil de sa carrière, il collabora de manière régulière avec huit décorateurs[131]. Parmi les

[128] Il arrive fréquemment que certains nouveaux collaborateurs ne restent à l'Atelier que quelques mois, juste le temps de préparer une manifestation ponctuelle comme l'Exposition de 1925 ou de prêter main-forte sur des projets spécifiques, alors que d'autres s'y établissent durablement, constituant ainsi à terme le « noyau dur ». Plusieurs facteurs personnels et familiaux, tels qu'un déménagement, un mariage ou une opportunité extérieure, influencent également la durée du séjour. Parfois, la présence de fratries ou de couples, comme c'est le cas du binôme Guilleré–Chauchet ou de la collaboration d'André Groult avec sa sœur, facilite l'intégration de nouveaux talents. Enfin, certains départs résultent d'un sentiment d'insatisfaction, ainsi que l'illustre le témoignage d'un dessinateur évoquant le sentiment d'avoir épuisé toute l'expérience possible au sein d'un atelier après environ deux ans. : Les décorateurs identifiés qui sont restés moins de 36 mois : Danièle Juste (1925 – 1926) ; May Trottet (1925 – 1926) ; Léon Zack (1928 – 1929) ; Germaine Autray, ép. Brieu (1931 – 1933 ; puis chef du rayon de vente : 1934 – 1950) ; Pierre Lesellier (1936 – 1937). Archives du Printemps.

[129] Robert Verly (fév. 1928 – 1942 ; puis 1946 – 1968 ; affecté au rayon Mobilier vers 1937) ; Colette Gueden (1927 – 1972 ; chef d'atelier en 1933 ; directrice à partir de 1939). Archives du Printemps.

[130] RENOUS , *Portrait de décorateurs,* entretien du 11 juillet 1997, Ed. Vial, 1997, 231 p.

[131] Liste des artistes ayant collaboré avec Louis Sognot : Jacques Louis (oct. 1925 – 1930)-Hilda Polsterer (1926 – 1930)-Colette Gueden (1927 – 1972 ; chef d'atelier en 1933 ; directrice à partir de 1939)- Robert Verly (fév. 1928 – 1942 ; puis 1946 – 1968 ; affecté au rayon Mobilier vers 1937)-Marcelle Thiénot (1929 – 1938)-Albert David (août 1929 – 1961) ;Germaine Autray, ép. Brieu (1931 – 1933 ; puis chef du rayon de vente : 1934 – 1950) ;Maurice Riesterer (nov. 1933 – 1971 ; chef d'atelier ; affecté au rayon Mobilier vers 1937 ; S.A.D. 1947 pour Primavera)-Pierre Lesellier (1936 – 1937).

créateurs recrutés, on trouve des artistes expérimentés — lauréats de prix prestigieux, bénéficiant d'articles de presse élogieux ou exposants reconnus — et de jeunes talents tout juste sortis d'écoles d'arts appliqués ou de design. Dans ce dernier cas[132], l'Atelier propose souvent des postes d'exécution ou d'assistance, permettant à ces débutants de se former auprès de dessinateurs chevronnés avant d'accéder à des responsabilités accrues. Cette diversité d'expériences reflète la volonté de l'Atelier Primavera de renouveler continuellement son vivier de compétences, en conciliant excellence confirmée et opportunités offertes aux nouvelles générations. En définitive, la position singulière de Primavera favorise une certaine fluidité sur le marché de l'emploi des décorateurs, dans le Paris des années 1920–1930 : les échanges de personnels entre structures telles que Pomone ou La Maîtrise en témoignent. L'Atelier Primavera s'inscrit dans une dynamique de convergence entre art, industrie et commerce. Dès le début du XX^{e} siècle, les grands magasins parisiens reconnaissent que l'art peut constituer un levier stratégique pour dynamiser leur activité. En créant des ateliers de création intégrés, comme celui du Printemps, ils rapprochent artistes et réalités industrielles, renouvelant ainsi les formes et usages esthétiques. C'est dans ce contexte pionnier que Louis Sognot entame son parcours, dans une interaction constante entre impératifs commerciaux et recherche de modernité, posant les bases d'un nouveau modèle dans les arts décoratifs français.

2. CONJUGUER L'ART ET LA SÉRIE.

L'intégration d'ateliers d'art[133], au sein des grands magasins, comme l'Atelier Primavera, marque une rupture décisive dans l'histoire des arts décoratifs français : elle articule désormais création artistique, production industrielle et diffusion à un large public urbain. Dans ce contexte, Louis Sognot forge dès ses débuts une approche où esthétique et fonctionnalité doivent répondre aux exigences d'une consommation de masse émergente. Formé à conjuguer l'exigence formelle avec les contraintes commerciales, Sognot participe activement, aux côtés de Marcel Guillemard et d'autres créateurs, à l'essor d'un mobilier moderne,

[132] Op. cit. p. 242.
[133] Les Galeries Lafayette confient, lors du Salon d'Automne de 1921, la direction de l'Atelier « La Maîtrise » à Maurice Dufrène. L'année suivante, Paul Follot est chargé de fonder « Pomone » pour le Bon Marché, tandis que les Magasins du Louvre créent leur propre atelier sous l'appellation « Le Studium ». CERMAN Jérémie, « Les années 1910 : un tournant dans la carrière de Maurice Dufrène », *Arts décoratifs, mode, design. Pour une histoire nouvelle de l'Europe*, vol. 19, Peter Lang, p. 1.

accessible et régulier, édité pour les foires et salons du Printemps. Son parcours illustre ainsi la capacité des jeunes décorateurs à intégrer les mutations économiques et sociales de l'après-guerre, tout en posant les bases d'une esthétique profondément ancrée dans les valeurs de modernité, de progrès et de démocratisation culturelle.

Ce mouvement de rapprochement entre création artistique et commerce, initié notamment par Primavera, constitue un phénomène de convergence inédit entre culture, industrie et société. Il contribue à transformer la perception de l'art décoratif, désormais rendu accessible à une classe moyenne urbaine[134] avide de modernité, de reconnaissance culturelle et d'intégration sociale. Dès les années 1920, les grands magasins parisiens, qui dominaient déjà le commerce depuis les années 1870 et dont la puissance économique égalait celle des grandes entreprises cotées[135]en bourse, employant des milliers de personnes, jouèrent un rôle[136]déterminant dans transition esthétique du XIX^{e} siècle vers l'Art déco. Ils s'affirmèrent ainsi comme des laboratoires[137] de la modernité commerciale et culturelle. Bien plus que de simples espaces commerciaux, ces établissements devinrent des théâtres de la modernité où la présentation scénographiée des objets d'art et de consommation transformait l'acte d'achat en une expérience sensorielle immersive. Chaque jour, ces espaces attiraient « cent mille visiteurs [...] se familiarisant avec des modèles originaux[138]». Les vitrines illuminées[139]des grands magasins mettaient en scène de manière séduisante les nouveaux ensembles mobiliers afin de captiver le regard des passants et stimuler leur désir de

[134] Le Printemps disposait, au dernier étage, d'un rayon dédié à une clientèle haut de gamme. Celle-ci était accueillie par des vendeurs spécialisés, formés pour l'écouter attentivement et organiser leurs rendez-vous avec les décorateurs.
[135] SMITH, Michael S.**,** « Putting France in the Chandlerian Framework », *The Business History Review*, vol. 71, printemps 1998, p. 52.
[136] TILGÉ, R.**,** « Les structures du commerce. Les grands magasins », *Hommes et Terres du Nord*, n° 1, 1970, p. 10. Le développement des Grands magasins qui se développent l'échelle mondiale depuis le XIX^{ème} siècle est un phénomène qui va innover durablement les habitudes la vente des produits de consommation. Parallèlement aux grandes foires et expositions. Dans le Paris des années 1870, les grands magasins exerçaient une forte attraction sur les Parisiens, étaient qualifiés de « huitième merveille du monde ». Entre 1855 et la Première Guerre mondiale, les grands magasins connaissent un essor qui se développe en parallèle de celui des grandes foires et des Expositions Universelles, inauguré par l'Exposition de Crystal Palace en 1855. Des enseignes emblématiques comme Le Bon Marché (1852), Le Louvre (1855), le Bazar de l'Hôtel de Ville (1856), le Printemps (1865), La Samaritaine (1870) et les Galeries Lafayette (1894) illustrent cette transformation majeure du commerce urbain.
[137] Musée des Arts Décoratifs**,** *La naissance des grands magasins : 1852-1925 – Mode, design, jouets, publicité*, exposition présentée au Musée des Arts décoratifs, Paris, du 10 avril au 13 octobre 2024, Paris, 2024, 208 p.
[138] BRUNHAMMER, Yvonne**,** et TISÉ, Suzanne, *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 42.
[139] On se réfèrera à l'ouvrage suivant : WHITAKER Jan, *une histoire des grands magasins*, Paris, Mazenod, 2011, p. 4.

consommation[140]. Paul Nystrom soulignait que les grands magasins, élevés au rang de temples de la consommation et qualifiés de « huitième merveille du monde[141]», contribuaient à construire un imaginaire collectif[142] articulé autour du progrès, de l'abondance et la modernité.Parallèlement, le développement des transports favorisa l'implantation de ces grands magasins au cœur des villes, où ils devinrent de véritables pôles économiques et sociaux, redéfinissant les pratiques urbaines et les modes de consommation.

Louis Sognot pose les fondements de sa carrière en apprenant à conjuguer esthétique et fonctionnalité dans un cadre où l'art décoratif devient progressivement accessible à un large public, redéfinissant les frontières entre une culture longtemps réservée à une élite et la production en série. Nous verrons qu'à travers les petites Foires décoratives du Printemps, l'édition de nouveaux modèles de meubles, souvent issus des salons artistiques, était régulièrement assurée, notamment grâce à la grande capacité de Marcel Guillemard, Louis Sognot et les membres de leur équipe à concevoir de nouveaux modèles avec une grande régularité. En participant à cette révolution esthétique et sociale, ils ont contribué à poser les bases d'un art décoratif « moderne », accessible, fonctionnel et résolument tourné vers l'avenir.

3. Les ateliers d'art et la promotion des arts dÉcoratifs

Le premier poste de Louis Sognot en tant que dessinateur à l'Atelier Primavera lui offre un cadre exceptionnel, alliant liberté créative, moyens techniques et visibilité auprès d'un large public. Véritables laboratoires d'innovation à l'intersection de l'art, de l'industrie et du commerce, les ateliers d'art appliqué permettaient aux jeunes créateurs de concillier expression personnelle et production en série. Dans ce contexte, Marcel Guillemard joue un rôle déterminant dans l'émergence de Sognot, pour qui cette période constitue un véritable tremplin. Il bénéficie d'une forte exposition médiatique et d'un environnement propice à l'expérimentation, au sein d'un

[140] Ces magasins ont pu baisser les prix et proposer des produits accessibles, mais ont également suscité des réactions d'inquiétude, voire une forme de rébellion de la part des petits commerçants, menacés par la capacité des grands magasins à financer de vastes campagnes publicitaires et à dominer le marché grâce à des prix cassés. TILGÉ R. Op. cit. p. 10.
[141] VEY Marie, « Au Bon Marché », *The Indépendant*, 29 juillet 1875, p. 6.
[142] MARQUETTE, Isabelle**,** FÉRAULT, Emmanuel**,** et LECŒUR, Camille**,** *La saga des grands magasins*, préface de Jean Bargeton, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine ; RMN – Grand Palais Éditions, 2024, p. 10–15. (Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *La saga des grands magasins*, présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, du 6 novembre 2024 au 6 avril 2025.)

atelier capable de concevoir aussi bien du mobilier que des scénographies complètes. Cette diversité repose sur des équipes spécialisées : Ilda Polsterer réalise les tapis, tandis que les papiers peints[143] sont confiés à Suzanne Fontan[144], Claude Lévy[145] ou Colette Gueden[146]. Cette organisation rigoureuse est renforcée par des foires et expositions régulières, mettant en lumière une production variée, allant de la soierie de luxe à la céramique accessible. La mode, portée par des figures telles que Paul Poiret et Jeanne Lanvin[147], reflète également ces interactions entre création vestimentaire, arts graphiques et arts décoratifs, dans un contexte de profondes mutations esthétiques. Dans ce contexte particulièrement stimulant, Louis Sognot a ainsi l'opportunité non seulement de concevoir des modèles originaux, mais aussi de les expérimenter et d'en suivre la fabrication, que ce soit dans les usines affiliées au Printemps (Montreuil-sous-Bois, ou Sainte-Radegonde près de Tours, spécialisée dans la faïence et le grès[148]) ou chez des sous-traitants. Il bénéficie également de la puissance commerciale du magasin et de l'exposition privilégiée qu'offrent les salons d'arts décoratifs. Nous verrons que l'intégration des usines[149] dans le processus créatif est l'un des aspects les plus novateurs de ces ateliers. Elle témoigne de la volonté de rationaliser la production artistique pour répondre aux exigences du marché tout en maintenant

[143] Nous approfondirons ce sujet ultérieurement, en mettant en lumière les contributions spécifiques dans les domaines des tentures, des papiers peints et des tapis.

[144] Suzanne Fontan (1910-2010), active dans les années 1930-1940, fut dessinatrice et créatrice de modèles de céramique et d'arts décoratifs pour l'Atelier Primavera, spécialisée notamment dans les arts de la table et le mobilier fantaisie.

[145] Claude Lévy (1895-1942) était à la fois peintre, céramiste et architecte décorateur. Elle a notamment collaboré avec Primavera, l'Atelier d'Art du Grand Magasin

[146] Colette Gueden (1905–2000) est une créatrice française en arts décoratifs, formée à l'École des Beaux-Arts de Paris. Elle rejoint l'Atelier Primavera dans les années 1930, où elle se spécialise dans la création de céramiques, de textiles, de papiers peints et de mobilier fantaisie. Voir : LAJOIX Anne, « Colette Guéden (1905-2000), Primavera et la céramique », *Les Dossiers de la faïence fine*, n°27, avril 2010.

[147] Paul Poiret (1879–1944), couturier et mécène français, étendit son activité au mobilier et à la décoration intérieure en créant l'Atelier Martine dès 1911. Jeanne Lanvin (1867–1946), fondatrice de la maison Lanvin, développa en parallèle son propre atelier d'arts décoratifs, Lanvin-Décoration, en 1920. Tous deux participèrent à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 en présentant des ensembles d'art total, associant vêtement, mobilier et objets décoratifs, illustrant une ambition commune d'un art de vivre moderne. voir : Paul Poiret et Nicole Groult : maîtres de la mode Art déco [exposition, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, 5 juillet-12 octobre 1986], Paris, Paris Musées, 1986.

[148] Nous développerons plus loin ce réseau de production.

[149] L'Atelier Primavera disposait de vastes ressources pour soutenir sa production diversifiée. Son usine de Montreuil-sous-Bois était consacrée au travail du bois, tandis que celle de Sainte-Radegonde-les-Tours se spécialisait dans la céramique, notamment la faïence, le grès et la porcelaine. L'infrastructure comprenait également des ateliers dédiés au bronze d'ameublement, à la ciselure, à la ferronnerie, au laquage, à la sculpture et à la tapisserie. Par ailleurs, Primavera collaborait avec des artisans régionaux, leur apportant des conseils techniques et proposant de nouveaux programmes afin de revitaliser les traditions locales. Elles collaborent avec divers fabricants – parmi lesquels la Société française des papiers peints ou la Cristallerie de Saint-Louis-lès-Bitche – afin de concevoir des œuvres à la fois innovantes et accessibles, contribuant au dynamisme culturel et artistique de cette période.

une qualité élevée. L'initiative de l'Atelier Primavera ne constitue d'ailleurs pas un cas isolé : dans le même élan, plusieurs ateliers privés émergent au début du XXe siècle. Dans le même élan, des ateliers privés ont vu le jour, à l'image de celui de Louis Süe, qui fonda l'Atelier Français[150] en 1912, devenu la Compagnie des Arts Français en 1919 sous la direction conjointe de Süe et d'André Mare. Inspirés par les *Ballets russes*[151] présentés à Paris et la production viennoise de la *Wiener Werkstätte*, ces ateliers, organisés selon des modèles similaires, ont marqué l'art décoratif de l'époque. Parmi eux, *l'Atelier Martine,* créé par Paul Poiret en 1911, constitue un autre exemple emblématique. C'est seulement après le premier conflit mondial, en 1922, que le Bon Marché a introduit l'Atelier Pomone[152], dirigé par Paul Follot et spécialisé dans la création de mobilier et de décorations intérieures, marquant ainsi l'engagement du magasin dans la promotion des arts décoratifs. Les Grands Magasins du Louvre ont suivi en 1923 avec la création du Studium Louvre, dont la direction artistique a été confiée à Étienne Kohlmann[153] à partir de 1927. Les Galeries Lafayette inaugurent en 1920 leur propre atelier, baptisé « La Maîtrise », en référence aux corporations de l'Ancien Régime, sous la direction de Maurice Dufrène[154]. L'objectif affiché était de « continuer les hautes traditions de France […] selon des techniques rénovées et des matériaux nouveaux […] à la portée des Petits aussi bien que des Grands[155]». Maurice Dufrène y développe une expertise déterminante dans la création de modèles, expérience qui le conduira à prendre la tête de l'atelier. Ces ateliers d'arts appliqués, couvrant un large éventail, de la soierie de luxe aux céramiques abordables, ont collaboré avec divers fabricants, comme la Société française des papiers peints et la Cristallerie de Saint-Louis-lès-Bitche, pour créer des œuvres d'art innovantes et accessibles, enrichissant ainsi le paysage culturel et artistique.

[150] CAMARD, Florence, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts Français*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1996, 297 p.
[151] AUCLAIR Mathias et VIDAL Pierre (coll.), *Les Ballets Russes*, ed. Gourcuff, 2009, p. 29
[152] KEIM Albert, *Pomone, Atelier d'Art du Bon Marché, René Prou et la Décoration Moderne*, Editions Nilsson, 1932, 16 p.
[153] MARTINIE H.-A, « Étienne Kohlmann », *Art et décoration*, mai 1928, pp. 129-140.
[154] CERMAN, Jérémie, « Maurice Dufrêne : de La Maison Moderne aux premiers ensembles mobiliers ; un début de carrière au temps de l'Art nouveau », *Arts nouveaux*, 2020, hors-série 1 (« Art nouveau et industrie d'art »), pp. 6–12.
[155] *La Maîtrise : Ateliers des arts appliqués des Galeries Lafayette*, catalogue d'exposition, Paris, Georges Lang, s.d. [1922], n.p.

4. René guillerÉ et Pierre laguionie : « Architectes de l'atelier Primavera ».

4.1 La genèse de l'Atelier Primavera : concilier art, commerce et modernité

Pour comprendre le rôle décisif de l'atelier Primavera dans la trajectoire de Louis Sognot, il convient d'en rappeler brièvement la genèse. Fondé en 1912 par René Guilleré, cet atelier, où Sognot entame sa carrière, s'impose rapidement comme un lieu d'innovation, associant production en série limitée, exigence de qualité et volonté de diffusion large. La création de l'atelier Primavera résulte d'une initiative originale, née de la rencontre de deux hommes aux parcours complémentaires. D'un côté, René Guilleré, aux compétences multiples, cherche à concilier l'art et l'industrie. De l'autre, le jeune chef d'entreprise, Pierre Laguionie[156], espère que ce projet valorisera l'image du Printemps. La réussite de l'Atelier Primavera a incité ses concurrents[157] à adopter ce modèle de production en intégrant un atelier d'art. Louis Sognot a profité efficacement des investissements conséquents des grands magasins, positionnant ainsi Primavera comme une concurrence redoutable pour les créateurs indépendants[158]. L'Atelier Primavera participe à cette renaissance artistique, soutenue par la dynamique commerciale du Printemps qui finance, commande et promeut les créations grâce à un mode de fabrication innovant fondé sur les débuts d'une « production mécanisée[159] ». En premier lieu, nous devons évoquer René Guilleré[160], une personnalité aux multiples facettes. Avocat de formation, écrivain et poète, René Guilleré a joué un rôle essentiel dans le développement des arts décoratifs. Dès 1902, il participe activement à la fondation du Salon des Artistes décorateurs. Son habileté à obtenir des subventions et à susciter

[156]Pierre Laguionie (1884–1978)**.** Gérant des Grands Magasins du Printemps dès 1907, il participe à l'ensemble de la Première Guerre mondiale, qu'il termine avec le grade de capitaine de réserve. Passionné d'arts décoratifs, il devient vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, et fonde par ailleurs les magasins Prisunic. Lors de sa nomination au Printemps, certains s'exclamèrent : « Il est bien jeune ! », ce à quoi son père répondit : « C'est une maladie qui lui passera. » C'est ainsi que Pierre Laguionie devint, en 1907, le plus jeune cogérant du Printemps, et que débuta sa passion durable pour les arts décoratifs.
ANONYME**,** « Pierre Laguionie », *L'Entreprise*, n° 3, 1er mai 1953, p. 31.

[157] La création de Primavera a impulsé une dynamique nouvelle parmi les grands magasins. Ainsi, en 1921, les Galeries Lafayette confient à Maurice Dufrène la direction de l'atelier La Maîtrise. L'année suivante, le Bon Marché charge Paul Follot de fonder Pomone, tandis que les Magasins du Louvre lancent Le Studium. Ces initiatives, à l'image de La Maîtrise ou du Studium, participent activement au renouveau des arts décoratifs dans le commerce de détail.

[158] ANONYME, « L'Atelier Primavera », *L'amour de l'art*, 1924, p.109-110.

[159] Le mode de production mécanisé est privilégié par rapport à la production en série, dans la mesure où les modèles modernes étaient réalisés en quantités limitées, ne dépassant généralement pas 15 à 25 pièces. Op. cit. Archives Marcel Guillemard, Master II, Le Calvez

[160] René Guilleré (1878–1931), fondateur du Salon des artistes décorateurs en 1902, a joué un rôle déterminant dans le renouveau des arts décoratifs en France au début du XX^{e} siècle. Lors du premier salon, en 1904, il s'attacha à établir des liens avec les pouvoirs publics afin de consolider les relations avec le milieu de la décoration et d'intervenir en tant que médiateur dans les conflits idéologiques et politiques.

des acquisitions par le ministère des Beaux-Arts lui confère la légitimité nécessaire à son élection à la présidence en 1911. La seconde personnalité est Pierre Laguionie[161], un jeune homme qui devint en 1907 le cogérant du Printemps, sous les sifflets de certains : « Il est bien jeune ! [162]», s'écrièrent quelques réticents à cette nomination. « C'est une maladie qui lui passera [163]», rétorqua son père. Pierre Laguionie s'intéresse très tôt aux arts décoratifs. Membre de l'UCAD dès 1910, il rencontre[164] à cette occasion René Guilleré. La proximité entre les salons artistiques et les grands magasins s'explique par des collaborations fréquentes : l'ameublement des salons était souvent assuré en échange d'encarts publicitaires dans les catalogues. Pour Pierre Laguionie, l'objectif était avant tout commercial : renforcer la compétitivité du Printemps face aux Galeries Lafayettes, au Bon Marché, aux Grands Magasins du Louvre et à la Samaritaine, tout en adoucissant l'image mercantile de son enseigne par le soutien aux jeunes talents du renouveau artistique.

En fait, c'est en 1912, que René Guilleré prend la direction de l'atelier Primavera des grands magasins du Printemps, cédant sa place comme président du Salon des Artistes décorateurs. Dès lors, il débuta le recrutement de dessinateurs décorateurs et des artisans. La première vague de recrutement n'a pas été concluante car elle s'est trop concentrée sur des dessinateurs déjà établis, dont l'image et la crédibilité ne suffisaient pas à incarner et propulser la recherche de modernité souhaitée. Ce fut notamment le cas pour le mobilier destiné aux enfants, imaginé par les dessinateurs Louis Bigaux[165], Abel Landry[166] ou encore André Hellé[167], dont le salon de thé présenté au Salon d'Automne de 1905 n'avait pas suscité l'enthousiasme espéré. Il devint alors indispensable d'attirer de nouveaux talents, familiarisés avec les processus de création et d'édition du mobilier. La recherche de modernité nécessitait désormais d'être incarnée par des créateurs concrets, dépassant ainsi le stade purement théorique auquel René Guilleré s'était jusqu'ici

[161]Pierre Laguionie (1883-1978), industriel et cogérant du Printemps dès 1907, a collaboré avec René Guilleré à la création de l'Atelier Primavera dans le but de moderniser les arts décoratifs et de renforcer la position du grand magasin sur le marché.

[162] Op. cit. HARDY A. R.

[163] Ibid.

[164] Le contexte de la rencontre entre René Guilleré et Pierre Laguionie est relativement peu documenté. Il est toutefois possible qu'elle ait eu lieu dans le cadre de leurs activités politiques, des expositions ou encore à travers les cercles professionnels liés aux arts décoratifs.

[165] Louis Bigaux (1871–1945), illustrateur de formation, est recruté comme décorateur par l'atelier Primavera vers 1910. Il défend activement la cause du mobilier moderne.CLOUZOT, Henri, « Le Salon des Artistes décorateurs », Revue de l'Ancien et du Moderne, t. XXIX, 1911, p. 263.

[166] Abel LANDRY (1871-1923), il travaille pour la Maison Moderne, avant d'être recruté par Primavera dans les années 1912.

[167] André HELLÉ (1871-1945), est recruté dès les années 1909, afin de concevoir un mobilier pour enfants.

limité. La tâche qui incombe à René Guilleré à ce moment-là n'est autre que le prolongement de son activité passée, restée au stade théorique. Paule Petitjean a intégré l'atelier dès 1912[168], suivie par Marcel Guillemard en octobre 1917[169].

4.2 l'influence structurante de l'Atelier Primavera sur Louis Sognot

L'environnement de travail de Louis Sognot au sein de l'Atelier Primavera constitue un facteur clé pour comprendre sa formation et l'émergence de sa reconnaissance professionnelle. Entre 1920 et 1960, Primavera se distingue par une organisation souple mais rigoureusement structurée, conciliant ambitions artistiques, exigences commerciales et dynamique collective. Rassemblant une centaine de collaborateurs[170] aux profils variés — issus pour beaucoup des écoles d'arts appliqués — l'atelier favorise un esprit de coopération entre jeunes diplômés, créateurs confirmés et artistes indépendants. Cette diversité, tant des statuts que des parcours, témoigne d'une capacité d'adaptation constante, y compris en période de crise.

L'atelier repose[171] sur un double système : un noyau stable de salariés contractuels du Printemps et des intervenants ponctuels mobilisés selon les projets (expositions, commandes saisonnières). Ce modèle hybride permet une flexibilité qui rend compte de l'absence de profil-type du décorateur chez Primavera. Certains y mènent des carrières longues, à l'image de Colette Gueden ou Robert Verly ; d'autres n'y font que des passages brefs, souvent à l'occasion d'événements majeurs comme l'Exposition de 1925. Les raisons[172], de départ varient, allant de contraintes personnelles à la volonté d'autonomie artistique. Parmi ces collaborateurs éphémères figurent

[168] Paule Petitjean (1895–1989) est une céramiste reconnue pour son sens inné du dessin. Remarquée par Charlotte Chauchet-Guilleré, elle est, selon la tradition, la première décoratrice embauchée à l'atelier Primavera, en 1912. Elle contribue notamment à l'essor de l'usine de Sainte-Radegonde, devenue l'un des principaux sites de production de Primavera. Ses œuvres incluent notamment de remarquables sculptures animalières, emblématiques de l'esprit décoratif de l'atelier. Op. cit., Archives du Printemps, Alain-René Hardy, p. 392.

[169] Archives du Printemps, registre d'embauche du personnel, Atelier 106, 30 octobre 1917.
Une liste non exhaustive des collaborateurs de l'atelier Primavera figure en annexe. Elle est organisée selon deux critères principaux : le premier groupe rassemble les collaborateurs permanents, dont la personnalité a durablement marqué l'identité et l'évolution de l'atelier ; le second regroupe ceux dont le passage fut plus éphémère, mais dont la contribution, bien que brève, a néanmoins enrichi les productions de Primavera.

[171] L'identification repose sur le croisement d'informations issues de brochures et de catalogues de salons, ainsi que sur l'analyse des archives et des sources internes du Printemps, menée notamment par René-Alain Hardy et Robert Tatin. HARDY, René-Alain**,** et TATIN, Robert, *Primavera, 1912–1972. Atelier d'art du Printemps*, Dijon, Éditions Faton, 2014, pp. 239–250.

[172] Germaine et Mary Trottet (présumées sœurs), Mlle Hummel, Mme Trotet ou Maurice Girard figurent parmi les collaborateurs dont le passage à Primavera fut bref, mais qui ont néanmoins contribué à la dynamique créative de l'atelier et, ponctuellement, à son enrichissement par de nouveaux savoir-faire et des propositions innovantes.

Claire Fargue, Louise Chevallier, Geneviève Pons, Jean Burkhalter ou Henri Mozer.

La répartition fonctionnelle est clairement hiérarchisée : les créateurs conçoivent modèles et aménagements, les dessinateurs industriels les traduisent en plans techniques, et les ensembliers orchestrent les dispositifs spatiaux. Ce fonctionnement repose sur un recrutement mixte, combinant concours, repérages en salon, réseaux d'écoles et recommandations informelles. Les archives du Printemps distinguent les salariés de l'« Atelier de dessin [173]» du « Bureau d'études », structure plus large, tandis que les catalogues et brochures[174] du magasin documentent régulièrement la production de Primavera. Des créateurs renommés comme Émile-Jacques Ruhlmann, Alfred Levard ou Henri Sauvage ont ponctuellement été sollicités comme conseillers[175] pour des projets emblématiques, notamment lors du Salon d'Automne de 1924 ou de l'Exposition internationale de 1925. À partir de cette date[176], l'atelier se structure davantage et professionnalise son fonctionnement, tout en perpétuant une répartition des rôles selon des conventions de genre[177], issues du XIXe siècle, malgré l'influence de figures féminines comme Charlotte Chauchet-Guilleré ou Colette Gueden, soutenues par René Guilleré. Installé dans les combles du Printemps, rue de Provence, l'atelier bénéficie d'un cadre convivial, selon les témoignages de Suzanne Fontan ou de la fille d'Henri Boulanger[178]. Ce climat de travail favorise une véritable dynamique collective, perceptible dans les photographies d'époque. En définitive, Primavera apparaît comme une structure innovante, articulant création, production et diffusion dans un cadre institutionnel original, et jouant un rôle moteur dans les évolutions esthétiques et professionnelles des arts

[173] Cette mention spécifique – parfois notée « Atelier 106 » sur les registres d'embauche – a permis d'identifier la date de recrutement de Louis Sognot. Archives du Printemps, registre d'embauche, Atelier 106

[174] L'identification des collaborateurs repose notamment sur les catalogues des petites foires des arts décoratifs, sur le catalogue de l'exposition des arts industriels et modernes de 1925, ainsi que sur ceux des Salons des artistes décorateurs.

[175] En 1925, à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs, l'atelier Primavera recrute une main-d'œuvre supplémentaire, temporaire ou permanente, afin de produire des pièces innovantes et de haute qualité. Après l'exposition, certains collaborateurs quittent l'atelier, tandis que d'autres, remarqués pour leur savoir-faire, sont intégrés de façon durable. En parallèle, des collaborations ponctuelles sont poursuivies avec des artistes indépendants (céramistes, orfèvres, bronziers…), dont certaines œuvres sont commercialisées sous le nom de Primavera.

[176] À partir de 1925, les effectifs de l'atelier s'étoffent : deux architectes, six créateurs de meubles, huit décorateurs pour les arts appliqués, un sculpteur, cinq metteurs au plan et huit exécutants spécialisés. *Catalogue Primavera*, Tapis – Ameublement, 22 septembre 1925, p. 13.

[177] Les femmes, bien que nombreuses (26 contre 35 hommes recensés), sont souvent cantonnées à des domaines considérés comme « secondaires » (textile, céramique, décoration intérieure). Néanmoins, René Guilleré manifeste une volonté d'évolution en confiant la direction artistique à Charlotte Chauchet-Guilleré et en valorisant des figures féminines telles que Colette Gueden. Maurice Dufrène adopte une démarche comparable à La Maîtrise, en s'entourant de Suzanne Guiguichon ou Charlotte Perriand. Voir : KOERING, Élise, « La décoratrice ensemblière dans les années 1920, une étape pour devenir architecte ? », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 35, 2018, pp. 111–123.

[178] HARDY, A.-R. et TATIN, R., op. cit., p. 245.

décoratifs. La nomination de directeurs artistiques[179] issus des arts décoratifs[180] à la tête de ces ateliers marque une évolution majeure du statut du créateur, désormais perçu non plus comme un simple artisan, mais comme un acteur stratégique chargé de l'orientation esthétique et de la gestion artistique. Leur rôle central s'exerce dans un cadre de collaboration étroite[181], où ils définissent les lignes directrices de la création tout en supervisant la production.

Le parcours de Louis Sognot à l'Atelier Primavera constitue une étape fondatrice dans la construction de son identité de décorateur moderne. Intégré dès 1919 dans l'atelier conçu comme un véritable laboratoire[182] d'expérimentation, il évolue dans un environnement propice à l'innovation, où se conjuguent art, artisanat et production semi-industrielle. Guilleré, inspiré par les modèles allemands du Deutscher Werkbund, assume le rôle de coordinateur visionnaire, comparable à Siegfried Bing[183] pour l'Art nouveau. Loin d'un lieu de simple production, l'Atelier Primavera fonctionne comme une communauté créative où la complémentarité des compétences prime sur l'individualisme.

« René Guilleré joue à l'atelier Primavera le rôle de Siegfried Bing à l'Art nouveau […], du chef d'orchestre, ou pour mieux dire de l'amateur éclairé qui sait ce qu'il veut, oriente et dirige les efforts, groupe les bonnes volontés et les talents, distribue à chacun sa tâche selon ses capacités, commande, contrôle, critique. N'étant d'aucun métier […], il dispose d'une liberté de point de vue qui se rencontre rarement chez un professionnel [184]».

Au sein de ce collectif structuré autour de Marcel Guillemard et de Charlotte Chauchet-Guilleré, Louis Sognot apprend à concevoir le mobilier comme un élément intégré à une scénographie d'ensemble, répondant aux impératifs techniques, esthétiques et commerciaux. Il bénéficie des moyens de production du Printemps, notamment les ateliers de Montreuil-sous-

[179] En 1922, les Galeries Lafayette nomment Maurice Dufrêne à la tête des ateliers de *La Maîtrise*, tandis que, l'année suivante, le Bon Marché choisit Paul Follot pour diriger *Pomone*. De leur côté, les Magasins du Louvre font appel à Étienne Kohlmann pour prendre la direction de leur atelier *Le Studium*[1].CERMAN, Jérémie**,** « La direction artistique des ateliers d'arts appliqués des grands magasins dans l'entre-deux-guerres : Maurice Dufrêne et *La Maîtrise* des Galeries Lafayette », in *Élaboration des arts visuels (XIII*[e]*–XXIe siècle)*, Clermont-Ferrand, Éd. PUBP, 2019, pp. 145–160.

[180] ECKERT-BOYER, Pascale**, et** MARTY, André (dir.), *L'Artisan moderne* et André Marty. Voir également : *The Nabis and the Parisian Avant-Garde*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1988, pp. 42–45.

[181] Ibid.

[182] Dès 1911, René Guilleré avait souligné l'importance de concevoir un style résolument moderne et spécifiquement français, destiné à revitaliser la création artistique par une collaboration étroite entre artistes et fabricants.

[183] Siegfried Bing a joué un rôle crucial dans la promotion et la diffusion de l'Art nouveau. En 1895, il ouvre à Paris la galerie *Maison de l'Art Nouveau*, qui devient rapidement un lieu de rencontre et d'exposition pour de nombreux artistes européens influencés par ce nouveau mouvement artistique, voir : WEISBERG, Gabriel, BECKER, Edwin, et POSSÉMÉ, Évelyne (dir.), La Maison Bing : les origines de l'Art nouveau, catalogue de l'exposition itinérante en Europe (2004–2005), Paris, UCAD, [s.d.], 296 p.

[184] VAUXCELLES, Louis de**,** *Histoire générale de l'art français. L'art décoratif*, Paris, 1922–1925, p. 276.

Bois[185] et de Sainte-Radegonde[186], qui lui permettent de confronter la création à la réalité de la série. L'atelier favorise également un dialogue entre générations, disciplines et genres, accueillant jeunes talents et figures confirmées, femmes et hommes, dans un esprit d'ouverture et de circulation des idées.

> « C'est une communauté de forces créatrices au service d'un idéal, habilement coordonnée par René Guilleré. Cette vision dépasse la simple création d'objets matériels. Elle transcende l'œuvre singulière, ne reposant pas sur le génie solitaire d'un artiste, mais sur une dynamique collective où chacun joue un rôle essentiel. Ce n'est pas « […] l'œuvre d'un certain artiste […] », mais « […] c'est un atelier, une collectivité dont le chef est plutôt le coordinateur et dont les membres collaborent.» […]. Chaque nouvelle recrue le rajeunit et le vivifie ; chacun de ses collaborateurs conspire à sa vitalité.[187]».

Cette dynamique collective repose sur une philosophie partagée, attentive à la qualité de l'exécution, à l'élégance fonctionnelle et à l'accessibilité. L'atelier, par son organisation souple mais cohérente, devient un modèle d'intégration entre création et diffusion, capable de répondre aux attentes des classes moyennes tout en maintenant une exigence artistique. En s'inscrivant dans une tradition renouvelée des arts appliqués, l'Atelier Primavera offre à Louis Sognot un cadre d'apprentissage et d'émancipation, où il façonne progressivement une œuvre résolument moderne, fondée sur la collaboration, l'adaptation et l'engagement esthétique.

5. Primavera : une communautÉ au service du renouveau dÉcoratif

Ce positionnement intermédiaire, entre l'œuvre unique d'artiste et la production de masse[188], permet à Primavera de préserver l'originalité de ses modèles tout en répondant à une demande croissante, notamment issue des classes moyennes urbaines. Les quelque 8 500 pièces créées depuis 1915 témoignent de cette vitalité créative et de cette volonté de renouvellement permanent.

---

[185] L'usine de Montreuil-sous-Bois est spécialisée dans la fabrication de meubles ainsi que dans le travail du fer forgé, du staff et de la tapisserie. *Primavera*, symbole du renouveau printanier, parvient à embellir notre rude existence moderne, à l'image des arbres en fleurs de mai qui, de leurs bouquets de fête, parent la grisaille des collines. L'infrastructure de l'atelier comprenait également des espaces dédiés au bronze d'ameublement, à la ciselure, à la ferronnerie, au laquage et à la sculpture. Par ailleurs, *Primavera* collaborait avec des artisans régionaux, leur apportant un appui technique et proposant de nouveaux programmes visant à revitaliser les traditions locales. SENTENAC, Paul**,** « Le pavillon Primavera », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, Paris, 1er août 1925, p. 373.
[186] Ibid. Le Printemps possède, près de Tours, à Sainte-Radegonde, des usines spéciales pour les produits céramiques.
[187] GUILLERÉ, René**,** propos recueillis dans *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, n° 29, 22 juillet 1922, p. 25.
[188] Selon Alain-René Hardy, ce chiffre de 8 500 modèles semble très surestimé et ne correspond peut-être pas à la réalité de la production (op. cit., p. 63).

« […] en matière d'art décoratif, le régime industriel serait aussi décevant : la grande série détermine la vulgarisation du modèle ; nous avons adopté une méthode nouvelle, éditant à nombre limité, cherchant la variété.[189]».

En conciliant production raffinée et créations accessibles, Primavera défendait un art décoratif démocratique, esthétiquement exigeant, valorisant l'artisanat face à l'homogénéisation industrielle. Dans cette perspective, l'atelier privilégie la variété formelle, l'inventivité des matériaux, et la qualité de fabrication. En s'inscrivant dans la tradition critique portée par John Ruskin[190] ou Gottfried Semper[191], Primavera rejette la standardisation industrielle au profit de créations modernes, fondées sur la sincérité des matériaux et la recherche d'un équilibre entre innovation formelle et qualité artisanale. Cette philosophie contribue à définir un art décoratif à la fois exigeant et accessible, capable d'élever les objets du quotidien sans les soustraire aux logiques du marché. Loin d'un style figé, l'atelier incarne une modernité fluide, réactive et profondément ancrée dans les transformations de la société de l'entre-deux-guerres.

L'expérience de Louis Sognot à l'Atelier Primavera constitue le socle de son identité de décorateur moderne. Il y forge une méthode fondée sur l'équilibre entre exigence formelle, rationalité productive et sens de l'usage. Dans ce laboratoire d'idées, où la création s'inscrit dans une dynamique collective, il apprend à penser l'objet au sein d'un ensemble cohérent, accessible et fonctionnel. Loin de tout dogmatisme, Primavera offre un modèle de modernité souple, ancré dans les réalités économiques et sociales de l'après-guerre. Pour Sognot, ce passage marque le début d'un engagement durable en faveur d'un art décoratif à la fois démocratique, rigoureux et profondément inscrit dans son temps. Cette dynamique collective, si elle repose sur des logiques internes à l'atelier, s'inscrit également dans un contexte social profondément bouleversé par la guerre. Le développement de Primavera ne peut être dissocié des mutations urbaines et des transformations des attentes résidentielles, en particulier celles des couches moyennes urbaines confrontées à une crise aiguë du logement. Ces facteurs structurels influencent durablement les pratiques décoratives, imposant aux créateurs de repenser leurs réponses esthétiques en fonction des réalités économiques et sociales de l'après-guerre.

---

[189] FÉNÉON Félix, op. cit., p. 163.

[190] John Ruskin (1819–1900) fut un écrivain, critique d'art et réformateur social britannique, dont l'influence marqua profondément l'Angleterre victorienne. Ruskin milita pour une réconciliation entre art, société et travail manuel, inspirant durablement les arts décoratifs.

[191] Gottfried Semper avait souligné, dans son ouvrage *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, la nécessité de placer la qualité ainsi que l'intégration du potentiel créatif de l'artiste au cœur du processus industriel (SEMPER, G., *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Propositions for the Development of Applied Art*, 1852).

6. Concevoir UN AMEUBLEMENT pour les classes moyennes

Louis Sognot débute sa carrière de décorateur dans un Paris confronté à une crise aiguë du logement, aggravée par l'urbanisation rapide et les conséquences de la Première Guerre mondiale[192]. Dès le début du XX^e siècle, la capitale connaît une forte pression démographique, une hausse continue des loyers et une demande croissante de logements salubres et abordables. Cette situation, qui touche aussi bien les classes populaires que les classes moyennes, est perçue comme un problème structurel. Les couches moyennes émergentes, soucieuses de confort et de stabilité, voient leurs conditions de vie se détériorer, ce qui incite les créateurs à repenser en profondeur les formes et fonctions de l'habitat. Entre 1900 et 1912, les plaintes[193] se multiplient : dans les quartiers populaires comme dans les zones commerçantes, à l'image de la Chaussée d'Antin, les loyers augmentent[194]fortement, tandis que l'offre tend à se recentrer sur les logements bourgeois. Pourtant, les lois[195] sur les habitations à bon marché — comme la loi Siegfried (1894) ou la loi Bonnevay (1912) — avaient permis une dynamique de construction soutenue. L'entrée en guerre en 1914 interrompt brutalement cet élan. La situation ne s'améliore pas à l'issue du conflit : la loi sur l'encadrement des loyers[196], reconduite par l'État, freine les investissements[197] et décourage l'entretien des logements existants. Les habitations ouvrières jouent alors un rôle

---

[192] La crise du logement, visible dès la fin du XVIII^e siècle (voir MERCIER, Louis-Sébastien, Tableau de Paris, éd. Amsterdam, 1782, 12 vol.), devient progressivement une préoccupation politique majeure à partir du milieu du XIX^e siècle. Paris est alors marqué par un profond clivage social entre la pauvreté des quartiers de l'est et l'opulence des quartiers bourgeois de l'ouest. Pour lutter contre cette crise, on tente de remédier à l'insalubrité des logements et au surpeuplement. L'initiative naît sous le règne de Napoléon III, portée par des philanthropes soucieux de combattre la maladie, qui se regroupent dans la Société des HBM fondée en 1890. La question des conditions de logement a été analysée par GUERRAND, Roger-Henri (Classes souffrantes), et la généalogie du logement social a été retracée notamment par DUMONT, Marie-Jeanne, Le logement social à Paris, 1850-1930 : les habitations à bon marché, Liège : Mardaga, 1991, 192 p.

[193] GUERRAND, Roger-Henri, *Les origines du logement social en France, 1850-1914*, Paris : Éditions ouvrières, 1966, 288 p. L'envolée du prix des terrains — plus que doublé entre 1885 et 1913 — a été analysée par Michel Lescure : LESCURE, Michel, « La grande dépression immobilière de la fin du XIX^e siècle en France », *Rives méditerranéennes*, n° 46, 2013, p. 37-54.

[194] Ibid.

[195] Le logement social a été mis en place par la loi Siegfried de 1894 et renforcé par les lois Strauss de 1906, Ribot etBonnevay de 1912.

[196] Sur les conflits de cette période troublée, voir l'ouvrage de KRIEGEL, Annie, Aux origines du communisme français, Paris : Mouton, 1964, 2 vol., 995 p. Dès 1919, les mesures d'encadrement des loyers décidées par l'État vont impacter les propriétaires vivant des revenus du capital. De ce fait, les conséquences de cette crise du logement vont s'accentuer, décourageant l'entretien et la construction pendant trente ans.

[197] Les habitations à bon marché naissent en réponse à la crise sanitaire identifiée dès les années 1850. Des commissions sont alors nommées par l'Assemblée afin de visiter les immeubles suspectés d'insalubrité. Voir à ce sujet : MAGRI, Susanna, « La réforme du logement populaire : la Société française des habitations à bon marché, 1889-1914 », in TOPALOV, Christian (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p. 239-268.

central dans l'adaptation aux nouvelles contraintes sociales. Ces logements, souvent conçus à l'échelle de lotissements ou de cités, cherchent à concilier économies d'espace, hygiène, et adaptation aux réalités familiales. Cette approche tranche avec les modèles bourgeois traditionnels et anticipe les futures politiques de logement social. Malgré les efforts[198], les conditions de vie restent précaires dans de nombreux secteurs, à Paris comme en province. Les exemples de surpopulation dans des quartiers tels que la cité Doré, la cité Jeanne-d'Arc, ou les zones de Levallois, Clichy et Asnières, en témoignent. Cette réalité traduit une transformation sociale profonde, où se mêlent exode rural, aspirations résidentielles nouvelles, et mobilité ouvrière. Louis Chevalier évoque ainsi des paysans bretons venus à Paris pour fuir l'endettement[199], tandis que certains ouvriers[200] de la Plaine-Sainte-Denis acquièrent des parcelles et deviennent maraîchers, espérant accéder à une forme d'autonomie domestique.

Ce contexte de crise ne se réduit pas à une pénurie numérique de logements: il interroge aussi la qualité[201] des espaces domestiques. L'enjeu dépasse donc la seule réponse quantitative pour engager une réflexion sur l'ergonomie, l'usage et la valeur symbolique de l'habitat. Ces problématiques structurent en profondeur les pratiques architecturales et décoratives de l'époque. Elles imposent aux créateurs — dont Louis Sognot — de concevoir un ameublement fonctionnel, accessible et adapté à de nouvelles attentes sociales. Ce cadre général, à la fois urbain, politique et esthétique, éclaire les conditions dans lesquelles émerge un projet décoratif moderne. Il sera examiné dans les développements suivants.

---

[198] Les travaux des docteurs Féron-Vrau et Dumont ont montré qu'à la fin du XIXe siècle, 75 % des familles à Lille vivaient dans des conditions précaires. Entre 1876 et 1882, les loyers à Paris ont augmenté de 25 à 30 %, représentant environ 12,3 % du salaire des ouvriers, avec des variations importantes selon les quartiers. Par exemple, un loyer au Faubourg Saint-Antoine pouvait atteindre 450 francs, tandis qu'à Rimogne (Ardennes), un appartement de deux pièces coûtait seulement 50 à 60 francs par an. D'après la *Statistique générale de la France,* le loyer accapare entre un dixième et un cinquième du revenu ouvrier à Paris, au début du 20^{e}siècle, 1910.

[199]Op. cit. Arch. nat., C 3020, Seine, rapport Gellé frères

[200] PERROT, Michelle. *Chapitre I. L'ouvrier consommateur* In : *Les ouvriers en grève. Tome 2 : France 1871-1890*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001, p. 203-240, Arch. nat., C 3020, Seine, rapport de la maison Pleyel-Wolf à la Plaine-Saint- Denis.

[201] CARRIOU Claire, *Loger les ménages et aménager l'espace urbain ? Les politiques d'habitation à bon marché et la question de l'intégration territoriale du logement social (1889-1939)*, thèse de doctorat d'histoire, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, 2007, p. 236. Cité par déclaration de Laurent Bonnevay à la Chambre des députés, le 16 juin 1925.

CHAPITRE V. LOUIS SOGNOT A L'ÉPREUVE DES SALONS (1923–1927)

1. Louis sognot est une bonne recrue pour primavera

1.1 Contexte post-guerre et reprise des grands Salons

Dans cette effervescence artistique, marquée à la fois par la rupture esthétique, la modernisation sociale et les défis économiques de l'après-guerre, Louis Sognot trouve les conditions propices pour initier son parcours. Héritier d'une scène parisienne en pleine mutation, il débute son activité dans un contexte où la revitalisation des arts décoratifs apparaît comme une priorité nationale et culturelle. Cependant, cette dynamique ne naît pas ex nihilo : elle prolonge, tout en les recomposant, les énergies créatrices libérées dans les premières décennies du siècle, avant que la Première Guerre mondiale n'interrompe brutalement cet élan.

Louis Sognot débute son activité dans un contexte marqué par l'interruption de l'élan créatif des arts décoratifs due à la Première Guerre mondiale, puis par la volonté de revitalisation artistique qui suit le conflit. Entre 1919 et 1923[202], le secteur des arts décoratifs en France connaît une effervescence créative, portée par des salons artistiques majeurs tels que le Salon des Artistes décorateurs et le Salon d'Automne. La fin de la guerre souligne pour la communauté artistique l'importance cruciale du projet[203] de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, initialement prévu en 1912 puis reporté en 1915. René Guilleré, fervent défenseur de cette initiative, joue un rôle clé dans sa réorganisation. Dès la signature de l'armistice en 1918, la société artistique reprend ses activités, et malgré des hésitations et plusieurs ajustements, la date de l'exposition fut finalement arrêtée pour 1925, après deux reports supplémentaires en 1922 et 1924. Au début du XX^{e} siècle, la scène artistique à Paris connaît une effervescence exceptionnelle, nourrie par un large éventail d'influences internationales qui renouvellent formes, couleurs et modes d'expression. Entre 1900 et 1918, la capitale française devient un véritable laboratoire de la modernité[204], où s'entremêlent innovations et scandales, attirant créateurs et curieux du monde entier. Cette période charnière consacre Paris comme pôle majeur de la création, dans un dialogue

---

[202] BRUNHAMMER Yvonne et TISÉ Suzanne, *Les Artistes décorateurs*, Paris, Flammarion, 1990, p. 45-85.
[203] MOUREY Gabriel, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours…*, Tome 3, Paris, 1922-1935, p. 275-276.
[204] PAGÉ Suzanne, « L'École de Paris, 1904-1929 : La part de l'Autre »**,** *catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, 2000, 407 p.

fécond entre héritages culturels et avant-gardes émergentes. Le Salon d'Automne de 1905[205], souvent appelé « le Salon des Fauves », fut un moment décisif dans la libération de la couleur, se détachant de l'académisme rigide qui prévalait jusqu'alors. Cette confluence d'influences étrangères et locales façonna de manière indélébile le paysage artistique parisien, ouvrant la voie à des expressions plus audacieuses et expérimentales dans l'art moderne. En 1907, *Les Demoiselles d'Avignon* [206] de Pablo Picasso (1881-1973), œuvre pionnière du cubisme, rompit avec la représentation traditionnelle et redéfinit le langage visuel de l'époque, une démarche innovante partagée avec Georges Braque (1882-1963). Dans le monde de la mode, Paul Poiret, installé dans un hôtel particulier en 1909, incarna le renouveau créatif parisien. Sa fête de *La Mille et Deuxième Nuit*[207]en 1911 fusionna art, mode et spectacle, témoignant de la vitalité artistique de la capitale. En parallèle, l'arrivée des Ballets Russes[208] de Serge Diaghilev en 1909 bouleversa la scène artistique avec des spectacles novateurs tels que *Shéhérazade,* dont les décors, conçus par Léon Bakst (1866-1924), marquèrent l'imaginaire parisien par leur audace et leur exotisme. Cette même année, Paris devient un creuset d'avant-gardes artistiques, marqué par le Manifeste du Futurisme[209] (1909), l'émergence de Dada (1916) et du Surréalisme (1924), et une dynamique d'émancipation sociale et esthétique portée par des figures comme Victor Margueritte (1866–1942), Marie Laurencin (1883–1956) ou Sonia Delaunay (1885–1979). Cette effervescence culturelle, concentrée autour de Montparnasse, accompagne une redéfinition des rapports entre art, modernité et société.

[205] MAUCLAIR Camille, *trois crises de l'art actuel, Paris : Eugène Fasquelle,*1906, p. 291.
[206] Musée d'Art moderne de Lille Métropole, *Les années cubistes* [catalogue d'exposition], Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art moderne de Lille Métropole, 1999.
[207] Le 24 juin 1911, Paul Poiret organise la somptueuse fête La Mille et Deuxième Nuit, inspirée de l'Orient, pour lancer sa ligne de parfums, marquant les esprits par son extravagance et son influence sur la mode. Voir : KODA, Harold et BOLTON, Andrew, Poiret : King of Fashion, catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, du 9 mai au 5 août 2007, New York, Yale University Press, 2007, 224 p.
[208] AUCLAIR, Mathias et VIDAL, Pierre (coll.), Les Ballets russes, Montreuil, Éditions Gourcuff, 2009, p. 29
[209] Le 20 février 1909, Le Figaro publie en première page le Manifeste du futurisme. Voir aussi : OTTINGER, Didier (col.), Le Futurisme à Paris : une avant-garde explosive [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, 360 p.

1.2 Intégration à Primavera et premières réalisations

Dès 1920, Louis Sognot[210]rejoint l'Atelier Primavera, alors dirigé par Charlotte Chauchet-Guilleré[211] sous la tutelle artistique de Marcel Guillemard. Il s'intègre à une équipe d'une douzaine de décorateurs mobilisés pour répondre aux défis de la reconstruction d'après-guerre. Dans ce cadre stimulant, il affirme une approche du mobilier fondée sur la simplicité des formes, la fonctionnalité et l'adaptation aux besoins contemporains. Porté par la dynamique collaborative impulsée par René Guilleré et Charlotte Chauchet-Guilleré, Sognot contribue activement à asseoir la légitimité de Primavera dans le paysage des arts décoratifs français. Toutefois, tandis que les directeurs de l'atelier cherchent à promouvoir une création portée par une identité collective, l'affirmation progressive de Louis Sognot, par la singularité de ses propositions, tend à remettre en cause l'effacement des individualités au sein de cette structure coopérative. À mesure qu'il affirme son style et gagne en autonomie, la reconnaissance de son rôle individuel devient de plus en plus incontournable. Dans cet espace d'exposition, les évolutions stylistiques ne se décident pas unilatéralement, mais se négocient à travers un dialogue constant entre créateurs, industriels et public, processus dans lequel Sognot prend une part de plus en plus déterminante.

Lors du Salon d'Automne de 1921, Charlotte Chauchet-Guilleré[212] présente pour Primavera une salle à manger en chêne ciré et sculpté, caractérisée par la simplification des formes et une ornementation florale stylisée, combinant héritage traditionnel et vocabulaire moderniste. Cette proposition s'inscrit dans une tendance caractéristique du début des années 1920, où de nombreux dessinateurs explorent une veine néo-classique, fondée sur la symétrie, l'épure des lignes et des références historiques revisitées. Plusieurs figures majeures du décor intérieur, comme Paul Follot, Marcel Guillemard, Maurice Dufrène ou Henri Rapin, prolongent cette tradition tout en simplifiant les formes. Francis Jourdain, en revanche, s'en démarque par une

---

[210] Les Archives du Printemps situent l'entrée de Louis Sognot dans l'atelier en mai 1920 (op. cit., HARDY, A.-R. et TATIN, R., p. 61).

[211] La double fonction de Charlotte Chauchet-Guilleré évoluera progressivement, la conduisant à délaisser son rôle de dessinatrice au profit de celui de directrice administrative.

[212] Charlotte Chauchet-Guilleré (1878–1964) Peintre de formation, elle expose dès 1901 de composition florales au Salon des artistes français, où elle reçoit plusieurs distinctions. En 1906, elle épouse René Guilleré, cofondateur de la Société des artistes décorateurs. Ensemble, ils créent *Primavera* au sein des grands magasins du Printemps en 1912, atelier d'art appliqué. De 1922 à 1937, Charlotte Chauchet-Guilleré assure la direction artistique de Primavera, orientant ses productions vers une esthétique Art déco accessible et innovante. Elle se retire en 1937 et meurt à Paris en 1964.

approche résolument moderne, illustrée par sa *salle à manger* présentée au Salon des Artistes décorateurs de 1922. Dans les premières années, l'orientation néo-classique défendue par Charlotte Chauchet-Guilleré — en témoigne le *cabinet de travail*[213] acquis par l'État lors du Salon d'Automne de 1923 — tend à encadrer les choix stylistiques de l'atelier Primavera. Cette esthétique, fondée sur la symétrie, les motifs floraux stylisés et les références à la tradition française, domine les productions de Primavera au début des années 1920. Mais une inflexion s'amorce bientôt, avec l'apparition de choix plus libres et contemporains, ouvrant l'atelier à une modernité en phase avec les mutations de l'époque. En 1922, à l'occasion de *l'Exposition de la décoration française contemporaine*, l'Atelier Primavera officialise la collaboration entre artistes et fabricants, encourageant des approches innovantes dans la création de mobilier. L'autorisation donnée aux créateurs de signer leurs œuvres marque un tournant dans la reconnaissance de leur statut, valorisant leur singularité face à la standardisation industrielle. Louis Sognot et Marcel Guillemard obtiennent alors le titre de « dessinateurs[214]», une reconnaissance renforcée en 1923 par de nouvelles régulations permettant d'associer explicitement les noms des auteurs aux œuvres exposées sur les cartels[215] d'exposition. Cette évolution s'inscrit dans une dynamique plus large de revendication des droits d'auteur dans le champ des arts décoratifs, visant à protéger la propriété intellectuelle des artistes face aux risques d'appropriation par l'industrie. La Société des Artistes décorateurs s'engage alors dans l'élaboration de dispositifs juridiques encadrant les relations entre créateurs et producteurs. Comme l'a montré Molly Nesbit[216,] l'industrie, soucieuse de conserver le contrôle sur chaque étape de la production, résiste à cette reconnaissance, reléguant souvent les artistes au rang de simples exécutants. La tension entre autonomie créative et logique industrielle reflète une lutte plus large pour l'émancipation des décorateurs. Dans ce contexte, Louis Sognot et Marcel Guillemard s'imposent comme auteurs à part entière, contribuant à redéfinir le statut du créateur. La reconnaissance de la paternité des œuvres devient alors un enjeu majeur dans les

---

[213] 1923, Salon d'Automne, 16e exposition, catalogue, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, Société française d'imprimerie, 1er novembre – 16 décembre 1923.

[214] Marcel Guillemard obtint le statut déclaré de « dessinateur » dans les projets présentés aux Salons de la Société des artistes décorateurs de 1921 et 1922, ainsi qu'au Salon d'Automne de 1922. L'ordre d'apparition des noms correspond très probablement à une hiérarchie interne de l'atelier : il est donc cité après Mlle Germain Lehmann et les sculpteurs sur bois.

[215] « […] des cartels d'un modèle uniforme portant les noms de l'exposant, de ses collaborateurs ou de son éditeur. » REMON, Georges**,** « Au pavillon de Marsan. La décoration française contemporaine », *Le Radical*, Paris, 20 novembre 1922, p. 1.

[216] TROY, Nancy, Op. cit. p. 54.
Molly, NESBIT, *The Pragmatism in the History of Art*, Pericop, 2013,128 p.

rapports entre art et industrie, marquant un tournant décisif dans l'histoire des arts décoratifs. Cette conquête demeure toutefois conflictuelle.

Lors du Salon d'Automne de 1923, Louis Sognot présente, sous l'étiquette de l'Atelier Primavera, affilié aux grands magasins du Printemps[217], une *chambre à coucher pour célibataire*[218] (Fig. 1). Cet ensemble, premier projet de mobilier présenté dans la section des arts décoratifs et conçu par Louis Sognot, fut salué par la critique. Un commentaire de l'époque souligne : « Louis Sognot est une bonne recrue pour Primavera […][219]». Ce succès tient à sa capacité à concilier innovation et adaptation aux exigences de l'atelier Primavera. En intégrant des formes modernes et fonctionnelles, tout en respectant les impératifs de production et de diffusion, Louis Sognot affirme une maîtrise technique et artistique en phase avec les avant-gardes de son temps. Cette capacité d'adaptation aux contraintes contemporaines trouve un écho plus large dans les transformations sociales de l'époque. Tandis que Sognot propose des solutions mobilières adaptées à une modernité fonctionnelle, les mutations démographiques et économiques bouleversent également les modes d'habitat, en particulier pour les célibataires.

Dès la fin du XIX[e] siècle, le célibat[220], longtemps perçu comme une condition temporaire ou marginale dans la bourgeoisie, devient pour certains hommes un moyen de contester le modèle conjugal et d'affirmer une identité distincte, souvent associée aux élites artistiques ou bohèmes. Toutefois, le célibat peut également être une contrainte, subie notamment par une génération marquée par la guerre, où le déséquilibre démographique, la précarité économique et les bouleversements sociaux compliquent l'accès au mariage. Parallèlement, l'urbanisation et les migrations transforment l'organisation du logement urbain, favorisant l'essor de logements destinés aux célibataires des classes populaires et moyennes, tels que les garçonnières et les studios. Souvent modestes, ces espaces traduisent une adaptation aux nouvelles dynamiques urbaines et sociales. Dés les années 1910, l'augmentation du nombre d'employés administratifs,

---

[217] TEMPORAL Marcel, organisa une exposition autour du thème « une place publique bordée par une série de boutiques ».

[218] Catalogue du 16[e] Salon d'Automne**,** section arts décoratifs, 1er novembre – 16 décembre 1923, *Une chambre d'homme*, n° 1863, p. 12.

[219] WATHELIN, Louis « L'Art décoratif au Salon d'Automne *», La Revue hebdomadaire*, décembre 1923, p.118.

[220]Dans l'entre-deux-guerres, le célibat masculin s'accentue en raison du déséquilibre démographique post-Première Guerre mondiale, notamment chez la génération née entre 1890 et 1900, influençant les normes sociales et matrimoniales. Il est perçu tantôt comme une contrainte, tantôt comme une forme d'émancipation, en particulier dans les milieux artistiques et urbains. Cependant, le célibat féminin reste majoritairement subi, notamment chez les veuves, et socialement dévalorisé. ROHRBASSER, Jean-Marc, « Hécatombe », in ROHRBASSER, Jean-Marc (dir.), Bouleversements démographiques de la Grande Guerre, Paris, Ined, 2014, p. 9-18.

souvent jeunes et célibataires, renforce cette tendance. La demande croissante de logements[221] adaptés à leur mode de vie, comme les studios ou les chambres meublées en milieu urbain, reflète une transformation socioprofessionnelle liée à la modernisation de l'administration et à l'expansion des services dans les villes. Le dictionnaire Larousse des années 1920 propose une définition du studio, comme un « appartement » pour célibataire, une grande pièce aménagée comprenant à la fois le salon et la chambre, ou parfois un cabinet de travail[222] ou un atelier. Cependant, le terme peut également désigner une chambre individuelle située au 6e étage dans des maisons à loyers[223,] conçues comme des projets de logement pour « hommes peu fortunés ». Si ces logements répondent avant tout à des contraintes économiques et pratiques, certains aménagements, tels que les bibliothèques ou les cheminées, suggèrent aussi des aspirations intellectuelles. Ces éléments confèrent aux studios un cadre propice à la réflexion et à l'échange, illustrant ainsi la diversité des usages et des représentations sociales du logement célibataire à l'époque.

Louis Sognot conçoit une *chambre à coucher* pour célibataire alliant fonctionnalité et modernité, en phase avec une société urbaine en mutation. Son approche est saluée pour sa capacité à renouveler formes et usages du mobilier contemporain tout en intégrant harmonieusement ces innovations dans un cadre familier. Plus qu'une simple chambre, l'agencement s'apparente à un studio multifonctionnel, offrant une réflexion sur l'aménagement moderne face à la crise du logement. Pensé pour optimiser un espace restreint, ce projet illustre une réévaluation de l'habitat où la fonctionnalité prime[224] sur l'esthétique. L'aménagement de cette pièce traduit une vision novatrice de l'habitat urbain. En faisant de la chambre un espace multifonctionnel, Louis Sognot répond aux contraintes de la crise du logement et à la réduction des surfaces de vie dans les années 1920. Il rationalise l'espace par un mobilier aux formes simples et fonctionnelles, alliant exigence esthétique et réponse aux besoins des citadins. Ce studio, ou cette chambre à coucher, se caractérise par des formes très rectilignes qui comprend un lit individuel niché dans une alcôve, pouvant être isolée par un rideau. Un fumoir est centré autour d'un guéridon, accompagné d'un fauteuil et d'un

[221] SELLIER Henri, *La crise du logement et l'intervention publique en matière d'habitation populaire dans l'agglomération parisienne*, Paris, Édition de l'Office public d'habitations à bon marché du département de la Seine, 1921.
[222]ELEB, Monique et DEBARRE, Anne, op. cit., p. 189-207.
[223] Ibid.
[224] VARENNE, Gaston, « l'Art urbain et le salon d'Automne, *Art et décoration,* juillet 1923, Paris, p. 178

chevet. Louis Sognot a choisi de simplifier les formes du mobilier, assouplies uniquement par l'ajout de doucines. Cette approche marque une nouvelle orientation architecturale, perceptible dans une partie du salon, où l'abstraction prévaut sur la personnalisation de l'objet. L'aménagement de l'espace est optimisé. Les critiques ne manquent pas de comparer son travail à celui de l'un des architectes-décorateurs les plus en vue, le qualifiant de « l'une des propositions les plus originales de ce salon avec celle de [Pierre] Chareau [225]». Ce dernier s'était distingué lors du Salon des Artistes décorateurs précédent avec un lit corbeille dont les lignes, abordées à travers le prisme cubiste, adoptaient des formes découpées en angles aigus et obtus. Pour sa première apparition en salon, Louis Sognot s'aligne sur les décorateurs modernes tels que Djo Bourgeois[226], Pierre Chareau et Étienne Kohlmann[227]. Un critique observe que Sognot épure les formes du mobilier de manière « quasi mathématique[228]», remarque que Georges Wathélin confirme en qualifiant cet ensemble de « chambre gentiment cubiste[229]», exploitant les principes géométriques jusqu'à la limite de leur fonctionnalité.

En substituant au luxe ostentatoire une quête de simplicité et de confort, Sognot s'inscrit dans la continuité des théories développées par Adolf Loos[230], mais aussi dans une perspective

---

[225] WATHELIN,op. cit., p.118.
Sur Pierre Chareau (1883-1950) : Architecte et décorateur français, figure originale du modernisme. Il épure les formes et les agencements jusqu'à la limite du dénuement. Il se fait connaître dans l'entre-deux-guerres pour ses recherches novatrices sur les matériaux et la lumière, intégrant brique de verre, métal et bois dans des compositions d'une grande rigueur formelle. Entre 1928 et 1931, il conçoit pour le docteur Dalsace la *Maison de Verre* à Paris, emblème de son approche industrielle des matériaux. Lié aux milieux artistiques d'avant-garde, Chareau participe à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, collabore avec Jacques Lipchitz et Jean Lurçat, et s'engage dans une réflexion sur l'habitat moderne et évolutif.

[226] Georges Bourgeois, dit Djo-Bourgeois (1898-1937), formé à l'École spéciale d'architecture, s'impose au début des années 1920 comme l'un des représentants d'une génération moderniste attachée à l'intégration du mobilier dans l'architecture intérieure. En 1923, il intègre l'équipe des créateurs de l'atelier du Studium des grands Magasins du Louvre. Sollicité par le vicomte Charles de Noaille pour l'aménagement de la villa Noailles (1923-1930) aux côtés de Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, Francis Jourdain, Eileen Gray et Pierre Legrain. Voir : René Chavance, « Œuvres récentes de Djo-Bourgeois », *Art et Décoration*, n° 1, janvier 1936, p. 27-35.

[227] Étienne Kohlmann (1903–1988) est un décorateur et architecte formé à l'École Boulle. Dès 1923, il rejoint le Studium Louvre, atelier d'art des Grands Magasins du Louvre, qu'il dirige de 1927 à 1937. Participant aux grands salons artistiques et à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, il adopte très tôt une esthétique moderniste et introduit l'usage du tube d'acier dans ses créations mobilières.

[228] « […] Louis Sognot, selon des méthodes diverses, accommode quasi mathématiquement le meuble à sa destination ». Voir : Anne Bony, Djo-Bourgeois, Paris, Éditions Regard, 2020, 208 p.

[229] Ibid. WATHELIN, Louis « L'Art décoratif au Salon d'Automne *»,* La Revue hebdomadaire, décembre 1923, p.118

[230] LOOS, Adolphe, « *l'ornement est un crime* », Cahiers d'aujourd'hui, 1913, p. 247-258. Francis Jourdain et Georges Besson furent les premiers à faire connaître les écrits d'Adolf Loos en les publiant en France.

hygiéniste[231]. Adolf Loos dénonçait l'accumulation de bibelots et de détails superflus, qu'il considérait comme une altération nuisible de l'espace domestique. Dans *Ornement et Crime* (1908) [232], il associe l'ornementation excessive à une régression culturelle et défend une architecture fonctionnelle, où chaque élément répond à un besoin précis. Il écrivait : « La solution au problème est de procurer du confort, de réduire l'encombrement, de faciliter le rangement et de simplifier le nettoyage […].[233]». La comparaison entre les théories d'Adolf Loos et d'André Véra met en évidence l'adhésion de Louis Sognot à une vision moderniste, où le mobilier cesse d'être un marqueur social pour devenir un instrument du bien-être quotidien. Dans une société en mutation, l'habitat se rationalise et devient un espace optimisé. Par cette approche, Sognot redéfinit le mobilier en plaçant la fonctionnalité au centre de ses priorités. Reconnaissant cette modernité, Léon Moussinac[234] intègre les ensembles de Louis Sognot à une collection en quatre volumes intitulée *Intérieurs*, aux côtés de décorateurs de renom tels qu'Éric Bagge, Paul Follot, Léon Jallot, Klotz, Pierre Legrain, Martine, Montagnac et René Prou.

Un projet de décoration à la gouache (Fig. 1.1), conçu pour cet aménagement au Salon d'Automne, offre un aperçu des intentions de Louis Sognot dans la conception de cet espace. Il imagine une composition où la couleur transcende la rigueur géométrique pour insuffler à l'ensemble une dynamique vibrante. Les murs, d'un orange éclatant, contrastent avec un mobilier aux tons marron, rehaussé d'accents noirs. L'alcôve, ornée d'un treillis aux nuances de jaune et mauve, fait écho à ces motifs, subtilement repris dans le tapis au sol. Dans cette continuité, le répertoire décoratif de Sognot se distingue par des lignes épurées, des angles marqués et des plans simples. Ses innovations s'inscrivent dans une démarche « [...] qui semble vouloir les pousser plus

---

[231] La tuberculose sévit particulièrement parmi les populations urbaines défavorisées, où elle fait des ravages. Pour lutter contre cette maladie, des mesures sanitaires sont mises en place, telles que l'élimination des foyers d'infection, l'application de peintures antibactériennes sur les murs et le choix de revêtements de sol hygiéniques, visant à améliorer les conditions de vie et limiter la propagation du bacille.

[232] LOOS Adolf**,** *Ornement et crime*, traduit de l'allemand, première édition 1908, édition française : Paris, Payot & Rivages, 2003, 224 p.En prônant l'abandon de l'ornement au profit d'une conception rationnelle, la forme suit la fonction. Il critique l'ornement comme un gaspillage de ressources et un signe de régression culturelle, défendant une esthétique dépouillée et fonctionnelle. Cette vision a profondément influencé le modernisme et favorisé un design centré sur l'efficacité et la simplicité.

[233] VERA André, C*ertitudes décoratives*, Le Crapouillot, 1er mars 1923.

[234] MOUSSINAC Léon, « Intérieurs », portfolios d'une cinquantaine de planches, 4 volumes, Editions Albert Lévy, BOUJU, Marie-Cécile Bouju, « Léon Moussinac, éditeur engagé (1935-1939*) »*, *Annales des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, 2007, nº 9. 1924, 12 p. Léon Moussinac (1880-1964), est critique et théoricien de cinéma. Il collabore avec Louis Cheronnet aux porte-folios.

en avant dans la note du modernisme et de l'originalité [235]». Ses créations répondent aux nouveaux critères de confort, d'hygiène, de lumière et d'aération. Parmi les références intellectuelles qui irriguent son travail, figurent les théories d'Henri Poincaré[236], dont les réflexions sur la relativité, ayant profondément marqué la peinture cubiste et le cinéma naissant, participent à l'émergence d'une conception moderne de l'espace et de l'architecture. Ainsi, comme le souligne un critique contemporain : « Les architectes modernes ne conçoivent plus le volume intérieur de la maison par plans successifs étagés, mais comme la combinaison de volumes autonomes, juxtaposés, imbriqués ou non, les uns dans les autres [237]». Cette approche reflète un renouvellement de la perception de l'espace, auquel Louis Sognot contribue en intégrant les principes de simplicité et de fonctionnalité. Elle s'inscrit dans une vision plus large de l'architecture fonctionnelle et de l'organisation rationnelle de l'habitat, portée notamment par Francis Jourdain, qui conçoit des meubles modulables et intégrés, pensés pour optimiser l'aménagement et le rangement dans les espaces modernes. Cette logique trouve un écho direct dans les ateliers d'art des grands magasins, où les modèles sont adaptés à une société en mutation.

Dans ce contexte de renouveau décoratif, plusieurs créateurs défendent des aménagements privilégiant fonctionnalité et clarté formelle. Djo Bourgeois conçoit un *hall d'hôtel* pour Francis Jourdain, illustrant une organisation fluide et rigoureuse. Maurice Dufrène, pour la « Maison Moderne », présente une *bibliothèque* et une *salle à manger* aux lignes modulaires et dépouillées. « La Maîtrise » des Galeries Lafayettes expose un *bureau* dessiné par E. Kohlmann et M. Matet, tandis que « l'atelier du Bon Marché » révèle un modèle signé François Laroche. Dans le même esprit, Louis Sognot propose une *chambre à coucher* en noyer sombre, aux formes simples et resserrées, rompant avec la tradition ornementale française.

Ces principes trouvent un écho dans les tentatives de concilier formes contemporaines et influences locales, notamment lors du Salon régionaliste. Aux côtés de Charlotte Chauchet-Guilleré, Louis Sognot propose[238]des créations évoquant une « bonhomie provinciale [239]», selon

---

[235] CLOUZOT, Henri**,** « Quinzième Salon de la Société des artistes décorateurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juillet 1924, p. 396.

[236] Henri Poincaré (1854–1912) est un mathématicien dont l'influence dépasse les sciences : sa vision de l'espace, du temps, du mouvement et de la relativité a profondément marqué des artistes et intellectuels du début du XX[e] siècle (notamment les cubistes**,** les futuristes**).**

[237] *Ibid.*

[238] Nous ne possédons pas d'illustration précise de cet ensemble, connu seulement par les compte-rendus de salon. SARRASIN, Édouard, « Le salon d'Automne », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1923, p. 351.

[239] VARENNE, Gaston, « l'Art urbain et le salon d'Automne », *art et décoration*, juillet 1923, Paris, p. 172

certains critiques. Parmi ses réalisations figure *la salle de restaurant bretonne*[240], aménagée pour la section gastronomique régionaliste du Salon d'Automne par l'atelier Primavera du Printemps. Si ce projet visait à fusionner artisanat et arts visuels, certains observateurs déplorèrent un manque d'authenticité, lié à l'influence slave perceptible dans les décors de S. Olésiewicz (1899–1973)[241], pourtant destinés à célébrer la Bretagne. Cette tension entre tradition et modernité traverse également les réalisations de Robert Mallet-Stevens qui, avec les frères Jan et Joël Martel (1896–1966), adopte une rigueur géométrique marquée, notamment dans un parc miniature dédié à Claude Debussy. La même esthétique moderniste s'affiche dans les vitrines de René Herbst (1891–1982), Francis Jourdain et d'autres créateurs exposés autour de la place. Le Salon d'Automne de 1923 apparaît ainsi comme un véritable laboratoire, où aspirations régionalistes et modernistes se confrontent et se fécondent. Au cœur de ces échanges, Louis Sognot se distingue par une approche équilibrée, articulant héritage artisanal, innovation formelle et exigences de la modernité.

2. Salons de 1924 : tradition et modernitÉ dÉcorative

Dès le Salon d'Automne de 1924, deux tendances s'opposent : d'un côté, le meuble de style, prisé par une bourgeoisie attachée aux codes traditionnels ; de l'autre, un mobilier moderne, fonctionnel et épuré, adapté à l'habitat contemporain. Cette seconde voie séduit une nouvelle clientèle — intellectuels, enseignants, classes moyennes — en quête d'un cadre de vie fondé sur la sobriété et la modernité. L'Atelier Primavera, précurseur de cette évolution, bénéficie du soutien des grands magasins qui offrent aux créateurs une plateforme de diffusion sans précédent. Dans ce contexte, Louis Sognot, aux côtés de Marcel Guillemard, élabore un langage formel fondé sur l'équilibre entre utilité, élégance et accessibilité. Leur travail ne répond pas seulement à une demande émergente : il anticipe les attentes d'une société en mutation, et participe à la reconnaissance institutionnelle du mobilier moderne.

---

[240] Il s'agissait d'une occasion de présenter l'éventail de la production de l'atelier Primavera : céramiques, sculptures.
[241] OLESIEWICZ Sigismond, dit Jean Olin (1891-1970), artiste d'origine ukrainienne, peintre, décorateur et illustrateur, membre de l'atelier Primavera.

Alexandre Millerand (1859-1943)[242], alors président de la République, inaugure ce XV^e Salon des Artistes décorateurs[243] au Grand Palais. Accompagné de M. Bokanowski[244] et de Maurice Dufrène, il parcourt un salon où modernisme et tradition se confrontent dans les créations des ébénistes et des décorateurs. Bien que séduit par le salon de musique conçu par Paul Follot (1877–1941), Alexandre Millerand observe qu'il « [...] n'est pas destiné à un immeuble à loyers modérés [245]». Cette remarque souligne le décalage entre l'élégance de certaines créations et leur inadaptation aux réalités économiques des classes moyennes. Toutefois, le président salue également l'engagement de jeunes décorateurs qui cherchent à concevoir des intérieurs accessibles, adaptés aux besoins d'une clientèle plus large. Il met notamment en avant le travail des ateliers d'art des grands magasins, et en particulier celui de l'Atelier Primavera du Printemps, pour leur capacité à proposer un mobilier sobre, fonctionnel et rehaussé de touches colorées.

2.1 Salon d'Automne 1924 : Vers un mobilier moderne et accessible

Dans ce contexte, la collaboration entre Louis Sognot et Marcel Guillemard s'avère décisive : alliant rigueur technique et esprit d'innovation, ils permettent à Primavera de s'affirmer comme un acteur clé du renouveau décoratif, conciliant modernité et contraintes économiques.

Le Président « […] a distingué tout particulièrement la chambre à coucher[246] de Louis Sognot (Fig. 2 et 2.1), ainsi que la salle à manger et le cabinet de travail de Marcel Guillemard, édités tous trois par Primavera[247] […] ». Comme l'a souligné un critique : « *La chambre à coucher* » de Sognot, loin de banaliser les formes reçues, semble vouloir les pousser plus en avant dans la note du modernisme et de l'originalité [248]». Cet engouement présidentiel trouve un écho parmi les visiteurs[249], qui, au Salon d'Automne de 1924, manifestent un vif intérêt pour cette chambre à coucher (Fig. 2) conçue par Louis Sognot, une réalisation dans laquelle on « aimerait

[242] Alexandre Millérand (1859-1943) fut Président de la République entre 1920 et 1924.
[243] XV^e Salon de la société des Artistes décorateurs 1924, tenu du 8 mai au 8 juillet 1924.
[244] Ministre du Commerce et de l'Industrie dans les gouvernements Painlevé III (1925) et Briand VIII (1925–1926), Maurice Bokanowski (1879–1928) joue un rôle déterminant dans la politique économique et industrielle de l'après-guerre. Promoteur de l'innovation et du développement industriel, il soutient activement l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, contribuant à la valorisation des arts appliqués et à l'affirmation de la modernité française. Source : JOLLY Jean, « Maurice BOKANOWSKI », Dictionnaire des parlementaires français de 1889 à 1940, Paris, PUF, 1960, t. IV, s.p.
[245] ANONYME, « Au salon des artistes décorateurs », *le temps,* Paris, 25 mai 1924, n.p.
[246] L'illustration (Fig. 2) montre un projet à l'encre de cette chambre, qui est présenté dans la figure 2.1.
[247] ANONYME, op. cit. n.p.
[248] CLOUZOT Henri, « Quinzième salon de la société des Artistes décorateurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe***,** juillet 1924, p.396
[249] HENRIOT, Gabriel, « Le XV^e Salon de la société des Artistes décorateurs », *Mobilier et décoration d'intérieur*, 1924, p. 12.

vivre [250]». Elle est conçue « […] dans un sentiment de simplicité délicate et dans une note très claire de couleur, […][251] ». Cette identification à la classe moyenne réveille certaines voix dissonantes, qui manifestent encore un attachement au passé, et qui considèrent que cette tentation de simplification à l'extrême des lignes pourrait mener à une banalisation des formes. Louis Sognot se justifie en faisant référence à de grands ensembles du passé, et prétend que ce qui constitue la force et la noblesse d'un grand ensemble n'est pas la complexité du décor. On a souvent reproché à l'art contemporain sa nudité. Il est cependant à remarquer que les plus beaux exemples du passé sont aussi les plus simples […]. N'est-il pas possible d'ailleurs d'imaginer la Galerie des Glaces de Versailles sans ses ornements, et gardant malgré cela tout son caractère de style [252]». Cette simplicité n'est donc pas synonyme de pauvreté, mais témoigne au contraire d'une avancée vers une originalité caractéristique de la modernité. La tendance générale s'affirme dans la recherche de la sobriété, les moulures disparaissent au profit des surfaces planes, les courbes mouvementées sont remplacées par des lignes droites. En fait, Louis Sognot s'attache à une recherche de simplicité qui n'est pas toujours synonyme de sobriété, et son recours à l'utilisation d'un placage en bois précieux (Fig : 2.2) peut parfois lui être est reproché : *«* Mais quelle faute d'avoir choisi pour fond à ce lit précieux un lambris qui lui fait tort! *».* Le placage de bois clair est animé par l'utilisation du placage sous sa forme de « ronce ». Tous les éléments qui composent cette chambre sont « […] de nature à séduire les juges les plus difficile [253]».

Pourtant, dans les allées du salon, la persistance d'un univers passéiste est illustrée par des ensembles qui ne reflètent plus l'époque, comme Le *salon de musique* présenté par Paul Follot et édité par l'atelier Pomone. Il s'agit d'une clientèle aspirant à un univers évoquant des palais et des appartements cossus, ornés d'étoffes riches, d'épais rembourrages et de matériaux luxueux. Cette présentation n'est pas seulement un exercice de style, mais une réflexion approfondie sur l'adaptation du mobilier contemporain à la production en série, faisant de ce modèle un prototype idéal pour la fabrication industrielle. Un critique souligne que cette chambre est « […] de nature à séduire les juges les plus difficiles [254] ». Cependant, les remarques négatives ne manquent pas : certains ont pointé la sévérité de l'ensemble, à quoi il est répondu que cette rigueur est subtilement

[250] ANONYME, « Au salon des artistes décorateurs », *Le temps,* Paris, 25 mai 1924, n.p
[251] *ibid.,*
[252] VOISIN Pierre, « Dialogue avec Louis Sognot », *Revue de l'ameublement*, novembre, 1960, p.47-55.
[253] ANONYME, « Au salon des artistes décorateurs », op. cit.
[254] *Ibid.*

tempérée par le caractère décoratif du bois de placage, dont les mouvements et nuances de couleur apportent chaleur et dynamisme. Dans le même esprit « Mais quelle faute d'avoir choisi pour fond à ce lit précieux un lambris qui lui fait tort ! [255]». En effet, traditionnellement, l'effet décoratif est obtenu par des décors appliqués ou par l'effet de la marqueterie, nécessitant des artisans qualifiés, ce qui pose problème pour la production en série. Or, si la simplicité des formes le permet, le choix des matériaux et leur traitement par Sognot ne seront pas facilement transposables à une production industrielle. Une critique notable a pointé un élément spécifique : « La chambre de M. Sognot fait place à ce rien subtil qui manque encore aux productions de M. E. Kolhmann (1903-1988) . Une autre critique a commenté de façon intrigante cette chambre à coucher « dissymétrique conçue pour un ménage mal assorti [256] ». Cette pièce, au caractère non conventionnel, valorise les différences individuelles au sein du couple, tout en remettant en question les normes esthétiques traditionnelles du design d'intérieur. L'audace de cette approche, combinée à une compréhension fine des dynamiques relationnelles, représente une avancée notable dans la conception des espaces de vie, signalant un tournant dans l'évolution de l'aménagement d'intérieur.

Ivanhoé Rambosson (1872-1943) souligne que Marcel Guillemard, tout comme Louis Sognot, fut un ardent défenseur des nouvelles conceptions de l'aménagement intérieur. Guillemard prônait une réinterprétation de l'espace, libéré des accumulations traditionnelles de bibelots et d'objets symboliques, au profit d'une organisation plus personnelle et réfléchie. La critique reconnaît en Louis Sognot un même désir de dépassement : « Sognot, loin de banaliser les formes reçues, semble vouloir les pousser plus en avant dans la note du modernisme et de l'originalité [257]». Refusant de reproduire les modèles établis, il repense la manière d'habiter l'espace, allégeant les intérieurs et privilégiant des meubles légers et fonctionnels : petits sièges enveloppants, chevets et tables à système (plateaux à vantaux), conçus pour faciliter la circulation et l'usage quotidien. (Fig. 2.1).

L'analyse du travail de Louis Sognot au Salon des Artistes décorateurs de 1924 met en lumière son adhésion à des formes simples, fonctionnelles et dépourvues d'ornement superflu. Il explore les possibilités offertes par la fabrication industrielle, notamment à travers l'usage du bois de placage, conciliant ainsi esthétisme et efficacité. Sa *chambre à coucher* qualifié de

[255] RAMBOSSON, Ivanhoe, « Au salon des décorateurs, les ensembles », *Comoedia*, Paris, 8 juin 1924, p. 4.
[256] PAWLOWSKI Gaston de, « Le SAD », *Le journal*, 18 mai 1924, p. 4.
[257] Op. cit. CLOUZOT Henri, p. 396.

« dissymétrique [258]», conçue pour un « ménage mal assorti [259]», interroge les normes traditionnelles en valorisant l'individualisation des usages. Cette œuvre témoigne d'une réflexion sur la production en petite série et sur la personnalisation des intérieurs. Si certaines pièces se distinguent par leur audace, d'autres, plus conventionnelles, révèlent les contraintes liées à ses premières commandes.

Ainsi, si son travail au Salon des Artistes décorateurs de 1924 révèle déjà une volonté de modernisation mesurée, certains projets antérieurs témoignent encore d'une esthétique de transition, mêlant recherches décoratives et impératifs commerciaux. Il convient de s'attarder sur un aménagement emblématique : le salon de thé du Printemps, conçu avant le basculement stylistique de Louis Sognot vers le modernisme affirmé de 1929. À la suite de la reconstruction[260] des Grands Magasins du Printemps par l'architecte Georges Wybo[261] (1880–1943), un vaste salon de thé est installé au sixième étage en 1924. Un document iconographique (fig. 2.3) atteste de l'aménagement d'une grande salle dont le mobilier, attribué à Sognot, reste marqué par une esthétique héritée des années 1910. Si les modalités précises de cette commande demeurent inconnues, il est probable qu'elle ait été formulée au début des années 1920, dans un cadre contraignant imposé par l'atelier Primavera. À ce titre, la liberté accordée au jeune créateur semble limitée, surtout si l'on compare cet ensemble au projet plus personnel de chambre présenté au Salon d'Automne de 1924. Quelques détails signalent toutefois un souci d'innovation discret : la possibilité d'agrandir les tables au moyen de volets[262] latéraux, ou encore la stylisation élégante du dossier des chaises. Entre la sobriété encore académique de cet ensemble et l'audace formelle du salon de thé de 1929, réalisé en Duralumin, avec des dessertes et des assises mobiles, se dessine

[258] PAWLOWSKI de, Gaston « Au salon des artistes décorateurs », *Comœdia,* 8 juin 1924, p. 4.
[259] Ibid.
[260] Détruit par un incendie en 1921, le magasin n° 2 du Printemps est reconstruit par l'architecte Georges Wybo entre 1921 et 1924, en reprenant le même plan. Le restaurant principal de l'enseigne a été aménagé lors de la rénovation intérieure du bâtiment en 1923.
[261] Georges Wybo (1880-1947) est un architecte français reconnu pour ses réalisations majeures dès 1910, notamment dans les domaines des casinos et des hôtels. Nommé architecte en chef des Grands Magasins du Printemps en 1912, il supervise la reconstruction de l'édifice du boulevard Haussmann après l'incendie de 1921, en préservant son agencement d'origine tout en y intégrant des innovations architecturales. Il contribue également à la conception du pavillon Primavera lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, affirmant ainsi son rôle dans la promotion du style moderne et de l'architecture commerciale de prestige. Paul SMITH, *Fonds Georges Wybo (1880–1943). Pré-classement*, Paris, Archives d'architecture du XXe siècle – IFA, 1992, dactyl., rapport BRA.
[262] Ce système de volets sur une table n'est pas une innovation, mais la manière dont Sognot en traite les proportions est particulièrement intéressante.

la trajectoire ascendante de Louis Sognot vers un modernisme pleinement assumé.

2.2. Piscine dans une villa de la Côte d'Azur (1924) : prélude à l'Exposition de 1925

En parallèle de ces aménagements destinés aux appartements, le Salon d'Automne de 1924 réserve une surprise aux visiteurs : la mise en scène *d'une piscine dans une villa de la Côte d'Azur* (Fig. 3). Cette scénographie préfigure l'univers imaginé pour le pavillon du public à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Cet aménagement spectaculaire, inspiré des décors pompéiens, met en scène une piscine intérieure sous un plafond culminant à sept mètres de hauteur, entourée de larges colonnades. Réalisée sur le modèle des thermes antiques, cette structure intègre des soubassements de murs ornés de « Lap[263]d'or », ce nouveau matériau combinant ciment et émaux colorés.

Ce plan préfigure le modèle utilisé pour le pavillon Primavera, avec un espace central d'où rayonnent des cellules périphériques. Marcel Guillemard coordonne l'équipe de décorateurs de l'atelier Primavera pour réaliser *la salle à coiffer* (Fig. 3.1) et confie la décoration du *boudoir* à Louis Sognot. Cet ensemble, conçu sous la direction d'Alfred Levard[264], associé à Pierre-Émile Ruhlmann et Charlotte Chauchet-Guilleré, présente un univers dédié au repos du corps et de l'esprit, articulé autour de salons de repos : le *boudoir* (Fig. 3.2) et le salon de coiffure, meublés de bergères, de méridiennes et de psychés aux lignes épurées, s'adaptent parfaitement au lieu par leurs formes solides et monumentales.

Les formes éminemment modernes du mobilier s'adaptent parfaitement avec le choix du classicisme du décor. Cette recherche de solutions nouvelles qui voisine avec un parti-pris monumental au confins du néo-classicisme n'apparait pourtant pas comme une rupture totale avec le passé. Ce goût pour la simplification des lignes et pour les volumes francs prend sa source dans

[263] Le Lap est un matériau décoratif innovant, créé dans les années 1920 par l'ingénieur Jean Charles Séailles et l'artiste Speranza Calo-Séailles. Il combine ciment et émaux colorés pour produire des surfaces éclatantes, adaptées à l'architecture et aux arts décoratifs. Popularisé lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, où le décorateur Ruhlmann l'a utilisé dans sept pavillons différents, notamment pour les revêtements muraux de la salle à manger d'un pavillon, le Lap a ensuite été intégré à des réalisations emblématiques telles que La Coupole à Paris et les devantures des magasins Nicolas. Ce matériau a également été utilisé dans l'ameublement et est étroitement associé au style Art déco. Plusieurs artistes renommés, tels que Dufy, Foujita, Janniot, Jouve, Gruber et les frères Martel, ont créé des modèles transposés grâce au procédé Lap. Collectif, *Lap, le ciment-roi de l'art déco*, catalogue de l'exposition éponyme à la Maison des Arts d'Antony du 17 septembreau 2 novembre 2014, Imprimerie Le Réveil de la Marne, juillet 2014, 20 p.

[264] LEVARD Alfred (1879-1953) est un architecte français actif dans l'entre-deux-guerres, actif dans les grandes expositions (Paris 1907, Londres 1908, Turin 1911, Paris 1925).

un primitivisme puissant, inspiré des modèles de temples antiques. Le visiteur s'attend à croiser au détour des colonnes, *Mme Récamier,* sur sa méridienne ou percevoir le tintement des glaives du *serment des Horaces.* La piscine d'une villa de la Côte d'Azur impressionne par son mélange de modernité et de références antiques. Avec son style pompéien et ses soubassements en « Lap d'or », elle rappelle les thermes romains par son caractère monumental et raffiné. En réinterprétant l'Antiquité dans un cadre moderne, elle souligne l'importance des formes imposantes dans l'aménagement intérieur.

Son architecture, qui préfigure le pavillon Primavera de l'Exposition de 1925, repose sur un plan central entouré de cellules, suivant une structure classique. *La salle à coiffer* et le *boudoir* (Fig. 3), conçus par Louis Sognot, présentent un mobilier composé de bergères, méridiennes et psychés aux lignes imposantes, en parfaite harmonie avec l'environnement. Il convient de souligner la grande proximité d'inspiration qui unit Louis Sognot et Marcel Guillemard, rendant parfois difficile l'attribution précise de certains meubles à l'un ou à l'autre. La reprise de certains meubles par Sognot lors de salons ultérieurs confirme la paternité de certaines pièces.

C'est précisément le cas d'une chaise appelée à connaître une certaine postérité.
Dans la salle de coiffure, près de la coiffeuse et de la méridienne, se trouve une chaise dont la forme, audacieuse pour l'époque, tranche avec les fauteuils traditionnels. Cette chauffeuse (Fig. 3.3), conçue d'un seul tenant, peut être décrite comme une planche sculptée en une courbe continue : un pied large à l'avant se prolonge naturellement pour former l'assise, puis remonte en un arrondi constituant le dossier, avant de redescendre et de se transformer en un second pied à l'arrière. Garnie de tissu, cette chaise sera éditée en 1932[265] sous l'appellation « Lakarmé ».

Dans le *boudoir* (fig. 3.1), Louis Sognot conçoit un secrétaire inspiré du cubisme synthétique, un modèle qu'il réutilisera lors de l'exposition internation de 1925 et du Salon d'Automne de 1926, ainsi qu'un canapé et des fauteuils aux formes très enveloppantes. Le tapis aux motifs abstraits, conçu par Hilda Polsterer[266], introduit une polychromie qui enrichit l'ensemble et accompagnera régulièrement les créations de Louis Sognot. L'absence de motifs

[265] Dans la section du texte consacrée à cette chaise conçue en 1932, il sera démontré qu'elle ne peut être attribuée à Charlotte Alix, en dépit de sa collaboration avec Louis Sognot. Les éléments analysés montreront qu'elle ne saurait être reconnue comme l'une de ses réalisations.

[266] Hilda Polsterer (1903–1969), artiste autrichienne marquée par l'abstraction et l'influence du cubisme dans les arts décoratifs, intègre l'atelier Primavera au début des années 1920. Elle y collabore avec Louis Sognot jusqu'en 1930, concevant notamment de grands tapis de laine aux compositions abstraites. De retour en Autriche en 1937, elle travaille aux côtés de Josef Hoffmann et devient, après la Seconde Guerre mondiale, une figure majeure du renouveau artistique viennois.

décoratifs superflus sur le mobilier n'affecte en rien l'esthétique de l'ensemble, où la simplification devient un vecteur d'élégance. Visionnaire, cet ensemble anticipe les courants esthétiques et fonctionnels de l'époque moderne, témoignant d'une innovation notable et d'une avance sur son temps. La monumentalité des formes et la simplicité des lignes, inspirées des temples antiques, évoquent un primitivisme puissant. Ce classicisme revisité ne cherche pas à imiter littéralement le passé, mais à en réinterpréter les codes avec une touche moderniste. Cette approche démontre la volonté de l'architecture et du mobilier du début du XX^{e} siècle de préserver une continuité historique tout en répondant aux nouvelles réalités sociales et culturelles. Ainsi, l'installation de la piscine et ses espaces adjacents illustrent l'habileté des décorateurs à concilier néo-classicisme et modernisme, forgeant un langage architectural et décoratif inédit.

3. L'Exposition internationale de 1925 : la demeure d'un artiste

3.1 Organisation et enjeux de l'Exposition

La décision d'organiser l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 s'inscrit dans un contexte de revitalisation artistique et économique, né dès avant 1914 mais interrompu par la guerre. Dès 1915[267], sous l'impulsion de figures comme René Guilleré, l'idée d'un événement capable de fédérer artistes[268] et industriels fait consensus, malgré les tensions persistantes autour de la place accordée aux industriels et de l'organisation de l'exposition. Après deux reports successifs[269], l'Exposition de 1925 redonne un élan décisif à la création[270] française. Les Grands Magasins du Printemps, très impliqués dans cette dynamique, mobilisent leurs ateliers d'art, notamment Primavera, pour proposer un mobilier moderne et

[267] Dès 1915, l'idée d'un grand événement pour évaluer la production artistique française fait consensus parmi les trois principales sociétés artistiques, toutes animées par une ambition sociale déjà formulée par Roger-Marx en 1909. MARX, Roger**,** « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », *Idées modernes*, 1ère année, n° 1, janvier 1909, p. 46–57.

[268] De nombreux désaccords sont formulés dans un mémoire intitulé *Vœux des Artistes Décorateurs*, rédigé par des délégués de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts. Société du Salon d'Automne, Société des Artistes Décorateurs, Union Provinciale des Arts Décoratifs**,** *À propos des Projets d'Exposition Internationale de 1916 : vœux des artistes décorateurs réunis le 25 juillet 1913*, Paris, Imprimerie E. Durand, [1913].

[269] BENTON, Charlotte, BENTON, Tim, WOOD, Ghislaine (dir.), *L'Art déco dans le monde. 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2010, 416 p.

[270] L'exposition de Turin en 1902 avait déjà initié cette dynamique, promouvant les arts décoratifs modernes et mettant en avant des œuvres originales. En France, cette vision est largement soutenue par des journalistes, des intellectuels et des figures politiques, qui prônaient une revitalisation de la création nationale. Dans un contexte économique difficile, ils soulignent la nécessité de renforcer la collaboration entre artistes et industriels, et de développer les contrats d'édition pour combler le retard accumulé.
KOCH Alexandre, et FUCHS Georges, *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes* : à Turin, 1902, p. 342.

accessible. C'est dans ce contexte que Louis Sognot, jeune créateur intégré à l'Atelier Primavera, trouve un terrain d'expérimentation idéal. L'effervescence de l'exposition, le soutien des grandes maisons de commerce et le climat économique favorable — marqué par la reprise des exportations et l'essor des commandes — offrent à Sognot l'opportunité de conjuguer innovation formelle et production en série, dans un esprit pleinement moderne.

Le 28 avril 1925, le président Gaston Doumergue[271] inaugure *l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Véritable vitrine de la création d'après-guerre, l'exposition souligne la portée économique du renouveau des arts appliqués en France comme à l'étranger. Elle réunit vingt-et-un pays, majoritairement européens, et offre un panorama comparatif des arts décoratifs. L'absence de l'Allemagne, pourtant grande puissance artistique et industrielle, contraste avec la présence de la Chine, du Japon et des territoires africains représentés par les colonies et mandats français. L'architecture des pavillons se distingue par un style moderne, marqué par des formes géométriques, des lignes droites et des ressauts.

Dès l'entrée, les visiteurs sont accueillis par les emblématiques arbres en béton des frères Jan et Joël Martel[272] et par le pavillon du tourisme conçu par Robert Mallet-Stevens, manifeste d'une esthétique épurée et rationnelle. Cette expérience visuelle marquante n'échappe pas à Louis Sognot, qui reconnaît y avoir puisé une inspiration profonde, sensible à cette leçon de simplicité et de dépouillement. Dans cette dynamique de renouvellement formel, plusieurs réalisations majeures imposent une nouvelle grammaire esthétique, parmi lesquelles le pavillon de l'Esprit nouveau[273] (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Amédée Ozenfant), l'Ambassade française[274] et l'Hôtel du Collectionneur.

---

[271] Gaston Doumergue (1863-1937) Président de la République française (1924-1931), élu à l'unanimité par les parlementaires à la suite de la démission d'Alexandre Millerand.

[272] Jan et Joël Martel (1896-1966) : deux sculpteurs jumeaux français de l'Art déco.

[273] À l'écart des grandes réalisations somptuaires, une proposition plus radicale prend place dans les jardins du Grand Palais, le long des Cours-la-Reine : le Pavillon de l'Esprit Nouveau, conçu par Le Corbusier en collaboration avec Pierre Jeanneret. Seule construction de l'Exposition internationale à interroger explicitement les conditions du logement moderne, ce pavillon pose la question de l'industrialisation du cadre de vie. Le Corbusier y rationalise l'aménagement intérieur à travers un système de casiers modulables et opte pour des chaises Thonet, symboles de la production en série. Il y exprime l'idée que seule la standardisation permettrait une véritable industrialisation de l'habitat, condition nécessaire pour faire face à la crise du logement et aux coûts croissants de la construction. LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre. *Œuvre complète 1910–1929*, vol. 1, sous la dir. de Willy Boesiger, Zurich, Les Éditions d'Architecture, 14e éd., 1995 (1re éd. 1929).

[274] L'Ambassade française, conçue par la Société des artistes décorateurs sous le patronage du ministère des Beaux-Arts, réunissait plusieurs contributions emblématiques du modernisme français. Le hall était réalisé par Robert Mallet-Stevens (1886–1945), le fumoir par Francis Jourdain (1876–1958), la salle à manger par Georges Chevalier (1894–1987), la chambre par André Groult, et le bureau-bibliothèque par Pierre Chareau.

3.2 Le pavillon Primavera et sa scénographie

Visible depuis la rive gauche de la Seine, le pavillon Primavera[275] occupe un site stratégique qui affirme sa présence face à la concurrence. Conçu par Henri Sauvage[276], également auteur d'une scénographie de piscine sur la Côte d'Azur[277], il se dresse près du pont Alexandre III. Son architecture audacieuse — toit conique et lentilles de verre coloré rappelant un cirque — reçoit pourtant un accueil réservé : « La hutte de Primavera, avec son toit de galets, ne manquait pas d'amuser ; elle avait de l'esprit. Mais tout le reste désolait dans sa platitude[278] […] ». À peine le seuil franchi, la première impression s'efface : un classicisme novateur révèle un intérieur majestueux, à mi-chemin entre théâtre à balcons, palais grandiose et luxueux paquebot, où « toute une psychologie de l'ameublement[279]» s'exprime. Comme le pavillon du Collectionneur, le pavillon Primavera offre la reconstitution, directement transposable, de la demeure moderne d'un artiste. De plus, dans le prolongement des principes adoptés par l'atelier Primavera, notamment dans la réalisation de la piscine, les ensembles mobiliers s'intégraient désormais à une architecture, et non plus à un simple décor de stand de salon :

> « […] Seuls échappent à ce reproche […] On n'en saurait être surpris, si l'on songe que les Ateliers Primavera ont depuis longtemps, dans les divers salons auxquels ils participent, montré un sens tout particulier des efforts heureusement orchestrés par une direction qui sait ne point s'écarter du parti architectural. Le Pavillon de Primavera (magasins du Printemps) réalise la demeure, à la vérité somptueuse, d'un artiste. […] [280]».

Dès le seuil du pavillon franchi, le hall dégage une impression de monumentalité, révélant un intérieur qui déroute les conventions classiques des espaces luxueux et cossus. Le visiteur est immédiatement plongé dans un vaste espace, à mi-chemin entre l'atmosphère d'un théâtre aux balcons en enfilade et l'aura d'un palais avant-gardiste.

La demeure d'un artiste (Fig. 4), s'impose comme une démonstration rigoureuse des principes esthétiques et fonctionnels de l'atelier Primavera. Le projet abandonne l'apparat et les matériaux précieux pour réinventer la monumentalité selon les contraintes pratiques et

---

[275] Réalisation : Henri Sauvage, assisté de Georges Wibo.
[276] Henri SAUVAGE (1873-1932) : Architecte et décorateur français, pionnier du modernisme, reconnu pour ses contributions hygiénistes et il expérimente le béton armé et les façades à gradins pour répondre aux enjeux d'hygiène et de densité urbaine.
On lui doit notamment l'immeuble à gradins de la rue des Amiraux.
[277] Salon d'Automne 1924.
[278] MARSAN Eugène, « À l'enseigne de la porte étroite», *Souvenirs de l'exposition, 1926, p. 18*.
[279] Ibid.
[280] RÉMON Georges, « Le groupe Primavera *», Mobilier et décoration d'intérieur*, Sèvres, 1er février 1925, p.124.

économiques de son temps. Marcel Guillemard, chef décorateur de l'atelier des dessinateurs, en assure la direction artistique, épaulé par Louis Sognot, son collaborateur de confiance, et une équipe de décorateurs spécialisés. Pourtant, c'est la vision de Louis Sognot qui imprime au hall principal sa force conceptuelle. Là, il transcende les attentes en concevant une scénographie intérieure où chaque élément, libéré des ornements superflus, dialogue directement avec les volumes architecturaux. L'architecture de ce pavillon se distingue par son agencement innovant et la disposition harmonieuse des différentes pièces autour d'un *hall-atelier* central (Fig : 4), qui constitue le cœur de la structure.

Ce *hall* s'ouvre sur un vestibule circulaire, orné de colonnes blanches dorées en haut, offrant une vue d'ensemble sans cloisonner les espaces, ce qui crée une impression d'unité et de fluidité. En entrant par la gauche, on découvre d'abord *le cabinet de travail* conçu par Marcel Guillemard, où trône un imposant *bureau* (Fig. 4.5) aux larges cannelures, suivi de l'imposante salle à manger qualifiée de « décoration pompéienne [281]».

Au centre de la pièce se trouvent une table sur pieds massifs et un bahut en citronnier aux lignes sobres, d'un ocre clair, qui contrastent avec le marbre noir du dallage et de la fontaine. Autour, huit fauteuils confortables à dossier cintré, recouverts de peau de daim rose délicat, ainsi qu'une grande baie vitrée[282], illuminent l'espace. Une fresque d'inspiration antique de Sigismond Olesiewicz, remplace les tableaux traditionnels, tandis qu'une fontaine murale de M. Chassaing complète l'ensemble. En dépit de certaines critiques exprimées à l'égard de la polychromie, ce décor incarne un luxe discret, fondé sur la solennité des matériaux et des formes, loin de tout excès ostentatoire.

Depuis l'intérieur du hall, on peut apercevoir le « […] beau *cabinet de travail* de Marcel Guillemard (Fig. 4.4 et 4.5), qui renferme des meubles pratiques et des fauteuils confortables […] [283]» et l'immense bibliothèque encastrée, s'ouvrant par des vantaux, illustre les recherches de Guillemard sur l'optimisation de l'espace. L'ensemble de ces éléments architecturaux et décoratifs témoigne d'une conception résolument moderne de l'habitation, où chaque détail est pensé pour

---

[281] Ibid.

[282] Une gouache en couleurs réalisée par Boris Grosser met en lumière une polychromie subtile, amplifiée par l'éclairage savamment orchestré des trois baies vitrées. Le placage de citronnier contribue à la diffusion douce de la lumière, tandis que les sièges aux tonalités rosées et les tentures rouges viennent rompre l'effet monochrome véhiculé par les photographies en noir et blanc. (*Archives du Musée des Arts Décoratifs*).

[283] RÉMOND, Georges, « Nos artistes décorateurs à l'exposition. Le groupe Primavera ». *Mobilier et décoration d'intérieur*, Février 1925, p. 128.

créer une harmonie visuelle et fonctionnelle, tout en respectant et réinterprétant les traditions artistiques et artisanales françaises. En collaboration avec la marque Gaveau, *un piano*[284] (Fig. : 4.8) a été confié à Louis Sognot afin qu'il en propose des lignes modernistes, reposant sur des pieds tubulaires et orné d'un placage d'« amboine ». Parallèlement, Léon Jallot (1874-1967) dévoile une version du piano conçue par la maison Pleyel dans les ateliers Pomone, tandis que Dominique en propose une autre pour le pavillon de l'Ambassade française. La critique salue la façon dont la modernité s'allie au confort : la disposition optimisée du mobilier crée une harmonie naturelle entre les pièces et leur ameublement. Exploitant les volumes du hall, Louis Sognot organise l'espace en îlots fonctionnels sans en rompre l'unité.

Un *fumoir* (Fig.4.2) est agencé autour d'un guéridon cubiste, en harmonie avec un meuble d'appui en laque rouge et un secrétaire en laque brun rougeâtre[285], une sorte de console décoré de grandes floraisons peintes formant un équilibre formel dans la pièce. Des paravents, dont l'un réalisé par Mozer avec des motifs floraux stylisés en fer forgé et l'autre par Claude Lévy (1895-1942), avec des motifs géométriques argentés en laque, délimitent l'espace tout en préservant l'intégrité des volumes (Fig. 4.2). Les compositions sont enrichies par des bibelots en faïence de Primavera et quelques sculptures, notamment par Edouard Chassaing (1895-1995). La majorité des sièges et des tables, conçus pour l'exposition de *la piscine* d'une *villa sur la Côte d'Azur* lors du Salon d'Automne de 1924, apportent une structure à l'ensemble. Louis Sognot opte pour des fauteuils dessinés en quart de cercle, avec des dossiers abaissés pour soutenir les reins tout en libérant le buste. Ce choix conjugue confort et style, offrant un design net, sobre et souvent très ingénieux dans sa géométrie. « Tout ce qui a été retranché du dos des sièges a été ajouté à celui de la chaise longue, qui est démesuré », note-t-il, soulignant un parti pris constructif très affirmé.

« […] un parti de fauteuils dessinés en quart de cercle, et de dossiers qui s'arrêtent aux reins. C'est net, sobre, souvent très ingénieux dans sa forme géométrique. Tout ce qui a été retranché du dos des sièges a été ajouté à celui de la chaise longue, qui est démesuré [286]».

À l'étage, *la chambre à coucher* (Fig. 4.6 et 4.7), ornée d'un bas-relief du sculpteur Joseph Bernard

---

[284] Les grandes manufactures de pianos, telles que Gaveau et Pleyel, sollicitent des artistes décorateurs afin d'adapter les formes de leurs instruments aux exigences esthétiques du monde moderne. Lors du Salon des artistes décorateurs de 1924, René Prou propose un grand piano aux lignes géométriques, salué par cette remarque révélatrice : « Pour la première fois de ma vie, je vois un piano qui ne m'ennuie pas les yeux. » Dans le pavillon des ateliers Pomone, Léon Jallot présente un modèle conçu en collaboration avec la maison Pleyel, tandis que le groupe Dominique livre sa propre interprétation dans le pavillon de l'Ambassade de France.

[285] SENTENAC Paul, « Le pavillon de Primavera », *La Renaissance*, Paris, 1er janvier 1925, p. 370.

[286] BIDOU, *op. cit.,* p. 39.

(1866-1931), renforce l'ambiance raffinée et élégante de la pièce. Suit *la salle de bains*, créée par Alfred Levard, qui se distingue par le contraste saisissant de son marbre blanc.

L'étage abrite également un *boudoir* (Fig. 4.2), dans lequel Louis Sognot adopte une esthétique épurée et fonctionnelle, marquant une modernité affirmée. *Une chambre à coucher* et un *boudoir* affichent des compositions colorées, où le rose des poufs[287]contraste avec la monochromie de l'après-guerre, révélant une approche réfléchie au positionnement spatial. La recherche de simplicité repose sur l'idée qu'un mobilier de qualité révèle toute sa valeur lorsqu'il s'intègre harmonieusement à son cadre : correctement positionné, chaque élément participe à l'équilibre général et prouve que modernité et confort peuvent coexister dans l'espace quotidien. Dans la chambre, la couleur devient un principe d'organisation : Louis Sognot module l'espace par un rose dominant qui structure l'ambiance, du velours des sièges à la tenture du boudoir voisin. Ce rose dialogue avec le palissandre foncé du lit et de l'armoire, le gris doux du tapis et des chaises, et le doré argenté du secrétaire, tandis qu'une chaise longue nichée dans l'alcôve agit comme point focal. La lumière modèle les volumes, révélant une harmonie chromatique qui rompt avec la monochromie de l'après-guerre et insuffle à l'ensemble une vitalité sobre et optimiste. Le mobilier épuré et confortable, inscrit dans un univers polychrome, montre que modernité et tradition française peuvent dialoguer dans le confort. Inspiré des lignes sobres de Louis XVI, du Directoire ou de Louis-Philippe, il réinterprète ces références pour répondre aux usages contemporains, maintenant des tons chauds et une cohérence visuelle.Les accessoires tels que bibelots, tapis, lampes et verreries jouent un rôle essentiel dans la transformation des intérieurs, en apportant une dimension chaleureuse, personnalisée et artistique à l'espace. Bien plus que des éléments décoratifs, ils participent à l'harmonie générale, mettent en valeur le mobilier et traduisent une conception moderne de la vie domestique, où chaque détail contribue au confort et à l'esthétique. Les décorateurs du pavillon, parmi lesquels C. Chauchet-Guilleré, E.R Ruhlmann, H. Rapin, Lehmann, Carlègle et A. Hellé, ont collaboré à la création d'un ensemble cohérent, reflétant une véritable synergie artistique. Dans l'aménagement de la demeure d'un artiste, Louis Sognot et Marcel Guillemard conjuguent modernité et tradition, prolongeant la dynamique de l'atelier Primavera. Leur approche interroge le rôle des arts décoratifs dans la société de l'entre-deux-guerres, prise entre l'héritage classique (Louis XVI et le Directoire) et l'émergence d'un

[287] *Ibid.*

modernisme fondé sur la simplicité et la fonctionnalité. Le choix des matériaux, les lignes épurées et la polychromie mesurée traduisent une redéfinition du luxe : sobre, harmonieux et accessible. Ce nouveau cadre de vie rompt avec l'ostentation bourgeoise du XIX^{e} siècle et s'inscrit dans une vision optimiste, portée par les attentes sociales de l'après-guerre.

3.3 Louis Sognot et la Classe VII (1925) : mobilier, modernité, industrie

Installée sur l'esplanade de l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de 1925, la Classe VII, dirigée par Maurice Dufrène, réunit artistes décorateurs et industriels au sein de quatre grandes galeries. Cette configuration souligne une évolution majeure : l'art moderne tend à uniformiser les spécificités du mobilier, effaçant peu à peu les distinctions stylistiques au profit d'une esthétique rationnelle et fonctionnelle. La Classe VII[288], dédiée aux créations liées au mobilier et aux aménagements intérieurs, offrait aux décorateurs et ensembliers l'opportunité de présenter des exemples de mobiliers conçus pour des environnements domestiques modernes, tels que des studios, des appartements ou des maisons. Ce cadre permettait de mettre en lumière les solutions innovantes, adaptées aux nouveaux modes de vie de l'époque. Aux côtés de cette démonstration du savoir-faire de l'atelier Primavera, de nombreux fabricants[289] , tels que Sangouard, L'Art du Bois, Bernaux, E. Verot, Evrard Frères, Le Confortable, La Maison Epaux, l'Atelier La Maîtrise, Le Bûcheron, Soubrier, Hiriart, Finkel, Mercier Frères ou encore Sormani , participent à cette dynamique. Ces maisons[290] explorent la possibilité de produire des ensembles mobiliers à moindre coût, rendant accessibles aux classes moyennes des salles à manger et chambres à coucher à des prix raisonnables. Cette ambition marque une étape clé dans la démocratisation du mobilier moderne en France. Pourtant, la convergence entre création artistique et production industrielle ne s'est pas faite sans heurts. Longtemps, un malentendu persista : les artistes craignaient que la production en série ne trahisse leur intention créative, tandis que les industriels pensaient pouvoir concevoir seuls des modèles adaptés à la fabrication à grande échelle. L'Exposition de 1925 constitue à cet égard un tournant : elle amorce un rapprochement entre ces

[288] *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 – Rapport général. Mobilier (classes 7 et 8), vol. IV*, Paris, Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, s.d. [1925], 108 p.

[289] VARENNE Gaston, *«* l'Exposition des Arts décoratifs, Le Mobilier Français », *Art et décoration*, Paris, juillet 1925, p.14.

[290] CLOUZOT Henri, « Les ensembles mobiliers », *La Renaissance de l'art français*,Paris, Août 1925, p. 349.

deux sphères. Des figures comme Marcel Guillemard, Louis Sognot et Madeleine Sougez, au sein de l'atelier Primavera, démontrent qu'une alliance entre créativité et standardisation est possible. Leur travail inaugure une nouvelle conception de l'aménagement intérieur, où l'esthétique moderne épouse les contraintes économiques et sociales de son temps. L'évolution des modes de vie au début du XX^{e} siècle conduit à une remise en question des principes traditionnels de l'aménagement intérieur. Face aux exigences croissantes de fonctionnalité et de flexibilité, des architectes comme Auguste Perret et Pierre Chareau imaginent un habitat où placards intégrés, cloisons mobiles et suppression des éléments fixes redéfinissent l'espace domestique. La presse s'interroge ainsi :

« Pourquoi ne pas prévoir, dès maintenant, dans nos appartements, la disparition de plus en plus complète des gros meubles que des placards ou des niches disposés dans les murs remplaceront utilement, comme l'annonce déjà Auguste Perret ? […] [291]»

Cette réflexion préfigure une architecture adaptative, où la légèreté et la modularité du mobilier – en rotin notamment – l'emportent sur l'ornementation traditionnelle. Si cette vision semble encore audacieuse en 1925, elle esquisse déjà les principes du logement moderne, pensé pour accompagner les évolutions du quotidien. *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de 1925 met en valeur la figure de l'ensemblier, un terme nouveau désignant le chef d'orchestre d'un ensemble cohérent. Ce dernier dirige une équipe d'artistes et d'artisans ou propose des dessins, en veillant à ce que chaque élément contribue à une harmonie d'ensemble. L'espace devient un facteur déterminant, influençant non seulement le dessin et l'emprise du meuble sur la pièce, mais aussi le choix des matériaux et des couleurs. Chaque meuble est conçu pour dialoguer avec son environnement, entrant en résonance avec l'architecture et les autres objets présents. Dans cette perspective, la Classe VII de l'Exposition de 1925 joue un rôle essentiel en affirmant la place du mobilier dans l'aménagement intérieur. Maurice Dufrène, son président distingué, en précise l'enjeu :

> « Nous avions mission […] de grouper des éléments, montrés séparément dans les autres classes, selon leurs genres ou leurs matières. À la Classe VII est dévolue la tâche délicate de coordonner tous les arts du décor et, quelles que soient les tendances et les formules, de chercher à exprimer, par l'ambiance qui se dégage de leur union, ce sentiment profond de l'intimité et de la famille qui est vertu chez nous. Nous avions reçu la mission de résumer les arts de la vie, d'être les créateurs de foyers, de ce foyer qui est pour tout Français de cœur […] la récompense de son travail, son repos et sa joie. [292]».

[291] VARENNE, op cit., p. 14.
[292] Ibid.

En plus d'exposer des ensembles mobiliers destinés aux maisons bourgeoises ou aux appartements familiaux, la Classe VII mettait également en avant des créations adaptées aux nouveaux modes de vie urbains. Par ailleurs, c'est une manière de promouvoir une vision globale de l'espace intérieur, où l'ameublement ne se limite plus à une juxtaposition d'objets mais participe pleinement à la composition d'un cadre de vie harmonieux et adapté aux évolutions sociales de l'époque. Elle offrait ainsi aux décorateurs et designers l'opportunité de concevoir des aménagements pour des espaces plus réduits, comme des studios ou des appartements modernes. Louis Sognot expose un aménagement qui répondait parfaitement à ces enjeux : un ensemble mobilier conçu pour un *studio*[293] (Fig. 5) destiné à un célibataire. Cet agencement, comprenant un meuble à hauteur d'appui surmonté d'une vitrine, un fauteuil, et une bibliothèque ingénieusement intégrée dans l'angle, illustrait une approche fonctionnelle et moderne du design d'intérieur, où l'optimisation de l'espace et la simplicité des lignes répondent aux besoins d'un habitat moderne et efficace.

4. Au lendemain de l'expo. de 1925 : conjuguer le beau et l'utile

À l'issue de l'Exposition de 1925, les salons de 1926 trahissent les espoirs[294] suscités : la production reste élitiste, les innovations peinent à se diffuser, et la série industrielle tarde à s'imposer. Le mobilier moderne, célébré pour sa clarté formelle, demeure inaccessible à une majorité. L'industrie française, encore attachée aux meubles de style, peine à répondre à la demande d'une classe moyenne en quête de solutions pratiques et abordables. À l'inverse, les États-Unis[295] imposent un modèle fondé sur la standardisation, alliant coût réduit et qualité fonctionnelle. En décembre 1926, le musée Galliera relance le débat avec une exposition d'arts

---

[293] *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. Rapport général présenté, au nom de M. Fernand David, sénateur, commissaire général de l'Exposition, par M. Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, M. Louis Nicolle, directeur de la section artistique et technique, et M. Henri-Marcel Magne, directeur de la section administrative*, vol. IV : Classe 7 – Ensemble mobilier, Paris, p. 47. Voir aussi : Gaëlle Millet, *Jacques Adnet*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2009, p. 36 (sur l'atelier d'artiste proposé par Maurice Dufrène : cinq pièces rayonnantes).

[294] REGAMEY Raymond, « XVI[e] Salon des Artistes décorateurs, *Art et décoration*, Paris, juillet 1926, p. 1-22.

[295] Carnet, « L'art français moderne à New York », *La Renaissance des arts français*, mai 1926, p. 341. L'Exposition des Arts décoratifs, après avoir été présentée par le professeur Richards, s'exporte à New York grâce à J. Seligmann, dans ses galeries de la Cinquième Avenue, sous le patronage des ministères de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Affaires étrangères.

appliqués. Deux projets s'opposent : *la Villa du village français*[296], vitrine des grands magasins, et la Villa du Printemps, censée représenter un intérieur abordable[297] — jugé trop luxueux. Cette tension révèle l'écart entre discours moderniste et réalité sociale. Henri Clouzot[298] plaide alors pour une démocratisation[299] raisonnée : production en petite série, rationalisation des procédés, placages de bois exotiques à la place d'essences nobles. Il fixe un objectif ambitieux[300] : une salle à manger complète pour 5 000 francs. Les grands magasins — Printemps, Bon Marché, Galeries Lafayette — jouent un rôle clé dans ce projet, en collaborant avec des décorateurs comme Dufrène, Follot, Ruhlmann ou Sognot. Mais l'équilibre entre qualité esthétique et accessibilité économique reste difficile à atteindre.

4.1 Le Salon des Artistes décorateurs de 1926 : Modernité contrariée.

À la suite de l'élan impulsé par *l'Exposition internationale de 1925*, le Salon des Artistes décorateurs de 1926 cristallise de nouveaux enjeux. Loin d'acter une rupture franche avec les traditions, il révèle les tensions persistantes entre modernité et conservatisme. Malgré la visibilité croissante de certaines figures, la production reste dominée par une esthétique élitiste, et les formes nouvelles peinent à s'imposer dans les circuits de diffusion. Le mobilier moderne, salué pour sa clarté formelle, demeure inaccessible à la majorité, tandis que l'industrie française, encore largement attachée aux meubles de style, se montre réticente à répondre aux besoins d'une classe moyenne en quête de solutions pratiques et abordables. En contrepoint, les États-Unis imposent un modèle fondé sur la standardisation, combinant fonctionnalité et coûts réduits. Dans ce contexte

---

[296] La « villa du Village Français » figurait parmi les pavillons de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, organisée à Paris. Conçu pour illustrer la diversité des styles architecturaux régionaux, cet ensemble intégrait également des éléments modernistes, dans une volonté de séduction à l'échelle internationale. Chaque pavillon du Village Français mettait en scène les spécificités architecturales de différentes provinces, tout en s'inscrivant dans un cadre idéalisé de village ou de cité-jardin. Cette initiative visait à valoriser le patrimoine national tout en démontrant la capacité des styles traditionnels à répondre aux exigences de la modernité.

[297] CLOUZOT Henri, « Les arts appliqués au musée Galliera », *l'Europe nouvelle,* Paris, 9 janvier 1926, p. 56

[298] Henri Clouzot défend l'idée selon laquelle les métiers d'art doivent s'adapter aux mutations économiques et industrielles du début du XX^{e} siècle. Il insiste sur la nécessité de maintenir un équilibre entre tradition artisanale et production moderne, appelant à une évolution des savoir-faire sans compromis sur leur valeur esthétique. Clouzot plaide pour un rapprochement actif entre artistes, artisans et industriels, condition essentielle selon lui pour moderniser la production tout en préservant l'excellence du savoir-faire français. CLOUZOT Henri, *Les métiers d'art. Orientation nouvelle*, Paris, Payot, 1920, 285 p.

[299] DERYS Gaston, « Promenade au musée galliera devant les meubles pour Français moyens », *La Femme de France***,** Paris, 28 février 1926, p. 26.

[300] CLOUZOT Henri,« Les arts appliqués au musée galliera », *l'europe nouvelle, bulletin de la vie artistique,* Paris, 9 janvier 1926, p. 56

contrasté, Louis Sognot confirme son engagement vers une esthétique fonctionnelle et accessible.

L'ouverture du Salon des Artistes décorateurs de 1926 a surpris les critiques, qui s'attendaient à une continuité de la dynamique impulsée par l'exposition internationale de l'année précédente. Cette seizième édition a marqué un retour en arrière, illustrant une opposition entre deux courants : celui « […] d'un modernisme limité au renouvellement plus ou moins timide des formes [301] […]» et les « […] théoriciens d'un nouveau programme qu'imposent, disent-ils, des matériaux, des conditions de vie, des états de sensibilité jadis et naguère inconnus [302][…]». Dans ce contexte, cette fracture révèle les tensions entre une vision conservatrice de l'art et une volonté de transformation profonde, intégrant matériaux et techniques modernes.

Louis Sognot incarne cette transition en alliant technicité, fonctionnalité et esthétisme, adaptant le mobilier aux besoins d'une classe moyenne émergente. Ce mouvement marque un tournant, où l'art décoratif se démocratise, passant d'un privilège élitiste à une nécessité accessible et fonctionnelle. La critique envers Émile-Jacques Ruhlmann, qualifié de « fournisseur des millionnaires [303]», illustre cette opposition entre art de luxe et demande croissante de créations adaptées au grand public. Cette évolution impose une industrialisation des arts décoratifs, alliant production de masse et préservation de la qualité artistique, redéfinissant ainsi le rôle de l'artiste comme acteur au service de la société. En dépit de son conservatisme[304] apparent, le 16e Salon des Artistes décorateurs[305] demeure un espace d'expérimentation et de réflexion sur l'évolution des arts décoratifs dans l'entre-deux-guerres. Malgré la qualité des œuvres, le manque d'audace reste un regret partagé. et les critiques reprochent l'usage excessif de matériaux luxueux, éloignés des besoins du « Français moyen ». Bien que cette édition soit marquée par l'absence de figures majeures comme Mallet-Stevens, Sue et Mare, ou André Groult, elle conserve une ambiance empreinte des fastes de l'Exposition de 1925. On y retrouve, par exemple, les grands panneaux

[301] REGAMEY Raymond, « Le XVIème Salon des Artistes décorateurs », *Art et décoration*, Paris, 1er juillet 1926, pp. 5-12.
[302] Ibid.
[303] Jacques-Émile Ruhlmann (1879–1933) est un décorateur français, autodidacte formé aux techniques traditionnelles, qui s'impose dès 1913 par un style alliant raffinement des matériaux précieux et inspirations classiques. Figure emblématique du mouvement 1925, il atteint son apogée avec l'Hôtel d'un collectionneur présenté à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925. Surnommé le « fournisseur des millionnaires », il réalise des meubles luxueux destinés à une clientèle fortunée, à rebours des efforts contemporains de démocratisation du mobilier.
[304] TISSERAND Ernest, « Le XVIe Salon de la Société des Artistes décorateur », *L'Art vivant*, Paris, Janvier 1926, p. 15
[305] Société des Artistes décorateurs, Seizième Salon de la Société des Artistes décorateurs, mai–juin 1926.

décoratifs de Jean Dupas et le spectaculaire luminaire de Perzel. Certaines créations se démarquent par leur originalité, tandis que certains créateurs innovent en revisitant les codes traditionnels : Djo Bourgeois présente *une chambre à coucher* à l'aspect monacal, pour une villa sur la Côte d'Azur, tandis que Pierre Chareau, aux côtés de René Joubert et Philippe Petit (édition Dim), dévoile une *chambre* aux « formes nouvelles [306]». Eugène Printz propose une *chambre* « éventail » aux accents cubistes, et Maurice Dufrène conçoit un ensemble exposé dans le stand dédié au Français moyen. À l'opposé de ces réalisations plus modestes, E.-J. Ruhlmann prolonge le succès de son pavillon du collectionneur en exposant un *bureau de réception* somptueux, destiné à une clientèle élitiste. Enfin, J.-E. Leleu impressionne par des meubles d'une grande richesse et d'une perfection d'exécution.

Les stands de l'Atelier Primavera, quant à eux, se démarquent par leur créativité et sont unanimement salués par les critiques comme les plus aboutis de cette édition. Parmi eux, Louis Sognot se distingue en présentant un ensemble[307] particulièrement réussi, composé de deux pièces empreintes d'une séduisante intimité : *une chambre de dame*[308] (Fig. 6) *accompagnée d'un boudoir* (Fig. 6.1). La chambre se distingue une fois encore par l'harmonie entre les couleurs et les textures, grâce à une palette subtile qui contribue à une atmosphère agréable. Cependant, cette audace colorée peut être perçue comme atténuant l'impact d'une simplicité mieux maîtrisée, créant un effet évoquant une « boîte à pastels [309]». Ce projet marque également sa capacité à conjuguer fonctionnalité, raffinement décoratif et échelle humaine, annonçant son futur engagement vers un mobilier moderniste accessible, mais sans renoncer à une forme de délicatesse formelle. Ainsi, cette réalisation illustre un moment de transition : entre les influences décoratives héritées et l'affirmation d'un modernisme plus chaleureux et adapté aux usages domestiques.
Cette évolution se manifeste notamment dans l'attention portée aux interactions sensibles entre les matériaux et les formes, que les photographies ne parviennent pas à restituer pleinement, en particulier les nuances et les jeux d'interaction entre le tapis, le paravent et les meubles sous une lumière changeante. Le boudoir est décoré de tapis signés Henri Boulanger et Mme Sougez, ainsi que d'un paravent, d'une tapisserie-pouf et d'une vitrine réalisés par Mlle Fargue. L'ensemble est

[306] Ibid.
[307] Au Salon des Artistes décorateurs de 1926.
[308] « […] le boudoir et la chambre de dame de Louis Sognot, deux pièces charmantes […] »
HENRIOT Gabriel, « Le Salon d'Automne », *Mobilier et Décoration*, Paris, 1er décembre 1925, p. 136-137.
[309] WATHELIN Louis-Charles, « Le Salon des Artistes décorateurs », *l'Art et les artistes,* Paris, mars 1926, p. 352.

complété par des meubles originaux, comme un fauteuil bleu, des tablettes élégamment disposées, , ajoutant confort et charme[310] à la pièce. Les couleurs, introduites dans les espaces domestiques conçus par Louis Sognot, apportent une dimension intime et personnelle. Elles privilégient des aménagements à échelle humaine, centrés sur le confort et le bien-être, tout en conservant une élégance et une sophistication propres à son style.

[310] RAMBOSSON Yvanhoé. « Le Salon des Artistes décorateurs », *La Revue de l'art ancien* et moderne, Paris, juin 1926, p.102.

CHAPITRE VI : LE MOBILIER METALLIQUE, L'ÂGE DU MODERNISME

1. entre héritage décoratif et promesse moderniste

1.1Un équilibre subtil : le boudoir rose au sad de 1927

À travers la conception du Boudoir rose, Louis Sognot s'inscrit dans une phase de transition critique de l'histoire des arts décoratifs français. Cette œuvre révèle une évolution subtile, où l'innovation se construit non par rupture brutale, mais par transformation intérieure du langage décoratif. En conjuguant sobriété des formes, recherche d'intimité spatiale et traitement géométrique de l'aménagement, Sognot amorce un glissement discret vers une modernité sensible, attentive à la fois aux héritages culturels et aux aspirations nouvelles de l'entre-deux-guerres. Le Boudoir rose constitue ainsi un véritable laboratoire esthétique, où s'expérimentent de nouvelles relations entre structure, couleur et confort, annonçant les mutations profondes de l'espace domestique moderne. C'est dans cette zone d'équilibre, entre tradition revisitée et abstraction naissante, que se lit la singularité du projet présenté au Salon des artistes décorateurs de 1927.

Ce salon s'articule autour d'un ensemble décoratif emblématique, le *Boudoir rose*, dernière manifestation du goût traditionnel avant que Louis Sognot n'opte résolument pour le mobilier métallique. Présenté au Salon des artistes décorateurs, cet aménagement marque une étape charnière dans la trajectoire du designer. Pensé comme une alternative mesurée à l'opulence des placages en bois coloré, *Le Boudoir rose* conjugue sobriété formelle et raffinement décoratif, dans la continuité d'un modèle ayant déjà rencontré un certain succès lors de l'édition précédente. L'espace présente une composition soignée : le canapé épouse la courbure du mur, encadrant un guéridon aux lignes géométriques ; la table basse laquée, dotée d'une tablette, adopte une esthétique cubiste parfaitement intégrée. L'aménagement se distingue par l'intégration d'un retrait en forme de niche, typique des dispositifs « intimistes » chers à Sognot, soulignant son sens du détail. Deux bergères, dont les références au style Louis-Philippe sont perceptibles, sont néanmoins traitées avec un vocabulaire moderniste, témoignant d'un dialogue subtil entre tradition et renouveau formel.

Le tapis aux motifs géométriques conçu par Mlle Hilda Posterer contribue à tempérer la rigueur du mobilier par une touche textile chaleureuse. Cette attention portée à la chromie s'affirme comme un des vecteurs principaux de modernité dans le projet : la couleur, en effet, structure ici l'espace plus qu'elle ne l'orne, affirmant une approche décorative résolument contemporaine.À la

veille du basculement vers le mobilier en métal, *Le Boudoir rose* cristallise les tensions créatives de l'entre-deux-guerres. Il traduit une volonté affirmée de rupture avec les matériaux luxueux traditionnels à travers la géométrisation des formes et la simplification des lignes. Simultanément, il entretient une relation nuancée avec l'héritage français, par ses références stylistiques et sa conception introspective de l'espace. Ce jeu d'équilibre débouche sur un univers à la fois enveloppant et raffiné. La fluidité des formes, le traitement des textures et l'harmonie chromatique traduisent une esthétique féminine, sensible et intemporelle. Comme l'exprime un critique contemporain : « Il se tient dans les tons chauds, entre vieux rose et lie-de-vin. Ce que j'ai admiré, ce sont les peintures de Marie Laurencin, si caractéristiques de notre époque et de son décor.[311]

En cela, Marcel Guillemard et Louis Sognot privilégient la composition spatiale et chromatique à l'ornementation anecdotique, élaborant des intérieurs où volumes et couleurs répondent aux attentes d'un public féminin cultivé, en quête de confort et d'élégance mesurée. Ainsi, à travers *Le Boudoir rose*, Louis Sognot amorce une recherche formelle fondée sur la clarté des lignes, la cohérence chromatique et une sensibilité intérieure affranchie des codes luxueux traditionnels. Ce travail révèle les prémices d'une esthétique en transformation, où l'intériorité bourgeoise se redéfinit à l'aune des formes modernes.C'est précisément dans cette zone de tension, entre références historiques et géométrisation des formes, que s'affirme un équilibre subtil, nourri à la fois par l'héritage décoratif français et les expérimentations formelles de l'avant-garde.

1.2 Entre renouveau esthétique et pressions industrielles

Les Salons de 1927 incarnent un moment de tension, révélateurs des dilemmes auxquels se heurtent les industries décoratives, prises entre renouveau esthétique et pression croissante de l'industrialisation. Organisé dans un contexte économique déjà fragile, il précède de peu la crise de 1929, dont certains signaux sont perceptibles : surproduction industrielle, chute des prix agricoles, contraction des marchés. Bien que la monnaie ait été stabilisée[312]sous Raymond

[311]HENRIOT Gabriel, « Le dix-septième Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et décoration*, Paris, 1927, n.p.
[312] La stabilisation du franc entraîne une légère récession, marquée par une baisse des exportations et une réduction de l'activité industrielle. De nombreux secteurs sont touchés, notamment l'automobile (Peugeot, SEV), la métallurgie (UIMM, Forges de Gueugnon, Aciéries de Paris et Outreau), la construction navale, le textile et les soieries (Saint-Frères, Soieries Ducharne), ainsi que les industries mécaniques, fortement affectées par les effets de la politique de stabilisation monétaire engagée par Raymond Poincaré. SOAVI Joseph, « La crise de stabilisation de 1927–1928 en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 77, n° 1, 2003, p. 85–93.

Poincaré[313], la reprise reste inégale, et les secteurs du luxe, dont dépend largement la création décorative, subissent un ralentissement de la demande. Les entreprises hésitent entre maintenir des prix accessibles pour élargir leur clientèle, ou se replier sur un marché restreint et élitiste. Fragilisés, les petits ateliers et artistes indépendants peinent à rivaliser avec les grandes firmes, qui renforcent leur domination. Cette situation freine l'innovation et exacerbe les tensions entre exigences économiques et intégrité artistique.

L'essor des ateliers des grands magasins renforce le débat entre art et industrie, tandis que les salons deviennent des espaces de négociation entre création et production. L'Atelier Primavera y joue un rôle central, soutenu activement par Pierre Laguionie[314]. À partir du Salon de 1927, un effort de simplification formelle se manifeste dans les productions des ateliers et des décorateurs, qui repensent l'usage des placages, des couleurs et des matériaux dans une perspective de rationalisation esthétique. Le mobilier tend alors vers une plus grande épuration, sans pour autant renoncer à la préciosité des matières. Plusieurs créateurs se distinguent par leurs choix raffinés : Étienne Kohlmann conçoit un *boudoir* en citronnier[315], Maurice Matet privilégie la loupe d'amboine, André Fréchet utilise l'érable pour une *chambre à coucher*, tandis que Leleu opte pour la loupe de noyer verni et Roux-Spitz pour l'amboine. Tissus, tapis et papiers peints participent pleinement aux recherches chromatiques menées dans le cadre du Salon. Cette édition soulève une question centrale : celle de la coexistence entre pièces uniques et objets destinés à une production sérielle, accessibles aux classes moyennes.

La façade d'entrée même du Salon, conçue par Gabriel Englinger (1898–1983), incarne cet esprit de renouveau, avec ses trois arcs en plein cintre superposés reposant sur des montants verticaux. Si le bois reste dominant, l'exploration des potentialités du métal commence à émerger sous l'influence du Bauhaus. Djo Bourgeois, notamment, conçoit des meubles en aluminium, expose une *chambre à coucher* de yacht aux lignes épurées et réalise une *villa* expérimentale au Trayas, près de Cannes. De son côté, Pierre-Émile Ruhlmann, reconnu pour l'excellence de son savoir-faire, s'ouvre à l'intégration du métal dans l'ameublement. Il présente notamment un *bureau* novateur doté d'une structure métallique interne, conçue pour permettre la dilatation des

[313] Raymond Poincaré (1860-1920), président de la république entre 1913 et 1920. Il est occupe à plusieurs reprise le poste de président du conseil. Il est rappelé en 1924 pour rétablir la stabilité monétaire. ROTH François, « Raymond Poincaré », Paris, Fayard, 2000, 716 p.
[314] RAMBOSSON Yvanhoé, « L'évolution des arts appliqués. Le salon des Artistes décorateurs. », *Comœdia,* Paris, 30 juin 1927, p. 2.
[315] HENRIOT Gabriel, « Le dix-septième (mai-juin 1927) », *Mobilier et décoration*, Paris, 1927, p.143.

panneaux de bois sans déformation, répondant ainsi aux contraintes des intérieurs modernes surchauffés.

1.2 Exporter le style français : Louis Sognot à l'Exposition de Madrid.

L'année 1927 prolonge les débats amorcés dès 1926, partagés entre l'ambition de démocratiser le mobilier moderne et la persistance de références luxueuses héritées de l'Art déco. Tandis que les salons parisiens cherchent à répondre à une demande plus large, certains événements internationaux offrent un autre visage du style français. *L'Exposition française de Madrid*[316]*,* organisée la même année, témoigne de cette tension. Conçue comme une vitrine du savoir-faire hexagonal, elle privilégie un langage décoratif sophistiqué, destiné à séduire les élites culturelles étrangères.

Louis Sognot y participe activement, aux côtés de l'atelier Primavera, en réalisant un ensemble de pièces raffinées, la création d'un bahut en palissandre, d'un guéridon en laque et d'un lampadaire en acajou, couronné d'une coupe d'albâtre-parfaitement représentatives du style Art déco par leur élégance formelle et la qualité des matériaux employés. Si ces œuvres répondent à des impératifs de prestige et de diplomatie culturelle, elles n'en reflètent pas moins la capacité d'adaptation de Sognot, capable de conjuguer tradition artisanale et modernité esthétique dans des contextes variés. Cette présence à Madrid ne contredit pas ses engagements parisiens, mais en révèle la complémentarité : d'un côté, l'exploration de solutions accessibles et fonctionnelles dans les salons et expositions en France ; de l'autre, la valorisation d'un art décoratif français exportable, fondé sur l'excellence des matériaux et du dessin. Ces deux registres – modernité démocratique et modernité représentative – coexistent dans l'œuvre de Sognot, et témoignent des contradictions structurelles du champ décoratif à la fin des années 1920.

[316] ANONYME, « Exposition française à Madrid », *La Revue de la femme*, Paris, 1er mai 1927, n°6, p. 1-7.

2.GenÈse du mobilier métallique

2.1.Entre influences du Bauhaus et spécificités nationales dans le mobilier français.

Louis Sognot et Marcel Guillemard initient dès le début des années 1920, au sein de l'atelier Primavera, une réflexion pionnière sur le mobilier métallique. Leur collaboration étroite, nourrie par un intérêt partagé pour les matériaux modernes, amorce une exploration encore marginale à cette époque. Marcel Guillemard donnait des conférences à l'École Boulle entre 1923 et 1928. Celles-ci ont été rassemblées dans un travail de recherche consacré à son parcours. Dans l'une de ses conférences sur l'aménagement intérieur, Marcel Guillemard évoque le potentiel du « meuble en métal » et du « meuble moulé », tout en soulignant que ces recherches restent « à l'état de travaux de laboratoire ».

« […] le meuble en métal, qui font l'objet de tant de recherches en ce moment, seront sans doute les meubles de l'avenir. Mais ces recherches ne sont encore qu'à l'état de travaux de laboratoire et dépassent le cadre de ce cours[317].»

C'est dans cette dynamique encore expérimentale, nourrie par l'influence des avant-gardes européennes et l'essor des matériaux industriels, que Louis Sognot va progressivement s'imposer comme l'une des figures majeures du mobilier moderne, explorant les potentialités du métal pour repenser les formes, les usages et les modes de production. Attentif aux revues spécialisées, aux salons et aux courants d'avant-garde, notamment le Bauhaus[318], il développe une culture visuelle en phase avec le renouveau artistique. Il intègre le métal à ses créations pour conjuguer modernité et accessibilité, malgré les réticences qu'il suscite. Sa démarche illustre l'adaptation des pratiques décoratives aux contraintes de l'industrialisation. Cette anticipation lucide sur les potentialités du mobilier métallique n'élude pas les obstacles auxquels il se heurte. Ce constat met en lumière les limites techniques et économiques qui freinent leur diffusion. Si certains voient dans ces meubles une promesse d'avenir, d'autres en restreignent l'usage à « […] des espaces d'exception, bureaux, halls et salles à manger d'appartements riches [319]», illustrant la difficulté d'une véritable démocratisation. Sur le plan esthétique, le métal brut suscite encore des réticences : pour être

[317] *Archives Marcel Guillemard*, op. cit., annexe 2, p. 11.
[318] Le Bauhaus (1919–1933) est une école d'art et de design fondée en 1919 à Weimar par Walter Gropius, qui prône l'unification des arts plastiques, de l'artisanat et de l'architecture dans une perspective fonctionnelle et sociale. Actif successivement à Weimar, Dessau puis Berlin jusqu'à sa fermeture en 1933 sous la pression nazie, le Bauhaus a profondément influencé la modernité artistique en Europe et au-delà, tant par sa pédagogie que par sesexpérimentations formelles. Voir : DROSTE Magdalena, *Bauhaus, 1919–1933***,** Cologne, Taschen, 2006, 264 p.
[319] TERRIER Max, « Le mobilier métallique », *Art et décoration*, Paris, janvier-juin 1930, p. 33-48.

accepté, il doit être patiné, travaillé, transformé. Enfin, seule une production standardisée semble pouvoir en garantir la viabilité économique, révélant ainsi la tension entre idéal moderniste et contraintes du marché.

La question de l'apparition du métal dans l'ameublement des appartements soulève de nombreux débats[320], concernant à la fois la date de son introduction en France et son opportunité, alors que son usage généralisé dans l'industrie, les établissements de santé et le mobilier urbain est bien établi. En 1925, des critiques comme Ernest Tisserant s'étonnent que, malgré des précédents majeurs comme la tour Eiffel, l'usage du métal n'ait pas encore trouvé sa place[321] dans le mobilier, où il reste quasi absent en constatant « [Je] ne me souviens pas d'avoir vu un seul meuble entièrement en métal [322]». Entre 1927 et 1930, les décorateurs privilégient le métal au bois en raison de sa durabilité face aux variations climatiques, de l'influence du Bauhaus et de l'esthétique moderniste. Son attrait dépasse la seule quête de modernité, répondant aussi à des enjeux fonctionnels et économiques. Un problème éminemment pratique s'est également posé : la fragilité des placages[323] dans les espaces chauffés, notamment pour l'exportation vers des pays comme les États-Unis, où le chauffage central à 22°C provoque la dégradation des placages anciens. Pour garantir la solidité tout en maintenant une esthétique soignée, les fabricants modernes proposent des solutions telles que la combinaison du métal et du bois, ou des meubles entièrement métalliques, anticipant ainsi une production de masse durable. Cette évolution s'inscrit dans un contexte plus large de rationalisation des techniques, comme en témoigne une analyse contemporaine :

« […] les décorateurs, pour « neutraliser » les effets du chauffage central sur les bois d'ébénisterie, avaient eu recours au procédé du contre-plaquage, invention déjà ancienne, mais qui n'a connu son plein développement que de nos jours. Cette technique, en se généralisant, a conduit l'ébénisterie à dissimuler à l'intérieur du meuble toutes les

[320] Dés le Salon des Artistes décorateurs de 1929.
[321] TISSERAND Ernest, « Le meuble métallique et son avenir », *L'Amour de l'Art* , novembre 1929, n°11, p. 418-427.
[322] ibid.
[323] « Aux États-Unis, le chauffage central à 22° fait tomber en miettes les placages anciens. Si nous voulons exporter nos meubles dans ce pays où ils sont appréciés, faisons solide sans cesser de faire beau. C'est en effet pour garantir le beau meuble des sévices de la chaleur sèche, qui fait jouer les panneaux, défie les joints et les assemblages les mieux conditionnés, que nos modernes meubliers nous proposent, les uns une ingénieuse combinaison du métal et du bois, les autres le mobilier entièrement métallique. Et ces derniers y ajoutent un argument de plus, prédisant le règne de ce qu'on pourrait appeler le "fordisme". »
REMON Georges, « Au pavillon de Marsan. Le bureau de dame et son siège », *Mobilier et décoration*, mars 1928, p. 129-137.

parties du bâti […] [324]». En revanche, comme le souligne un contemporain, « le meuble métallique est léger et ne nécessite aucun soin particulier pour son entretien [325]». Si cette affirmation semble aller de soi dans le contexte moderniste des années 1920, elle s'inscrit en réalité dans une histoire longue de l'usage du métal dans l'ameublement, marquée par des mutations profondes des significations techniques et esthétiques. Depuis l'Antiquité, où le métal symbolisait prestige et pouvoir — en témoignent les lits en bronze de Toutankhamon ou les chaises curules[326] romaines[327] — jusqu'aux raffinements médiévaux et renaissants (ferrures, lutrins, coffres décorés), son emploi dans le mobilier n'a cessé d'évoluer. Au XIXe siècle, porté par les progrès industriels, le métal devient un matériau fonctionnel, utilisé dans la production sérielle pour l'espace domestique et urbain, comme l'illustrent les fauteuils de jardin en fonte ou les bancs publics[328] issus des manufactures comme Christofle ou Jansen. L'Exposition universelle de 1851 consacre cette évolution. Longtemps écarté des intérieurs bourgeois au profit du bois, symbole de confort, le métal retrouve une légitimité esthétique à la fin du XIXe siècle, notamment en Autriche et en Angleterre, sous l'impulsion de l'Art nouveau valorisant les formes organiques et l'ornement.

Dans ce contexte historique, le recours au métal par les créateurs des années 1920, et notamment par Louis Sognot, apparaît non comme une innovation isolée, mais comme l'aboutissement d'une dynamique séculaire transformant progressivement l'espace domestique moderne. Cette évolution n'est cependant pas sans tensions, comme le souligne un contemporain : « […] Il est rarement décoratif d'une manière exclusive ; un tel emploi répugne à l'esthétique contemporaine. [329]». En France, la vogue du mobilier métallique, apparue vers 1927[330], demeure brève : freinée par l'absence de partenaires industriels et la froideur perçue du matériau, elle

---

[324] ISAI Raymond, « Où va notre art décoratif ? », *Revue des deux mondes*, Paris, 1er mars 1936, p. 872-889.
[325] TISSERANT, *Op. cit.*, p. 427.
[326] Des pièces telles que la chaise curule en bronze du Louvre et les fragments de lits en métal conservés au British Museum illustrent cette pratique.
[327] Les Romains furent parmi les premiers à employer le bronze pour leurs sièges pliants, utilisant des techniques de construction avancées qui préfiguraient les méthodes modernes. BAKER, *op. cit.* Voir aussi : S. Baker, *Les Meubles dans le monde antique*.
[328] RENNER Alain, *Mobilier de métal de l'Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Éditions Monnelle Hahot, 2009, 168 p.
[329] TERRIER, op. cit., p. 104 **:** « […] il faut trouver un métal qui n'exige pas de nickelage et rende possible un prix économique ; ensuite, il faut standardiser et fabriquer en série : la grande production est une nécessité de toute métallurgie moderne. »
[330] En prenant pour point de départ le Salon d'Automne de 1927, où Charlotte Perriand présente son emblématique « bar sous les toits », aux côtés d'une version également proposée par Louis Sognot, il est possible d'examiner les évolutions stylistiques et fonctionnelles du mobilier métallique dans l'entre-deux-guerres, jusqu'au concours de l'O.T.U.A.

décline dès le milieu des années 1930. Les critiques sont partagées : certains y voient une provocation contre le confort bourgeois, évoquant une « déclaration de guerre contre l'idéal matelassé d'un salon bourgeois[331] », d'autres, comme Léandre Vaillat, dénoncent une mode étrangère, dépourvue d'innovation.

2.2. Focus sur les pionniers du mobilier métallique en france

Dès le Salon d'Automne de 1926, on observe les premiers agencements[332] intégrant du mobilier métallique, préfigurant une approche plus systématique de ce matériau dans l'ameublement moderne. Cette création devient un terrain d'expérimentation pour de nombreux artistes, incarnant une rupture avec l'artisanat traditionnel. L'intégration du métal marque un tournant vers une modernité industrielle, où la collaboration entre ingénieurs, décorateurs et ébénistes – tels René Herbst, Pierre Chareau ou Djo Bourgeois – redéfinit l'espace domestique en conjuguant robustesse, fonctionnalité et esthétique. Dans son *bureau d'ingénieur*[333], René Herbst présente une *table* en tôle, soutenue par des pieds en tubes métalliques, et des murs garnis de caoutchouc. Pierre Chareau, quant à lui, introduit un *mobilier de lecture* destiné aux hôtels, associant la chaleur du bois de noyer à l'éclat du nickel brillant. Djo Bourgeois innove avec une salle à manger en aluminium, rehaussée d'une finition en laque Duco. L'emploi de l'aluminium et de la laque traduit un effort pour démocratiser le métal en le rendant à la fois esthétique et accessible, tout en conservant une modernité industrielle. Cette volonté de concilier innovation technique et expérience sensible trouve un écho singulier dans la trajectoire de Charlotte Perriand, fascinée par les matériaux industriels et marquée, dès l'enfance, par une hospitalisation à l'hôpital des Enfants Malades : « C'était blanc et je m'y trouvais bien. C'était blanc, il n'y avait rien, les lits de fer me convenaient bien, le blanc de l'hôpital me convenait…[334]». Cette expérience résonne dans son attrait ultérieur pour les structures métalliques et la rigueur mécanique.

Dans cette même édition, Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand mettent en valeur les qualités intrinsèques du métal dans un stand-manifeste proclamant une rupture avec l'esthétique matelassée des salons bourgeois. Au Salon des Artistes Décorateurs de 1927, Djo Bourgeois présente des sièges en aluminium, tandis que Jacques et Jean Adnet explorent

[331] TERRIER, op. cit., p. 104.
[332] En l'état actuel de nos connaissances.
[333] CLOUZOT Henri, « Les arts appliqués », *La Renaissance de l'art français*, Paris, 1er juillet 1926, p. 633.
[334] BARSAC Jacques, *Charlotte Perriand, un art d'habiter,* Editions Norma, Paris, 2005, p. 59.

l'utilisation du nickel et du verre, illustrant ainsi la diversité et l'audace des créations modernes. Ces expérimentations témoignent d'un intérêt croissant pour les matériaux industriels, non seulement dans le mobilier, mais plus largement dans l'aménagement des espaces de vie. Loin de se limiter à la production d'objets isolés, cette dynamique trouve un écho dans les recherches architecturales contemporaines. Pierre Chareau en offre un exemple emblématique avec la *Maison de Verre*[335] (1932), conçue pour le docteur Dalsace. Façade en briques de verre, structure métallique, l'ensemble illustre une approche intégrée, où le métal structure autant l'espace qu'il en façonne les usages. Dans le même esprit, Eileen Gray[336] explore dès 1926, à la *villa E1027* de Roquebrune-Cap-Martin, les potentialités du métal et du plexiglas pour créer un mobilier modulable, léger et fonctionnel. Son célèbre paravent en aluminium, ses tables ajustables en métal noir ou ses éléments escamotables traduisent une volonté de redéfinir les rapports entre forme, matière et usage.

2.3.L'écho du weissenhof dans le projet moderniste de sognot

Ainsi, les premières expérimentations du mobilier métallique, portées par la collaboration entre artistes, ingénieurs et décorateurs — parmi lesquels figurent Marcel Guillemard et Louis Sognot, pionniers en France —, signalent moins une simple évolution matérielle qu'un véritable changement de paradigme : celui d'une esthétique moderne fondée sur l'unité organique entre fonction, matériau et usage. En intégrant le métal non comme ornement, mais comme principe structurel et spatial, ces créateurs refondent l'idée même d'habiter, au croisement des exigences techniques, des sensibilités nouvelles et des mutations sociales de l'entre-deux-guerres. Bien que profondément attachée à sa tradition décorative, la scène française n'est pas imperméable aux mutations venues de l'étranger.

---

[335] VELLAY Marc et FRAMPTON Kenneth, *Pierre Chareau : architecte-meublier, 1883–1950*, Paris, Éditions du Regard, 1984, 339 p.
[336] PITOT Chloé (dir.), *Eileen Gray : [exposition, Paris, Centre Pompidou, Galerie Sud, 20 février – 20 mai 2013]*, Paris, Centre Pompidou, 2013, 231 p.

L'exposition[337], de la Cité du Weissenhof à Stuttgart[338], organisée en 1927 sous la direction de Mies van der Rohe, constitue un tournant. Elle réunit les figures majeures du modernisme — Le Corbusier, Gropius, Breuer — et incarne les idéaux du Bauhaus : rationalité, fonctionnalité, production en série. Le mobilier métallique, notamment tubulaire, y est pleinement intégré à l'architecture domestique, non comme ornement, mais comme composant structurel du cadre de vie moderne. Cette vision influence profondément Louis Sognot, qui, comme Charlotte Perriand, cherche à adapter ces modèles à la réalité du logement urbain français. Contrairement à certains décorateurs français qui adoptent trop rapidement un formalisme moderniste sans en interroger les implications sociales, Sognot opère une appropriation critique et contextualisée. Il s'engage dans une démarche pragmatique visant à faire du mobilier métallique un outil d'innovation accessible. En Allemagne, la modernité industrielle repose sur une articulation cohérente entre projet social, recherche formelle et production rationalisée. Ce contraste éclaire la singularité de l'approche française, plus fragmentée. Tandis que des figures comme René Herbst ou Pierre Chareau expérimentent encore à la marge, Sognot tente de concilier innovation esthétique, usage quotidien et contraintes économiques. L'impact de Weissenhof dépasse les frontières. Des fabricants[339] comme Mücke-Melder[340], en Tchécoslovaquie, diffusent cette esthétique à l'échelle européenne. Pourtant, la critique française reste ambivalente. Marcel Zahar[341] dénonce les imitations qu'il juge « écœurantes [342] », tout en reconnaissant la force expressive des originaux, comme la chaise en

---

[337] Pour cela, la ville a fait appel au groupe d'architectes allemands « Ring ». Dix-sept architectes — douze Allemands et cinq étrangers — ont été sollicités, parmi lesquels Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, Le Corbusier, P. Jeanneret et Walther Gropius, avec pour mission de concevoir, en six mois, soixante villas alliant innovation technique et esthétique. JOEDICKE J. ; PLATH, C. (dir), *Weissenhof Colony,* 1977, Ed. Kraemer, 92 p.

[338] ZERVOS Christian, « Exposition du "Werkbund" à Stuttgart », *L'habitation, cahier d'arts*, 1927, p. 287-29

[339] BOSEWITZ Michaela, *Catalogs Tubular Steel Furniture,* ed. Books, 2020, 184 p.

[340] Mücke-Melder était une entreprise tchèque de mobilier moderniste spécialisée dans les meubles en acier tubulaire, active de la fin des années 1920 à l'après-guerre. L'analyse du rôle de Mücke-Melder dans le mouvement moderniste révèle une tension entre originalité et imitation. L'entreprise, spécialisée dans le mobilier en acier tubulaire, s'inspire largement des créations de figures comme Mies van der Rohe et Marcel Breuer, sans chercher à innover, mais plutôt à capitaliser sur ces modèles. Marcel Zahar critique cette appropriation, estimant que l'industrialisation et la diffusion en série, bien qu'elles démocratisent le design, en altèrent l'authenticité.

[341] ZAHAR Marcel (1898-1989) : critique d'art français reconnu pour ses contributions significatives s'est particulièrement intéressé aux mouvements modernistes et à l'architecture

[342] ZAHAR Marcel, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Art et Industrie*, Paris, janvier 1930, p. 26

porte-à-faux[343] de Mies van der Rohe. *L'armchair FN 21 Famos* (1930), inspiré du modèle *Brno*, illustre cette circulation formelle. À Paris[344], les salons — Salon des artistes décorateurs, Salon d'Automne, Petites Foires de Primavera — deviennent des lieux d'expérimentation et de réception du mobilier moderne. Si la France filtre les innovations étrangères à l'aune de son héritage[345], certains critiques, comme Léandre Vaillat[346], changent de regard après avoir découvert les expositions allemandes. Dans ce contexte fécond mais conflictuel, Louis Sognot s'efforce de construire une voie originale, réconciliant ambition esthétique, fonction sociale et matériaux industriels.

3. « SÉisme » au Salon d'Automne (1927) : le tournant moderniste

3.1 Un « bar sous le toit » et les expérimentations modernistes.

Ces débats, nourris par l'exposition de Stuttgart, trouvent un écho direct à Paris, où Louis Sognot figure parmi les premiers décorateurs à donner corps à cette esthétique dans un cadre institutionnel, à l'instar de Charlotte Perriand. Le Salon d'Automne de 1927 marque une étape décisive : le mobilier en métal quitte les marges expérimentales pour devenir un objet d'exposition à part entière, signe d'un tournant dans la réception publique de la modernité. À travers ses propositions, Sognot contribue à inscrire cette démarche dans une réalité française, articulant innovations formelles et contraintes de l'habitat contemporain.

Dans le hall du XX[e] Salon d'Automne de 1927, pas moins de trois bars sont exposés. Parmi eux, le très « spirituel[347]» *bar sur le toit* (Fig.8.1) conçu par Mlle Charlotte Perriand fait sensation. L'utilisation de l'aluminium poli, matériau innovant pour le mobilier, combinée au cuir et à l'emplacement inattendu sous les mansardes d'un appartement, ne se distingue pas seulement par

---

[343] pour sa célèbre maison Tugendhat voisine à Brno, en République tchèque.
[344] FIERONS, Paul, « le salon d'Automne », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, décembre 1929, p.3.
[345] Pour une étude approfondie de la scène artistique de Montparnasse dans les années 1920, voir CRESPELLE Jean-Paul, *Les Montparnos*, Paris, Hachette, 1962, 204 p. MAIRE Patrice et CULOT Maurice, *Montparnasse 1900-1930,* Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1981, 280 p. Ces ouvrages offrent une analyse détaillée des artistes et des dynamiques sociales qui ont façonné Montparnasse, illustrant l'impact de ce quartier sur l'avant-garde artistique internationale.
[346] L'évolution de l'opinion de critiques comme Léandre Vaillat, influencée par les expositions internationales, démontre néanmoins l'impact du modernisme sur la perception du confort et de l'esthétique domestique en Europe
[347] VARENNES Georges, « Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, décembre 1927, p. 456.

son esthétique avant-gardiste, mais crée également une expérience personnelle unique[348]. Cet aménagement, salué tant par la critique[349] que par le public, attire l'attention et fait l'objet de nombreux articles dans les revues spécialisées.

La version du *bar* (Fig.8) imaginée par Louis Sognot, avec son plan ingénieux où « tout semble tourner », peine à rivaliser avec l'effervescence médiatique suscitée par celle de Charlotte Perriand, dont l'audace et la mise en scène ont monopolisé l'attention et marqué les esprits. Face à cette effervescence médiatique, la proposition de Louis Sognot peine à capter une attention équivalente, bien que son agencement soit tout aussi ingénieux. Son bar, conçu sur un plan circulaire favorisant l'interaction, repose sur un principe dynamique où « tout semble tourner ». Inspiré par la montée en popularité des bars privés, qui deviennent des éléments incontournables de la sociabilité parisienne, Louis Sognot développe un comptoir compact adapté aux espaces domestiques. Trois tabourets au design recherché, composés de trois cercles tubulaires superposés, viennent compléter l'installation, où l'éclairage intégré souligne les lignes fluides de l'ensemble et participe à une atmosphère conviviale.

Cette conception du bar comme espace social et sensoriel s'affirme également dans deux réalisations majeures de Sognot : *le bar du Polo de Bagatelle* (1930), où un comptoir métallique et des glaces contrastent avec une salle feutrée aux teintes douces, et *le Bar du Cinéma Falguière* (1931), qui mise sur une opposition graphique entre un sol rouge intense et des murs blancs et bleus, créant une transition marquée entre l'extérieur et la salle de projection. Si le premier joue sur une atmosphère épurée et presque irréelle, le second s'inscrit dans une dynamique immersive, où la mise en scène de la couleur et des volumes accompagne le spectateur dans son passage du réel vers la fiction cinématographique. Ainsi, les créations de Louis Sognot et Charlotte Perriand traduisent deux visions distinctes de la modernité : là où Perriand privilégie une approche expérimentale fondée sur l'innovation matérielle et spatiale, Louis Sognot inscrit ses réalisations dans une réflexion sur la sociabilité, le confort et la fluidité de l'expérience, que ce soit dans un cadre domestique ou dans des lieux de divertissement plus vastes.

À la faveur des transformations sociales de l'entre-deux-guerres, le bar domestique s'impose comme une mode nouvelle dans les intérieurs modernes. Installés chez des personnalités

---

[348] Charlotte Perriand conçoit ce bar en l'adaptant aux dimensions de son petit appartement sous les toits. BARSAC Jacques, *Charlotte Perriand, un art d'habiter,* Éditions Norma, Paris, 2005, 512 p.
[349] Ibid.

comme le prince de Faucigny-Lucinge[350] ou le peintre Alexandre Iacowleff[351], ces bars reflètent une évolution des sociabilités[352] : les femmes de l'entre-deux-guerres investissent des lieux jusqu'alors masculins. L'usage du métal et de l'aluminium, souvent inspiré de l'aéronautique, marque une rupture avec la tradition. Mais cette esthétique fonctionnelle, jugée froide, soulève des réticences dans un contexte encore attaché au confort bourgeois. Si Pierre Chareau séduit avec un *bar* à cloisons mobiles, Djo Bourgeois privilégie, dans la *villa Noailles* (1925), un modèle en bois plus chaleureux, dont les formes annoncent le mobilier métallique à venir. D'autres encore, comme Gabriel Englinger, les frères Adnet déclinent leurs propres versions, entre technicité, formalisme et confort. Dans cette perspective, les recherches sur le bar comme espace social prennent une importance particulière. L'analyse des réalisations de Louis Sognot, Marcel Breuer et leurs contemporains révèle une mutation des usages qui devient l'expression d'une nouvelle convivialité et d'une modernité tournée vers l'efficacité. Cette dynamique touche aussi les institutions, où le mobilier métallique s'impose pour des raisons d'hygiène, de sécurité et de rationalisation, redéfinissant peu à peu les frontières entre espaces privés et publics.

4. Le fumoir et le grand hall : une vitrine moderniste

4.1 Le grand hall

Le Salon d'Automne de 1927[353] marque une étape décisive dans le parcours de Louis Sognot et de Marcel Guillemard, qui y présentent une vision moderniste de l'espace intérieur à travers l'aménagement d'un fumoir et d'un hall. Réparti sur deux niveaux, cet ensemble suscite un engouement général, attirant un large public et recueillant à la fois des éloges et des critiques : « Marcel Guillemard et Louis Sognot ont réalisé un hall d'une grande beauté.[354] ».

---

[350] Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge (1904-1992) était un aristocrate français, diplomate et figure mondaine, reconnu pour son rôle dans la haute société parisienne des années 1920-1930. FAUCIGNY-LUCINGE Jean-Louis (1904-1992), *Un gentilhomme*, Paris, 1990, 231 p.

[351] IACOWLEFF Alexandre (1887-1938) Joseph Kessel évoqua cet artiste mondain lors de leur rencontre en 1919, à bord d'un train chinois qui les ramenait vers Paris. KESSEL Joseph, *Introduction à l'exposition Alexandre Iacovleff*, Paris, Galerie Vendôme, 1965, p. 4.

[352] McCOMBS Jessica, "Female Identities of the Interwar Period," Ursidae : The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado, vol. 8, no. 1, article 18, 2019

[353] Salon d'Automne, 20e Exposition, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, Société française d'imprimerie, 5 novembre – 18 décembre 1927.

[354] E.T, « L'art décoratif au Salon d'Automne », *L'Art et les artistes,* Paris, octobre 1927, p. 103.

L'espace principal, conçu principalement par Marcel Guillemard sous le thème du hall (Fig.7), « forme un corps dont les membres sont unis par des liens harmonieux[355] ». Un imposant escalier en colimaçon aux lignes épurées constitue le point focal dynamique de la composition : « un hall très gai, dessiné en dansant et exécuté en ciment armé [356]», qui mène à une spacieuse pièce inondée de lumière grâce à d'immenses baies vitrées. Cet espace présente un vase bureau confortable (Fig. 7.1) dessiné par Marcel Guillemard ainsi qu'un fumoir-boudoir (Fig. 7.3 à 7.5) conçu par Louis Sognot. La pièce est habilement segmentée en zones distinctes où l'on trouve un salon, un fumoir, un coin musique avec un piano, ainsi qu'un bureau agrémenté d'une bibliothèque aux vantaux mobiles[357]. Cette réussite repose sur un confort épuré, libéré de tout superflu, instaurant une atmosphère intime renforcée par un éclairage diffus. Chaque élément est conçu pour allier confort et fonctionnalité, tandis que la palette chromatique — bleus, roses, jaunes — structure l'espace sans l'alourdir. Rideaux vert-Nil et lattes de bois dans le fumoir complètent cet équilibre apaisant.

Au-delà des préoccupations architectoniques[358], la couleur joue un rôle structurant dans les œuvres des deux décorateurs, qui adoptent un parti pris coloriste. Ce choix esthétique s'inspire d'une approche stylistique antérieure, déjà explorée par des figures comme André Groult (1884-1966), Louis Süe (1875-1968) et Henri Mare (1885-1932), ou Henri Rapin (1873-1939). Ce projet s'inscrit dans un débat plus large sur la nature du mobilier moderne, opposant deux courants[359] : d'un côté, les « coloristes-décorateurs » comme André Groult, Sue et Mare, ou Henri Rapin, défenseurs d'une tradition artisanale de luxe ; de l'autre, des figures telles que Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens ou Djo Bourgeois, qui abordent le meuble dans une logique fonctionnelle et architecturale. La position intermédiaire de Louis Sognot et Marcel Guillemard, à la croisée de ces approches, questionne la possibilité de concilier héritage décoratif et exigence de modernité. Georges Waldémar dans un article paru dans la presse soutient que l'ombre de Le Corbusier plane sur le salon d'Automne de 1927[360], « l'effort de notre siècle doit porter sur la fonction organique

[355] WALDEMAR, op. cit., p. 5.
[356] PAWLOVSKI de, Georges., « le salon d'Automne », *le Journal*, Paris, 28 novembre 1927, p. 4.
[357] HENRIOT, op. cit., p.20.
[358] Ibid.
[359] Pour une étude approfondie, voir : Marie Dormoy (1886-1974), critique et écrivaine réalisait ce classement. Marie DORMOY Marie et PERRET Auguste, *Correspondance 1922-1953*, Éditions du Linteau, DL, 2009, 548 p.
[360] WALDEMAR Georges, « l'art Urbain et l'art décoratif au salon d'Automne », *La Presse*, Paris,13 novembre1927, p. 5.

plutôt que sur le style ». Cet aménagement reflète une réflexion aboutie sur l'habitat moderne[361]. La maîtrise des volumes, l'usage maîtrisé de la lumière et des couleurs, ainsi que la recherche de simplicité et de confort, en font une réalisation emblématique du modernisme. Appliqués à des espaces restreints, ces principes proposent une réponse esthétique et fonctionnelle aux exigences contemporaines. Loin de toute austérité, le projet démontre que la modernité peut rimer avec convivialité. L'escalier en spirale, marie harmonieusement les bleus, roses, et jaunes en zones distinctes[362], contribuant à une esthétique d'ensemble.

À proximité, dans le grand hall (Fig. 7), Louis Sognot aménage un espace de détente et de jeux, incluant un fumoir-boudoir (Fig. 7.1), salué par la critique comme « remarquable ». Cette réalisation témoigne de son avant-gardisme dans l'adoption du mobilier métallique, une approche déjà explorée dès 1925 au Bauhaus. Les critiques louent les qualités innovantes des sièges métalliques de Louis Sognot, avec leur monture nickelée et garniture en cuir saumon. Cet aménagement constitue une étape majeure dans sa carrière et affirme son « acte de modernisme ». Ce fumoir se distingue par l'agencement de sièges métalliques à structure tubulaire, accompagnés de fauteuils à piètement déporté, disposés autour d'une table laquée Duco[363], offrant une synthèse audacieuse entre modernité industrielle et raffinement décoratif. La bibliothèque et le secrétaire, aux formes cubistes, sont mis en valeur par des rideaux vert Nil et des lattes de bois naturel, créant une ambiance chaleureuse. L'usage subtil de la couleur et de la lumière diffuse permet à Primavera de proposer un modernisme accueillant, loin des stéréotypes de froideur.

Louis Sognot et Marcel Guillemard appliquent les principes d'un aménagement

[361] Cet aménagement, guidé par une réflexion sur la fonctionnalité et la simplicité, témoigne d'une maîtrise spatiale des volumes et d'un usage judicieux de la lumière, tout en privilégiant une esthétique épurée. Conformément aux principes formulés par Le Corbusier dans *Vers une architecture* (1923) — et illustrés notamment dans le Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925), qui valorise une architecture rationnelle et standardisée — Sognot s'efforce ici de concilier confort moderne et économie de moyens. Son travail s'inscrit ainsi dans une démarche de refondation de l'habitat, conçu non comme un objet de luxe, mais comme un espace optimisé, adapté aux besoins d'une société en mutation.

[362] Ces informations inédites concernant la polychromie des ensembles sont données dans l'article de WALDEMAR, op. cit.,p. 5.

[363] Après avoir acquis la licence du brevet auprès de Dupont, la société procède à la fusion de Wellin-Higgins avec Robbialac, donnant naissance à la future société DUCO (*DUpont de Nemours et CO*), aisément identifiable par son célèbre sigle ovale rouge. L'usine s'installe alors à Saint-Ouen. Développée dans les années 1920 par DuPont, en collaboration avec General Motors, la peinture DUCO est commercialisée dès 1923. Formulée à base de nitrocellulose, elle révolutionne l'industrie automobile par son séchage rapide, sa durabilité et sa finition brillante, disponible en plusieurs coloris — à la différence de l'émail cuit, alors limité au noir. Son efficacité d'application permet une diffusion rapide dans d'autres secteurs. Le slogan de l'époque, « Tout se peint bien avec DUCO », illustre cette expansion : au-delà de l'automobile, la peinture investit la marine, les chemins de fer, l'aviation, les transports urbains (métro, bus, cars, camions), puis, progressivement, l'industrie, le bâtiment et le grand public.

fonctionnel[364] et épuré, adapté aux espaces restreints. L'analyse de cet espace[365]met en évidence comment l'adoption progressive du mobilier en métal a marqué une rupture significative avec les styles traditionnels. L'introduction du mobilier métallique dès 1926 marque une rupture avec la tradition, bien que le bois conserve une forte valeur symbolique. Sognot se distingue par sa capacité à adapter les influences internationales aux attentes d'une clientèle moderne, dans un contexte de forte circulation des idées. Parallèlement, René Herbst présente *une salle à manger*[366], caractérisée par sa une grande clarté. Philippe Joubert et Pierre Petit réalisent une installation de tables et chaises en tubes d'acier pour *un club américain de jeunes filles*. Toutefois, le mobilier métallique suscite des réserves. « Si l'économie s'en mêle, il pourrait bien se frayer un chemin[367]», note un critique, soulignant son potentiel sous contrainte budgétaire. Nombre d'ensembliers défendent néanmoins le bois, jugé indispensable au « beau meuble », et opposent au métal son absence de chaleur. Certains vont jusqu'à dénoncer un « décor froid pour esthètes qui se complaisent dans un esprit de système, dénué de fantaisie [368]». La chambre de J. Adnet est ainsi jugée trop austère, dans la lignée du travail de Djo Bourgeois.

4.2 Le mobilier métallique : mode ou progrés ?

Évoquant les mutations formelles liées à l'usage de nouveaux matériaux, Louis Sognot souligne le rôle déterminant du métal dans l'évolution du mobilier moderne : « Peut-être est-ce l'emploi du tube qui a permis d'explorer de nouvelles formes…[369]», observe Louis Sognot en évoquant l'introduction du mobilier métallique dans l'entre-deux-guerres. « Nous faisions des meubles en tube, des sièges principalement, bien avant 1939. Il y a toute une histoire de la mode

---

[364] Marcel Guillemard, dans le cadre des interventions qu'il mène aux côtés de Louis Sognot au sein des différentes écoles d'arts appliqués, a souligné l'importance du choix des couleurs dans la structuration de l'espace. Ce point fera l'objet d'un développement ultérieur dans l'exposé.

[365] Le fumoir, espace de sociabilité masculine, émerge au XIXe siècle comme une pièce réservée aux hommes après le dîner, consacrée au cigare, au jeu et à la conversation. Inspiré par l'exotisme oriental et popularisé par les Anglais, il se diffuse progressivement dans les demeures bourgeoises et aristocratiques, notamment en France, où il devient un marqueur de distinction sociale. Dans les années 1920, l'essor de l'Art déco en fait un lieu de raffinement, investi par des créateurs tels que Jean Dunand et Jacques-Émile Ruhlmann, qui y conjuguent esthétique et fonctionnalité. Le fumoir décline toutefois au fil du XXe siècle, avec la disparition des pièces spécialisées et l'avènement d'un habitat plus standardisé, au profit d'espaces polyvalents tels que le salon ou le *living room*. *Larousse du XXe siècle en six volumes*, tome 3, Paris, 1928–1933.

[366] CHAVANCE René**,** « Le Salon d'Automne », *Ambassades et consulats*, Paris, novembre 1928, s.p.

[367] Ibid.

[368] ALAZARD Jean, « Les Salons de 1927. Le Salon d'Automne », *Gazette des beaux-Arts*, juillet-décembre 1927, p. 322-327.

[369] VOISIN, Op. cit. p. 46

du tube[370] ». Ces mots résument à la fois l'engouement initial et les défis liés à ce matériau. Dans ses réflexions, Louis Sognot souligne l'enthousiasme initial suscité par le tube métallique, souvent nickelé ou chromé, qui offrait aux décorateurs de l'avant-garde des possibilités formelles inédites. « On s'est emballé là-dessus au début [371]», confie-t-il, admiratif du potentiel de ce matériau industriel, symbole de modernité et de rupture stylistique. Pourtant, l'engouement s'essouffle : « Mais on s'en est dégoûté. » Le tube brillant, perçu comme froid et impersonnel, évoque alors des univers cliniques : « C'est vrai que nous faisions, à ce moment-là, uniquement du tube nickelé, chromé. Cela faisait hôpital, clinique… ». Ce rejet esthétique entraîne un déclin de la vogue métallique dans les années 1930. Toutefois, Sognot note une réhabilitation progressive après-guerre : « À présent, on a "humanisé[372] » le tube humanisé, c'est le mot essentiel. » Il évoque l'usage de vernis mats ou de fourreaux en laiton, comme dans les fauteuils d'Arflex, qui permettent de « l'utiliser pour des meubles d'ameublement cossu », réconciliant ainsi métal et confort domestique.Il évoque notamment l'introduction du vernis spécial épique, qui donne au tube un aspect noir et mat, ou encore les fourreaux en laiton, comme ceux utilisés dans les fauteuils d'Arflex. « Cela permet d'utiliser le tube pour des meubles d'ameublement cossu [373]», conclut-il, mettant en lumière le chemin parcouru par ce matériau, désormais marié harmonieusement au bois et à d'autres matières.

> « Peut-être l'emploi du tube permettant la recherche de nouvelles formes… Car nous faisions des meubles en tube, des sièges principalement, bien avant 1939. Il y a toute une histoire de la mode du tube. On s'est emballé là-dessus au début, puis on s'en est dégoûté, disant que cela faisait hôpital, clinique — et c'est vrai que nous faisions dans ce temps-là uniquement le tube nickelé, chromé. À présent, on a "humanisé" le tube — humanisé, c'est le mot essentiel… Il y a par exemple le vernis spécial épique qui permet d'avoir un tube noir, mat, qui se marie avec le bois… Il y a les fourreaux de laiton, comme dans les fauteuils d'Arflex. Cela permet d'utiliser le tube pour les meubles d'ameublements cossu. [374]».

L'apport de Louis Sognot se distingue par sa capacité à conjuguer modernité fonctionnelle et élégance décorative, en phase avec les évolutions sociales de l'entre-deux-guerres. Contrairement à Marcel Breuer, dont les structures tubulaires incarnent une modernité radicale, ou à Pierre Chareau, salué pour son ingéniosité technique, Sognot adopte une approche plus accessible, attentive au confort et aux usages quotidiens. Il participe à la redéfinition de l'espace domestique, entre privé et public, et propose un mobilier à la fois innovant, convivial et esthétique.

---

[370] Ibid., p.47
[371] Ibid.,p.47
[372] Ibid., p. 47
[373] Ibid., p. 47
[374] Ibid., p. 47

L'introduction du mobilier métallique marque un tournant majeur.

Bien qu'il s'agisse encore d'une production en petites séries, cet aménagement témoigne d'une évolution significative : en introduisant des matériaux industriels et des procédés de fabrication rationalisés, il amorce la transition vers une conception du mobilier plus ouverte à l'industrialisation. Dans cette dynamique**,** l'acier tubulaire, prisé pour sa rigidité et son esthétique épurée, devient le symbole d'un modernisme fonctionnel. L'acier tubulaire, prisé pour sa rigidité et son esthétique épurée, devient le symbole d'un modernisme fonctionnel. Polyvalent et malléable, le métal[375]s'impose dans le mobilier moderne grâce à ses nombreuses variantes, aluminium, acier inoxydable[376], zinc ou nickel[377], chacun offrant des qualités distinctes : légèreté, résistance, brillance ou facilité d'entretien. Le duralumin[378], notamment, allie légèreté et résistance, tandis que le zinc[379], plus économique, imite divers matériaux et s'adapte à des procédés décoratifs variés (émaillage, martelage). Ces matériaux permettent des formes inédites, comme des tables sans traverses ou des assises aériennes. Du fer forgé noirci aux finitions chromées miroitantes[380], en passant par les vernis colorés, le traitement des surfaces devient un champ d'innovation esthétique. Un passage dans une cuve électrolytique peut redonner au métal son aspect premier, une opération comparable au revernissage du bois usé par le temps. Pour les meubles démontables, un contrôle des serrages est nécessaire. Toutefois, leur entretien et leur sensibilité à l'usage posent de nouveaux défis, imposant des gestes techniques inédits, comparables à ceux de l'ébénisterie traditionnelle.

5. Le concours pour le bureau de dame et son siège, 1928

[375] Pour explorer l'histoire et l'évolution du mobilier en métal, cet ouvrage accorde une attention particulière aux matériaux employés ainsi qu'aux techniques de production développées aux XIXe et XXe siècles. Il couvre un large éventail de métaux — notamment le métal chromé, le zinc, l'aluminium, le Duralumin et divers alliages.
[376] L'acier inoxydable est un alliage de 18 % de chrome et de 8 % de nickel.
[377] Alliage de cuivre, nickel et 30 % de zinc - BONNAVIAT G. « Le matériaux dans l'architecture et le décor moderne », *La Vie à la campagne*, Paris, août 1935, p.19.
[378] Le duralumin, un alliage d'aluminium léger et résistant, est rapidement adopté en France dès 1912 par Henry Gall, fondateur de la Société du Duralumin, pour des applications dans l'aéronautique, l'automobile et les ustensiles, grâce à sa polyvalence et sa robustesse comparable à l'acier. Utilisé dès la Première Guerre mondiale, sa production s'intensifie avec l'ouverture d'une usine au Blanc-Mesnil en 1926, renforçant son rôle dans l'industrie française. Sa légèreté, sa résistance mécanique et sa polyvalence en font un matériau clé de la modernité industrielle. HACHEZ-LEROY Florence, « L'Aluminium français, l'invention d'un marché, 1911-1983 », Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 76-78 - p. 140-141.
[379] CAROLLES Jacques, « L'avenir d'un métal », *l'Univers illustré,* 1 mars 1931, n.p.
[380] TERRIER, op. cit.,

C’est dans ce contexte de transition, marqué par une pause de l’atelier Primavera et un questionnement plus large sur les orientations de la création décorative, que Louis Sognot est invité à participer au concours lancé par l’UCAD sur le thème du « bureau de dame ». En 1928, la mise en pause de Primavera, motivée par des raisons internes telles que la santé déclinante de Marcel Guillemard, intervient dans un contexte économique français marqué par les premiers signes de ralentissement. Sans être encore en crise, la conjoncture[381] devient plus incertaine, entre prudence des investisseurs et essoufflement de la production. Ce climat préfigure les fragilités à venir dans le secteur des arts décoratifs.

L’Union centrale des arts décoratifs (UCAD), en préparation de sa Quatrième exposition d'art décoratif contemporain[382] au pavillon de Marsan, avait lancé dés 1927 un concours[383] ambitieux sur le thème du « bureau de dame et son siège ». Les six projets lauréats[384] furent récompensés par une bourse offerte par le mécène David David-Weill[385], ainsi que par une place d’honneur lors de l’exposition au pavillon de Marsan, entre février et mars 1928. L’innovation majeure de cette exposition réside dans le choix d’inviter une sélection de décorateurs renommés à exprimer leur identité artistique tout en explorant diverses techniques pour traiter le sujet.

Louis Sognot présente un bureau de dame aux formes innovantes (fig. 9-9.1), alliant bois et métal. Ce meuble se distingue par ses quatre tiroirs galbés, sa finition en laque Duco et son ornementation latérale évoquant une carrosserie automobile.

« […] M. Sognot a composé pour Primavera une excellente armature de chaise en métal. Le bureau est à signaler avec

---

[381] En amont de la crise de 1929, l’Europe et la France sont fragilisées par leur dépendance aux capitaux américains notamment via le plan Dawes, une surproduction industrielle, une bulle spéculative nourrie par l’essor immobilier et boursier, ainsi qu’une instabilité monétaire accentuée par la dévaluation du franc et l’entrée massive de capitaux étrangers. Ces déséquilibres ont préparé et aggravé le choc de 1929.
GALBRAITH John Kenneth, L*a Crise économique de 1929: Anatomie d'une catastrophe financière*, Edition Payot et rivages, 2011, 283 p.

[382] La première édition de l'UCAD s'était concentrée sur le thème du *service de table*, un choix mettant en lumière le savoir-faire français. Tandis que la seconde, en parfaite harmonie avec l’esprit moderne le cabinet de travail d'un jeune homme moderne - a compliqué la tâche des designers. La troisième exposition est consacré au *cabinet de travail de l’homme d’aujourd’hui.*

[383] Orchestré sous la direction de Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, et de M. Koechlin,vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs,

[384] Parmi les 82 participants, de jeunes décorateurs qui étaient majoritairement agés entre 21 et 26 ans, trois prix furent décernés, chacun accompagné d'une somme de 2 000 francs : le 1er prix pour J.P Pouchol, le 2ème prix pour Henri Aguesse, et le 3ème prix pour Émile Colas, trois jeunes décorateurs âgés de 21 à 26 ans.

[385] David David-Weill, Banquier, collectionneur et mécène français doté d'une expertise esthétique, imposa, de 1930 au tournant de la décennie 1950, un modèle mixte destiné à assurer « l’âge d’or » de la Réunion des Musées Nationaux, toute-puissante jusqu'au début des années 1990. CALLU Agnès, Du collectionneur et des musées : David David-Weill (1871-1952), « l’exemple exemplaire », CNRS Éditions, 2019, p. 21-23.

ses prises de tiroirs formant élément décoratif et soulignant par la lumière le dessin du meuble. Habile à répartir les volumes, il ne néglige pas le côté pratique […] Preuve en est ce tiroir plumier et ce luminaire dont le foyer doit être voilé pour sa luminosité intense, mais qui offre une grande facilité de déplacement grâce à sa conception mécanique.[386]»

Louis Sognot conçoit également un fauteuil audacieux, monté sur lames nickelées, qualifié de « menaçant » par certains critiques. Sur le bureau, une lampe verticale en forme de tube métallique diffuse une lumière modulable selon l'ouverture réglée. Le bureau de dame constitue pour Louis Sognot un terrain d'expérimentation privilégié, lui permettant d'articuler tradition et modernité dans un mobilier à la fois fonctionnel, raffiné et adapté aux contraintes contemporaines. Dans ce contexte, il se distingue par une approche équilibrée, fusionnant bois exotiques et finitions métalliques, formes novatrices et références classiques.

En proposant un mobilier esthétique, fonctionnel et accessible, il s'inscrit pleinement dans les évolutions sociales de l'entre-deux-guerres. À partir de 1927, Sognot s'affirme ainsi comme l'un des acteurs majeurs d'un modernisme français soucieux d'humanité, de rationalité et d'adaptation aux nouveaux modes de vie. Cette création témoigne d'une conception humaniste du design, attentive aux mutations sociales et à la redéfinition du rôle féminin dans l'espace domestique.

En valorisant le thème du bureau de dame, « autel du pouvoir et de la prise de décision [387]», l'UCAD met en lumière la place croissante des femmes dans la société. L'Objet symbolique de pouvoir, devient un terrain d'expérimentation pour repenser les rôles sociaux à travers le design. L'exposition, saluée par le public, témoigne d'une volonté de concevoir un mobilier en phase avec l'évolution des rôles sociaux. Loin du coquet bijou d'ébénisterie de jadis, le bureau de dame est désormais perçu comme un véritable espace de travail, « […] moderne du boudoir[388] ». le bureau de dame devient, dans l'entre-deux-guerres, un véritable espace de travail, reflet d'une émancipation féminine croissante. En valorisant ce thème, l'UCAD accompagne les mutations sociales de l'après-guerre et souligne l'importance de meubles adaptés au statut nouveau des femmes[389] modernes.

---

[386] RAMBOSSON, Op. cit., 94
[387] Définition du bureau par MATHEY F.(1917-1993) a été le conservateur en chef du musée des Arts décoratifs (MAD) de Paris, de 1967 à 1985, dans : *L'Empire du bureau, 1900-2000* : [exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 15 février – 15 mai 1984].
[388] TISSERAND Ernest « Du boudoir au fumoir », *L'Art vivant* , Paris, janvier 1926, p. 637.
[389] Voir cet ouvrage : BART Christine*, Histoire des femmes dans la France des XIX*e *et XX*e *siècles*, Paris, 2013.

Autour de Louis Sognot, qui propose une version du bureau de dame alliant innovation formelle, esthétique et fonctionnalité, se dessinent plusieurs approches du mobilier moderne, révélant la diversité des réponses apportées aux évolutions sociales et esthétiques de l'entre-deux-guerres. René Herbst conçoit un bureau pour la « femme moderne », mêlant bois et métal, tandis que Dominique et Dufrène restent fidèles aux matériaux traditionnels. D'autres, dont Jules Leleu, Louis Sue ou André Mare restent influencés par le XVIII^{e} siècle, privilégient le luxe sans intégrer les évolutions techniques ou sociales. À l'inverse, Maurice Pré, René Joubert, Petit, Pierre-Paule Montagnac et Djo Bourgeois adoptent une approche fonctionnelle, adaptée aux contraintes de l'habitat moderne.

5.1 Louis sognot : pionnier du meuble polyvalent en métal au salon d'automne de 1928

Parmi les décorateurs ayant marqué le Salon d'Automne de 1928, Louis Sognot occupe une place singulière. Salué par la critique pour son audace et son esprit avant-gardiste[390], il se distingue notamment par la présentation d'un meuble polyvalent (fig. 10), stratégiquement installé à la croisée de deux allées de l'exposition. Entièrement réalisé en métal, ce meuble comprend des casiers formant bar, des meubles à classeurs fermant à rideaux, ainsi que des tablettes dépliables offrant un espace de travail. Sa grande originalité réside non seulement dans sa fabrication entièrement métallique, mais aussi dans sa disposition spatiale : placé au centre d'une pièce, ce meuble-bureau rayonne dans plusieurs directions, permettant à plusieurs personnes de travailler simultanément sans se gêner. Un fauteuil en métal plat chromé (fig. 10.1), doté de larges accoudoirs formant patin, un guéridon à piètement central en métal et un bureau plat à caissons en métal poli complètent cet ensemble.

Louis Sognot propose ainsi un dessin audacieux qui anticipe l'évolution du mobilier moderniste vers davantage de modularité et d'accessibilité. Des variantes de ce meuble apparaissent dans les aménagements de Marcel Guillemard, laissant supposer une possible collaboration entre les deux décorateurs. La généalogie de ce type de meuble à fonctions multiples remonte aux travaux de Francis Jourdain sur les modules en bois de « meubles interchangeables [391]» (1919), conçus pour optimiser les intérieurs.

On en retrouve l'écho à la fin des années 1950 avec le mobilier de la reconstruction, notamment les meubles « bloc » à usages multiples, développés par Louis Sognot en collaboration avec Jacques Dumont.Conçu comme un meuble compact et élégant, ce bureau polyvalent anticipe les recherches sur la modularité et la rationalisation de l'espace domestique. L'intégration du métal, traitée de manière novatrice, y affirme une esthétique avant-gardiste tout en répondant à des exigences fonctionnelles inédites. Par sa légèreté, sa flexibilité et sa durabilité, ce mobilier s'adapte aux contraintes de l'habitat urbain moderne, tout en remettant en question les limites du savoir-faire artisanal traditionnel.

---

[390] WERTH Léon, « Au Salon d'Automne, *Art et décoration,* décembre 1928, p.16.
[391] Le musée d'art et d'histoire de Saint-Denis

6. Le Salon de thÉ des Grands Magasins du Printemps (1929)

Présenté en 1929 au Salon des Artistes décorateurs, *le salon de thé*[392], (fig. 11) conçu par Louis Sognot, Marcel Guillemard et Colettet Gueden par l'Atelier Primavera pour les Grands magasins du Printemps témoigne d'un basculement vers une esthétique moderniste, fondée sur la fonctionnalité et l'usage maîtrisé du métal. Le choix de ce matériau, alors perçu comme un symbole d'innovation industrielle, confère à l'ensemble une rigueur formelle et une légèreté visuelle, en accord avec les principes de rationalisation de l'espace. L'aménagement se distingue par son élégance épurée et sa conception cohérente, malgré un contexte marqué par la réduction des surfaces allouées aux ateliers d'art décoratif : depuis 1928, les contraintes budgétaires ont conduit à restreindre le nombre de salles présentées, poussant notamment l'Atelier *La Maîtrise* à suspendre sa participation, tandis que Primavera limite la sienne.

Ce projet contemporain prolonge, à près de trois décennies de distance, une ambition collective demeurée sans suite : en 1902, les membres du Salon des Artistes décorateurs avaient envisagé de réaliser un salon de thé dans le cadre d'un concours lancé par la revue *Art et Décoration*, mais l'entreprise fut finalement abandonnée. Le parcours de Louis Sognot, qui aménage en 1924 un vaste salon de thé doté d'un mobilier en bois naturel inspiré du style des années 1910, témoigne de l'évolution d'un jeune décorateur audacieux, capable de rompre avec les usages en introduisant du mobilier en métal, un choix alors clivant. Cette petite révolution se concrétise quelques années plus tard, en 1929 (fig. 11.1-11.2), marquant son ascension fulgurante vers les sommets du modernisme.

Au dernier étage, la structure métallique des chaises en duralumin, des tables et des dessertes mobiles est sublimée par la lumière naturelle des grandes baies vitrées. Depuis leurs débuts, les *Grands Magasins du Printemps* se distinguent par les créations des ateliers *Primavera*. L'innovation réside toutefois ici dans l'ampleur du projet conçu par Louis Sognot et Marcel Guillemard : bien plus qu'une simple exposition, il s'agit d'un ensemble visionnaire, pensé dans une logique d'unité et de cohérence. Il s'agit de l'aboutissement différé d'une réflexion sur

[392] ANONYME, « Exposition de la société des artistes décorateurs : Concours », *Art et décoration*, 1 janvier 1902, p. 46. Le projet de concours de la Société des artistes décorateurs prévoit la création d'un salon de thé dans un établissement public à Paris, comprenant une salle commune et plusieurs petits salons. Les participants doivent concevoir un espace intérieur et extérieur, en incluant des éléments décoratifs fixes et du mobilier, tout en veillant à la rapidité et au faible coût d'exécution. Les propositions doivent être déposées au siège social avant le 31 mai, accompagnées de maquettes détaillées et de plans à des échelles spécifiques.

l'architecture de la convivialité, adaptée aux exigences esthétiques et sociales de l'entre-deux-guerres, et qui symbolise une véritable réussite tout en marquant un moment de maturité artistique. La clientèle est fortement impressionnée par le projet moderniste et sa profusion de reflets métalliques et de miroirs.

Ce *salon de thé*, emblème des Grands Magasins du Printemps, est conçu comme un lieu de passage et de repos pour une clientèle évoluant dans un environnement transformé. Jouant un rôle stratégique, il attire et retient les visiteurs, prolongeant ainsi leur durée de visite. L'alliance du métal et des couleurs pastels crée un contraste visuel harmonieux, apportant douceur et modernité à cet espace en transition vers le monde moderne.

Dans un contexte où les grands magasins rivalisent d'ingéniosité pour attirer et fidéliser une clientèle exigeante, les salons de thé deviennent des espaces emblématiques, à la fois lieux de repos et vitrines du modernisme naissant. « Le salon de thé est fait pour retenir la cliente. Il se trouve généralement dans un coin tranquille du magasin, loin du bruit, loin de la foule [393]». Des concours sont lancés pour la décoration des salons de thé, afin de leur conférer une identité marquante, malgré une esthétique parfois étonnamment classique ; les primes vont de 3 000 à 15 000 francs. *Les Grands Magasins du Louvre* proposent un thème de « salon de thé moderne », M. Bloch, directeur d'*Athélia*[394], présente chez *Trois-Quartiers,* un salon-restaurant aux boiseries élégantes, équipé de tabourets de bar en métal. M. Prou, de l'atelier *Pomone*, s'inspire de la *Wiener Werkstätte*. À Lyon, les *Galeries Lafayette*, conçues par Maurice Dufrène en 1924, offrent un espace théâtral animé par des miroirs et des chaises Louis XVI à dossier médaillon. Nous avons déjà abordé les conditions dans lesquelles Georges Wibo[395] a entrepris, en 1924, la

[393] Le n°8 de la revue *Parade* (août 1927) consacre un article aux salons de thé dans les Grands Magasins. L'auteur de l'article précise comment ces espaces, autrefois perçus comme de simples lieux de repos pour les clientes, sont progressivement devenus de véritables institutions mondaines. Il souligne l'importance croissante de ces salons en tant qu'espaces de sociabilité, où se mêlent élégance, modernité et influence de la culture parisienne. L'article met en avant la manière dont l'aménagement raffiné, le choix minutieux des thés et pâtisseries, ainsi que la présence d'un service attentif, participent à l'expérience globale du shopping, transformant ces salons en des lieux incontournables du quotidien urbain. ANONYME, « les salons de thé dans les Grands magasins », *Parade*, n°8, août 1927, p. 4-5.

[394] Studio d'Art des 3 quartiers à Paris,

[395] WYBO Georges (1880–1947) est un architecte qui se distingue dès 1910 par d'importantes commandes, notamment de casinos et d'hôtels. Nommé architecte en chef des Grands Magasins du Printemps en 1912, il supervise la reconstruction du bâtiment du boulevard Haussmann après l'incendie de 1921, et participe à la réalisation du pavillon Primavera pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925. SMITH Paul, *Fonds Georges Wybo (1880–1943). Pré-classement*, Paris, Archives d'architecture du XXe siècle de l'IFA, 1992, dactylographié (rapport BRA).

reconstruction[396] du salon de thé des grands magasins du Printemps (1880-1943). Présenté par certains critiques comme une « Symphonie rose [397]», ce *salon de thé* (Fig. 11), marque un tournant dans la conception des salons de thé. L'apport de de Orchestré par Louis Sognot, avec la collaboration de Marcel Guillemard et Colette Guéden, ce projet allie fonctionnalité moderne et raffinement chromatique. La finesse des nuances « allant du rose au mauve[398] » alliée à la rigueur du métal confère à l'ensemble une identité visuelle forte, pensée pour séduire une clientèle féminine et urbaine. Le mobilier en métal – chaises pliantes, tables, dessertes – se distingue par sa légèreté, sa modularité et son adaptation aux contraintes de la production en série. Louis Cette utilisation de couleurs vives[399] et audacieuses offre un contrepoint intéressant au mobilier en métal, dont certains pourraient percevoir le caractère comme minimaliste ou même austère. Louis Sognot est précédé de la réputation qui le situe comme l'un « des meilleurs meubliers contemporains de sa génération[400] », et qui fait preuve d'une ingéniosité remarquable dans la conception de dessertes. Louis Sognot exploite les piliers comme axes structurants, autour desquels se déploient des formes mobiles et ingénieuses. Les fauteuils[401] dessinés par Guillemard sont loués pour leur maniabilité[402] , renforçant le caractère fonctionnel de l'ensemble. Un espace dédié au jazz, intégré au cœur du salon, témoigne d'une volonté d'inscrire ce lieu dans la modernité urbaine. Si certains critiques ont jugé l'ensemble trop utilitaire, voire impersonnel, d'autres y voient un manifeste du goût nouveau : gai, séduisant, accessible. L'intégration du métal dans un cadre commercial contribue ainsi à la démocratisation du modernisme, en écho aux visions avant-gardistes de l'urbanisme moderne. Certains commentateurs évoquent « La symphonie rose [403]», tant ce *salon de thé* (Fig. 11) est devenu un endroit où la finesse des nuances – allant du

[396] Détruit par un incendie en 1921, le magasin n° 2 est reconstruit par Georges Wybo entre 1921 et 1924 sur le même plan. Le restaurant principal du Printemps a été construit lors de la restauration de l'intérieur de l'édifice en 1923.
[397] Ibid.
[398] SIMONI Henri, « Au salon des Artistes décorateurs, devant quelques studios », *L'Œuvre*, Paris, mai 1929, n.p.
[399] Les enseignants D'ailleurs de l'École des Arts Décoratifs, se référaient fréquemment au traité des couleurs de CHEVREUL, Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, Pitois-Levrault, 1839. Les pigments de phithalocyanine sont utilisés dans divers domaines artistiques et décoratifs. Leurs couleurs vives et durables permettent aux décorateurs d'obtenir des résultats visuels percutants et attrayants dans leurs projets.
[400] WALDEMAR Georges. « Le salon des Artistes décorateurs », *La Presse*, Paris, mai 1929, n.p.
[401] À première vue, les fauteuils réalisés par Marcel Guillemard et Louis Sognot présentent une réelle similitude, mais leurs différences se révèlent à un regard plus attentif.
[402] RAMBOSSON Ivanhoé, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Comœdia* ,Paris, 1 juin 1929, p. 15.
[403] Ibid.

rose au mauve – joue un rôle central [404]». La douceur des couleurs est mise en contraste délibéré avec la rigueur du métal. Ainsi, si le rose suggère la détente et la féminité, le mauve stimule la créativité. Les plateaux des tables affichent un bleu turquoise, et une tulipe jaune s'élève d'un vase en cristal. Les pichets brillent de leur verre irisé, tandis que les fenêtres sont ornées de verres opaques.

Cette utilisation de couleurs vives[405] et audacieuses offre un contrepoint intéressant au mobilier en métal, dont certains pourraient percevoir le caractère comme minimaliste ou même austère. Louis Sognot est précédé de la réputation qui le situe comme l'un « des meilleurs meubliers contemporains de sa génération[406] », et qui fait preuve d'une ingéniosité remarquable dans la conception de dessertes. Ils exploitent habilement les piliers comme supports, autour desquels les étagères se développent, à la fois en angles et sous une forme roulante. En parallèle, il a imaginé des tables en métal et de petites chaises pliantes, contribuant à l'esthétique moderne et fonctionnelle du salon de thé. Les fauteuils[407] conçus par Guillemard, par exemple, sont loués pour leur équilibre parfait et leur maniabilité légère, les rendant pratiques pour un lieu public où « […] ils glissent facilement sur le sol sans l'endommager[408] ».

Un espace dédié à un orchestre de jazz s'organise autour de fauteuils tubulaires encadrant de petites tables. Enfin, le contraste entre le métal rigide et les couleurs pastel du décor adoucit l'impact de cette modernité industrielle, évitant toute froideur excessive. L'intégration du mobilier métallique dans un cadre aussi accessible que celui des grands magasins démocratise une esthétique autrefois réservée à des environnements industriels ou de bureau, contribuant ainsi à l'évolution des goûts publics.

Cependant, ce projet avant-gardiste n'a pas échappé à la critique. Certains observateurs considèrent l'utilisation massive de métal, notamment les chaises pliantes, comme trop utilitaire, voire impersonnelle, allant jusqu'à comparer les pièces à du « mobilier de camping [409]» faisant

---

[404] SIMONI Henri, « Au salon des Artistes décorateurs, devant quelques « studios », *L'Œuvre*, Paris, mai 1929, n.p.
[405] Les enseignants de l'École des Arts Décoratifs se référaient fréquemment au traité des couleurs de Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, Pitois-Levrault, 1839. Les pigments de phtalocyanine sont par ailleurs utilisés dans divers domaines artistiques et décoratifs : leurs couleurs vives et durables permettent aux décorateurs d'obtenir des effets visuels à la fois percutants et séduisants.
[406] WALDEMAR Georges, « Le salon des Artistes décorateurs », *La Presse*, Paris, mai 1929, n.p.
[407] À première vue, les fauteuils réalisés par Marcel Guillemard et Louis Sognot présentent une réelle similitude, mais leurs différences se révèlent à un regard plus attentif.
[408] RAMBOSSON Ivanhoé, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Comœdia*, Paris, 1 juin 1929, p. 15.
[409] P.B, « Arts décoratifs, métal et mobilier », *Beaux-Arts*, 15 juin 1929, p. 25.

spécifiquement référence aux chaises pliantes, et a indiqué à tort que les chaises étaient éditées par Thonet[410]. D'autres commentaires tels que « Louis Sognot expose un immense salon de thé dont les chaises et les tables, innombrables mais identiques, sont faites en cadres de bicyclettes recouverts de foulards[411] ». Louis Sognot a su enjoliver l'ensemble de façon si pimpante et attirante que le salon de thé pourrait presque servir d'enseigne pour le grand magasin. Son utilisation du métal, traité avec bonheur, confère au salon de thé « […] un air de gaieté et de joliesse […][412]» d'un effet décoratif sûr. Cette vision s'inscrit en écho aux idées avant-gardistes de Le Corbusier, qui écrivait dans *Urbanisme* en 1925 : « L'urbanisme pourrait étendre ses tracés au toit de la ville, en récupérant une part de cette surface accessible. » Cette réflexion, à la fois audacieuse et visionnaire, semble anticiper l'idée d'espaces urbains multifonctionnels et ouverts, parfaitement illustrée par l'approche de Sognot.

L'édition 1929 du Salon des Artistes décorateurs met en lumière les tensions qui traversent le monde des arts décoratifs. Elle oppose une avant-garde moderniste – représentée par René Herbst, Charlotte Perriand, Djo Bourgeois et Louis Sognot – à un art décoratif traditionnel encore imprégné des codes bourgeois de l'Art déco. Bien que le Salon vise à célébrer la diversité des expressions contemporaines, il demeure réticent face à la radicalité des propositions progressistes centrées sur la fonctionnalité et la modularité, révélant un conservatisme institutionnel qui freine l'élan vers une modernité pourtant inévitable.

L'absence de ces créateurs novateurs[413], surnommés « la cavalerie de reconnaissance [414]» ou « les explorateurs de l'impossible », laisse planer une ombre sur le Salon des Artistes décorateurs, et nourrit des inquiétudes à l'approche de la rencontre avec les artistes allemands

---

[410] Fondée en 1830 en Prusse par Michael Thonet et installée à Vienne dès 1842, la firme Thonet se distingue par son mobilier en bois courbé. À partir des années 1920, elle se diversifie dans la production de mobilier en métal tubulaire, devenant un acteur majeur du modernisme. Influencée par le Bauhaus, elle collabore avec Marcel Breuer, Mart Stam et Mies van der Rohe, qui expérimentent le tube métallique pour concevoir des meubles légers et fonctionnels, adaptés à la vie urbaine moderne. La chaise B3 « Wassily », emblématique de cette nouvelle esthétique, marque l'entrée du design avant-gardiste dans la production industrielle. Dès 1928, à la suite de l'exposition du Deutscher Werkbund à Stuttgart, Thonet produit en série ces modèles, dont le bureau B 465 de Breuer constitue un exemple notable. La filiale française, dirigée par Bruno Weill à partir de 1929, joue un rôle central dans leur diffusion en France, en éditant notamment des créations d'André Lurçat, A. Guyot, Émile Guillot et Bewe. WILK, Christopher. *Thonet: One Hundred Fifty Years of Furniture.* New York : Barron's Educational Series Inc., 1981, 141 p.

[411] PAWLOWSKI de, Georges, « Le XIX[e] Salon des Artistes décorateurs (au Grand-Palais), *Le Journal*, Paris, 12 mai 1929, p. 6.

[412] REMON Georges, « Le 19[ème] Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et décoration*, 1[er] janvier 1929, p. 206

[413] ANONYME, « Le Salon des Artistes décorateurs, ce qu'on y verra, ce qu'on y verra pas », *L'Art vivant*, Paris, 1 janvier 1929, p. 372-373.

[414] Ibid.

prévue l'année suivante[415]. En réaction, l'Union des Artistes Modernes (UAM) vit le jour en mai 1929, rassemblant des figures telles que Charlotte Perriand, René Herbst, Djo Bourgeois et Louis Sognot. Cette rupture décisive accéléra l'émergence d'un mouvement centré sur la création d'un environnement moderne, adapté aux besoins de la société contemporaine. L'UAM, par sa vision radicale et innovante, joua un rôle crucial dans l'évolution de l'art décoratif, influençant durablement le design moderne. L'échec du projet d'appartement moderniste au Salon des Artistes décorateurs de 1929, plutôt qu'un frein, précipita la formation de l'UAM, un mouvement dont l'impact fut profond sur l'esthétique du XX^{e} siècle

[415] En 1930, la participation d'une section allemande au Salon des Artistes Décorateurs marque la première invitation étrangère, symboliquement significative après la Première Guerre mondiale. Organisée par le Deutscher Werkbund**,** en lien avec le Bauhaus**,** cette exposition est dirigée par Walter Gropius**,** assisté de Herbert Bayer**,** Marcel Breuer et László Moholy-Nagy**,** incarnant les idéaux modernistes d'avant-garde.

CHAPITRE VII. LOUIS SOGNOT ET CHARLOTTE ALIX : PROJET À DEUX VOIX.

À l'aube de son engagement auprès de l'Union des artistes modernes, Louis Sognot redéfinit ses pratiques de création en s'associant à Charlotte Alix. Commencée discrètement en 1928, cette collaboration, officialisée en 1930, marque un infléchissement dans son rapport à l'œuvre individuelle, jusque-là érigée en principe. Avant d'aborder son rôle dans l'UAM, il importe d'analyser les circonstances et les implications de cette association, qui éclaire en profondeur l'évolution esthétique et professionnelle de Sognot au tournant des années 1930.

1. « Une simple aventure ? » : l'amorce d'un projet moderne

En 1928, alors que Louis Sognot poursuit encore ses activités au sein de l'Atelier Primavera, une collaboration se noue progressivement avec Charlotte Alix. Deux ans plus tard, en 1930, cette association se formalise et conduit Sognot à quitter le Printemps. Ce partenariat, apparemment contraire à ses principes « Je reste convaincu que le vrai créateur doit être seul et travailler seul. J'ai essayé plusieurs fois de travailler en collaboration, j'ai dû y renoncer, ma conception était tout de suite gauchie, déformée, abîmée. On peut se faire aider, se spécialiser aussi. […][416] » — inaugure pourtant une phase féconde de sa carrière. Il convient dès lors de présenter Charlotte Alix, d'examiner les circonstances de leur rencontre et d'en analyser les implications esthétiques et professionnelles.

1.1La question de l'association

La littérature contemporaine, issue des comptes rendus de salons et des articles de presse, présente généralement Charlotte Alix comme une décoratrice, au même titre que Louis Sognot. Pourtant, une analyse plus approfondie de leur collaboration révèle une réalité plus nuancée, redonnant à Charlotte Alix la pleine mesure de son rôle au sein du duo. L'association entre Charlotte Alix et Louis Sognot, souvent saluée pour son caractère novateur, soulève la question du partage des compétences. Si Louis Sognot est fréquemment identifié comme le principal concepteur et décorateur, Charlotte Alix semble avoir exercé une influence décisive sur le plan stratégique, assurant notamment la gestion des relations avec la clientèle et la promotion des

[416] VOISIN, op. cit. p.47

projets. Ainsi, ce partenariat associait la maîtrise technique et créative de Sognot à l'expertise relationnelle et organisationnelle d'Alix, invitant à repenser la répartition des responsabilités dans leurs réalisations communes. Cette collaboration met également en lumière l'influence de Charlotte Alix sur le succès du duo, notamment en termes de visibilité et de rayonnement de leurs créations. Tout au long de la première partie de sa carrière, Louis Sognot a privilégié le travail en collectif, que ce soit au sein de grands ateliers comme Primavera ou par des collaborations ponctuelles avec d'autres décorateurs et artistes. Contrairement à plusieurs de ses contemporains, il n'a jamais cherché à s'établir en tant qu'entrepreneur indépendant ou à créer des partenariats d'affaires exclusifs. Son approche s'inscrivait résolument dans une dynamique collaborative, valorisant l'esprit d'équipe et l'intégration des savoir-faire au sein des ateliers où il évoluait.

Les projets communs de Louis Sognot et Charlotte Alix se distinguent par leur originalité et ont suscité une reconnaissance critique notable. Ernest Tisserand, par exemple, salue l'association prometteuse entre les deux créateurs et exprime sa satisfaction en évoquant Louis Sognot « […] qu'on est heureux de voir enfin libéré[417]». Cette collaboration représente également une avancée significative dans la reconnaissance de la légitimité artistique des femmes, longtemps remise en question. Souvent marginalisées par les institutions académiques, les femmes artistes ont dû surmonter de nombreux obstacles sociaux pour accéder à des formations mixtes[418], trouvant parfois refuge dans des ateliers privés où elles pouvaient librement développer leur talent. Le parcours de Charlotte Perriand en est une illustration frappante, témoignant des difficultés qu'elle a rencontrées et des efforts nécessaires pour intégrer l'atelier de Le Corbusier. Cependant, il demeure indispensable d'approfondir les rôles respectifs de Charlotte Alix et de Louis Sognot afin de dissiper certaines inexactitudes concernant leur collaboration. Pour ce faire, un retour sur le parcours artistique de Charlotte Alix s'impose, d'autant plus que son profil reste encore flou, tout comme le contexte dans lequel elle a évolué.

Charlotte Marchal, connue sous le nom de Charlotte Alix, naît dans une famille bourgeoise de Nancy. Son désir de suivre les cours de l'Académie Ranson la conduit à Paris à la fin de la Première Guerre mondiale[419]. Dans cet atelier, elle rencontre Yves Alix (1890-1969)[420], professeur

---

[417] TISSERANT Ernest, « Les Artistes modernes à la Semaine à Paris », *L'Art vivant*, Paris, janvier 1930, p. 362.
[418] BONNET Marie-Jo., *les femmes artistes dans les avants-gardes*, Paris, 2006, p. 47.
[419] Selon les archives de l'académie Ranson qui ont été consultées, Charlotte Marchal la cotisation est réglée depuis 1918. LEFEBVRE Sophie, *Charlotte Alix (1897-1990)*, Mémoire de maîtrise, Paris IV, p.3
[420] Sur l'œuvre on pourra se référer à : ALIX Yves, *Notes sur l'art, 1912-1940 : témoignage*, Augustin Éditeur-Imprimeur, 1997. Les Amis d'Yves Alix en 2000

de dessin depuis 1918, qu'elle épouse le 4 avril 1919. L'Académie Ranson, située au 7, rue Joseph-Bara, est une institution[421] qualifiée d'« académie d'avant-garde[422] » et fondée par les Nabis, Maurice Denis et Paul Sérusier. Elle devient un lieu de rencontres et d'échanges intellectuels pour Charlotte. À cette occasion, Maurice Denis réalise son portrait[423]. Charlotte Alix débute très tôt sa carrière de peintre, développant progressivement son talent artistique. Dès 1922, elle expose ses œuvres dans différents salons sous le pseudonyme de « Jeanne ou Jane Rosoy », notamment au Salon d'Automne, où elle présente *Le Peintre* et, la même année, *La Femme aux livres.* Le BIAF, présidé par Mme Yves Alix, réunit une vingtaine de bois gravés rares par paul Gauguin,[424]. En 1923, elle expose au Grand Palais lors du Salon de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, affirmant ainsi son engagement pour la visibilité et l'égalité des femmes artistes. Ce geste témoigne de sa solidarité envers ses contemporaines et de son soutien actif à leurs droits, contribuant à transformer les mentalités et à renforcer leur reconnaissance dans le monde de l'art. L'utilisation d'un pseudonyme ne trompe pas les critiques qui reconnaisse très vite dans l'œuvre de Charlotte Alix, l'influence de son époux, Yves Alix[425]. C'est la galerie Weill, tenue par Mle Berthe, galerie emblématique qui accueillera sa dernière exposition de peintures. « […] Tous les peintres qui ont un nom à présent, tous ceux qui ont joué un rôle dans l'art d'aujourd'hui ont été accueillis par elle alors qu'ils débutaient dans la carrière et n'étaient soutenus par personne. Ils y sont tous [426]».

2. CrÉation du Bureau international des arts français (B.I.A.F)

Déterminée à forger sa carrière dans le négoce d'art, Charlotte Alix franchit une étape décisive le 27 septembre 1928[427], elle fonde le Bureau International des Arts Français (BIAF), situé au 15 rue de l'Abbé Grégoire à Paris, et décide de se consacrer à la promotion de l'art moderne français, englobant peinture, sculpture et arts décoratifs. Le répertoire indique qu'il s'agit d'une

[421] L'académie Ranson sera surtout dirigée par France Ranson de 1909 (année de la mort de son fondateur) à 1931
[422] NICOLLIER Sandrine, *L'Académie Ranson, 1908-1918*, Mémoire de troisième cycle de l'École du Louvre, sous la direction de Guy Cogeval, Paris, 1997.
[423] DENIS Maurice, Portrait de Charlotte Alix, huile sur toile, 46X38, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.
[424] Tirés par lui-même sur japon pelure à trente exemplaires. ROGER-MARX Claude, « Les Arts graphiques », *Europe nouvelle,* Paris,26 janvier 1929, p.109.
[425] WALDEMAR Georges, « André Lhote », *L'Amour de l'art,* Paris, 1er janvier 1924, p. 47.
[426] WARNORD André, *Les berceaux de la jeune peinture*, Paris, Albin Michel, 1923, p. 271-272.
[427] Archives nationales, côte 50980/425365, création du Bureau international de l'art français, 27 septembre 1928.

activité de « commissionnaire, intermédiaire en tableaux, bijoux, décoration [428]». La raison sociale de cette société est suffisamment large pour embrasser une activité étendue à de nombreux domaines de l'art.

La rencontre entre Louis Sognot et Charlotte Alix s'est vraisemblablement produite à l'occasion d'une exposition ou d'un événement professionnel à Paris, leurs trajectoires respectives les situant dans des cercles artistiques distincts mais interconnectés. Louis Sognot, alors figure de premier plan au sein de l'atelier Primavera des grands magasins du Printemps, bénéficiait d'une forte visibilité grâce à sa participation régulière aux Salons. Charlotte Alix, pour sa part, évoluait dans des milieux artistiques eux aussi reliés par des réseaux communs, notamment par le biais de collaborateurs tels qu'Yves Alix. Un tel contexte, par exemple celui d'une exposition commune, offrait un cadre propice à leur première interaction, nourrie par des échanges autour de l'innovation en design et des tendances artistiques émergentes de l'époque. Bien que Louis Sognot ait apporté une expertise technique essentielle à la réalisation des créations, Charlotte Alix jouait un rôle déterminant dans le développement conceptuel et l'établissement de relations professionnelles. La presse souligne d'ailleurs ses ambitions de promouvoir une vision novatrice du mobilier et d'affirmer la place des femmes dans les arts décoratifs. La presse souligne d'ailleurs ses ambitions de :

> « […] collaborer avec « les grands artistes de son temps, avec les plus importantes galeries, les experts et les collectionneurs les plus réputés […] ». Son implication au sein du B.I.D.A.F. (Bureau International des Arts Français) témoigne de cette démarche, visant à « fournir rapidement les renseignements les plus sûrs et à renseigner ses clients, y compris les étrangers, sur l'art moderne français », qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'arts décoratifs, couvrant ainsi l'ensemble des arts appliqués modernes[429] .

À cette époque, Charlotte Alix manifeste des ambitions clairement définies, exerçant une activité proche de celle d'un courtier d'art, centrée sur une période allant « de 1850 aux années 1930[430] ». La raison sociale précise que « l'objectif poursuivi est de réaliser une union parfaite entre la décoration intérieure et la peinture. Le Bureau International des Arts Français compose ses maquettes d'intérieurs et édite ses propres meubles. Charlotte Alix s'impose comme une figure ambitieuse du monde de l'art, portée par le projet d'ouvrir une galerie. Insérée dans un réseau influent, elle tisse des liens avec des artistes majeurs, des galeries, des experts et des collectionneurs reconnus. Sa capacité à évoluer dans des cercles fermés témoigne d'un réel talent

[428] *Ibid.*
[429] *Ibid.*
[430] Nous avons déjà évoqué la personnalité et le parcours de Gaston Roussel.

pour la création et la gestion de réseaux.

Au sein du Bureau International des Arts Français (B.I.A.F.), elle joue un rôle déterminant en initiant des collaborations et en stimulant les échanges créatifs. Son engagement renforce sa crédibilité, et ses connexions lui permettent de concrétiser des projets d'envergure, souvent en lien avec des figures majeures du monde artistique. Les interactions de Charlotte Alix, notamment avec le fondateur des laboratoires Roussel, ont facilité la réalisation de projets d'envergure, tels que la « salle de conférence des laboratoires UCLAF » présentée lors de l'exposition de l'UAM. Par ailleurs, ses liens continus avec la famille Rothschild ont permis de concrétiser plusieurs projets significatifs. Son rôle fut particulièrement notable dans le chantier de décoration du journal *La Semaine à Paris*, qui influencera ensuite son travail pour le Palais du Maharadjah d'Indore. Charlotte Alix se distingue par sa capacité à mobiliser un réseau stratégique pour promouvoir l'art moderne français à l'échelle internationale. En organisant des expositions majeures et en collaborant avec des figures influentes, elle favorise la circulation des idées, renforce la visibilité des artistes et contribue à faire évoluer les perceptions de l'art moderne.

Le Bureau International des Arts Français (B.I.A.F.) se positionne comme un relais entre une clientèle française et internationale[431]souhaitant découvrir l'art moderne français dans toute sa diversité peinture, sculpture et arts décoratifs. À travers sa galerie, elle présente des œuvres allant de Bonnard à Picasso, tout en soutenant la jeune scène artistique. Dès 1926, elle établit des liens durables avec des artistes comme Amédée de La Patellière, rencontré lors d'une exposition chez Katia Granoff. En janvier 1929, le B.I.A.F. inaugure sa première exposition[432] avec vingt gravures sur bois de Paul Gauguin, puis organise une exposition majeure à Stockholm en mars, saluée par la visite du roi Gustave V et du ministre suédois en poste à Paris. Cette initiative contribue au rayonnement international de l'art français, malgré le contexte troublé par l'affaire financière dite « Continentale ». Installée au 15 rue de l'Abbé Grégoire, dans un quartier fréquenté par plusieurs décorateurs[433] de renom, Charlotte Alix renforce sa présence à Paris en participant à des expositions aux côtés d'artistes comme Moïse Kisling, Gino Séverini ou Yves Alix.

---

[431] *Ibid.*

[432] « Informations », « À nos lecteurs », *l'Amour de l'art,* Paris, 1er janvier 1929, p.40.

[433] Pierre Chareau est installé dans le quartier des Batignolles, au 54 rue Nollet, sous la mention « architectures, intérieurs, meubles », avec une boutique au 3, rue du Cherche-Midi proposant des appareils d'éclairage, meubles, tissus, papiers peints et tapis. Djo-Bourgeois est situé au 62 rue Vaneau, Francis Jourdain rue Vavin, et René Prou au 65 rue La Fontaine dans le 16e arrondissement. Cette concentration de talents dans différents quartiers de Paris favorise les échanges et collaborations entre ces acteurs influents du design et de la décoration intérieure.

L'exposition *La Vie Moderne par les Peintres d'aujourd'hui*[434], tenue en mai 1929, bénéficie d'une large couverture médiatique, qui a été couverte par des journaux des deux côtés de l'Atlantique[435]. En mars 1929, le B.I.A.F. organise une grande exposition à la Galerie Moderne de Stockholm[436], illustrant le rayonnement international de l'art français, salué par la visite du roi Gustave V. Malgré le contexte troublé par le scandale de l'Affaire « Continentale », l'événement confirme l'efficacité du B.I.A.F. dans la promotion des échanges artistiques. Par son engagement, Charlotte Alix contribue activement à la reconnaissance de l'art moderne, tant sur la scène locale qu'internationale.

3. Louis Sognot et Charlotte Alix : synergie OU simple association ?

À la fin des années 1920, alors que le modèle de l'artisan-créateur reste dominant dans le champ des arts décoratifs, Louis Sognot initie une collaboration avec Charlotte Alix qui vient interroger ce paradigme. Association d'un décorateur moderniste et d'une femme d'affaires éclairée, leur partenariat oscille entre partage créatif et division fonctionnelle des rôles. Comprendre la nature de cette alliance, loin d'être anecdotique, permet d'éclairer la singularité du parcours de Sognot et d'appréhender sa transition vers une modernité plus ouverte aux enjeux industriels et commerciaux. Si le rôle de Charlotte Alix dans la création du Bureau International des Arts Français (BIAF) a déjà été évoqué, il reste à examiner le contexte de sa rencontre avec Louis Sognot et l'influence de cette initiative sur leur collaboration future. Le 13 mars 1930, Louis Sognot s'associe juridiquement avec Charlotte Alix,dpar la création de la société à responsabilité limitée « Louis Sognot et Charlotte Alix [437]», spécialisée dans « la fabrication d'ameublement et la décoration [438]». Quelques semaines plus tard, le 31 mars 1930, un tournant décisif survient dans

---

[434] ROGER-MARX Roger, « *la vie moderne »*, Chantecler,11 mai 1929, p.1.
[435] The Chicago Tribune and The Daily News**,** New York, 11 mai 1929. *Bureau international des arts français*, 15 rue de l'Abbé-Grégoire : exhibition of works by modern painters, until May 25.
[436] Alors que la Suède était secouée par un scandale financier sans précédent, détournant d'énormes sommes d'argent et ébranlant la confiance de la nation en ses institutions. Un pays reconnu pour son honnêteté se trouvait maintenant au cœur d'une crise de confiance.
L'exposition, avec ses représentations variées de la culture française, avait pour but d'établir un pont entre deux nations. L'exposition présentait des œuvres de premier ordre des artistes les plus réputés de notre temps : Derain, Dufresne, Dufy, de la Fresnaye, O. Friesz, Laprade, Marie Laurencin, Marchand, L. A. Moreau, A-D. de Segonzac, Utrillo, Vlaminck, Boussingault, de Waroquier, Alix, Bompart, Dégainé, Detthow, Favory, Fougita, Gromaire, Goerg, Kisling, Lhote, Lotiron, Pascin, A. de la Patellière, Per Krohg.
[437] cette société est créée pour une durée de 50 ans, avec un capital initial de 62 000 francs Archives commerciales de la France, Paris, 17 mars 1930, p. 1624.
[438] L'annonce de sa formation paraît dans le journal officiel, le 31 mars 1930.

la structure de l'entreprise : Charlotte Alix, Madame Marchal[439], cède 31 parts de la société à Monsieur Roussel. Cet acte, loin d'être anodin et méritant une analyse approfondie, reflète-t-il uniquement l'expansion de la société ? Quoi qu'il en soit, il marque l'entrée d'un partenaire clé, contribuant à renforcer les ambitions commerciales et artistiques de l'association entre Louis Sognot et Charlotte Alix. La crise de 1929, qui a atteint le continent européen, a fragilisé de nombreux secteurs de la vie économique, et la diminution drastique des commandes a sans doute compliqué l'activité du cabinet. Monsieur Roussel, riche propriétaire des laboratoires pharmaceutiques du même nom et ami proche du couple Alix, aurait probablement proposé son aide financière pour les soutenir en ces temps difficiles. Cette intervention amicale pourrait expliquer la cession des 31 parts, peut-être consentie en échange de cette aide précieuse. Nous examinerons dans le chapitre consacré au projet réalisé pour la salle du conseil des laboratoires Roussel la signification de cette transaction. Parallèlement, la société continue de développer son activité à travers les différents salons artistiques, en particulier lors des expositions de l'Union des Artistes Modernes.

4. La question de la paternitÉ des œuvres

La place de Charlotte Alix dans sa collaboration avec Louis Sognot soulève des interrogations complexes, particulièrement lorsqu'elle s'appuie sur des archives lacunaires ou problématiques. Il est noté que, dans les photographies des projets et prototypes entre 1928 et 1934, le cachet « Louis Sognot et Charlotte Alix[440] » apparaît fréquemment, alors que le nom de Charlotte Alix est systématiquement effacé. Un exemple précis est donné, avec une chaise en tube laqué de 1930 éditée par les ateliers Primavera, sur laquelle figure le cachet « L. Sognot et ~~C. Alix~~ », accompagné d'une mention manuscrite avec une adresse à Paris. Cependant, il est troublant de constater l'absence totale d'archives manuscrites, de croquis ou de documentation pouvant être attribués directement à Charlotte Alix. Par ailleurs, la biographie de Charlotte Marchal Alix ne permet pas d'établir une synthèse claire de ses liens avec le métier de décoratrice ni de comprendre précisément comment elle serait passée du statut de peintre à celui de décoratrice.

Ce constat suggère que, malgré son rôle crucial, son apport technique et créatif dans les

[439] Archives commerciales de la France, Paris, 31 mars 1930, p.1895.
[440] L'intégralités des archives photographiques portant sur la période pendant laquelle Louis Sognot et Charlotte Alix ont collaboré comporte un tampon de l'association dont le nom de Charlotte Alix a été systémétiquement éffacé.

projets de décoration a parfois été délibérément minimisé ou occulté.Cette pratique reflète une méconnaissance de son rôle stratégique en tant que femme d'entreprise. Charlotte Alix aurait pu jouer un rôle central dans la recherche de chantiers, la gestion des projets, ainsi que dans la mise en relation avec les organes de presse et les salons artistiques. La collaboration entre Louis Sognot et Charlotte Alix interroge les contours de leur association, articulée entre complémentarité créative et partenariat professionnel, au service d'une synthèse entre esthétique moderne, fonctionnalité et innovations matérielles. Dans un article[441] qui s'intitule « Les récentes créations de Louis Sognot et Charlotte Alix », daté de 1932, René Chavance met en lumière la dimension expérimentale de la démarche de Louis Sognot et Charlotte Alix, qualifiée par eux-mêmes d'« essai[442]». Cette démarche repose sur une sobriété maîtrisée, où exigence esthétique et innovation technique, notamment par l'usage inventif du verre, se conjuguent pour dépasser la simple fonctionnalité et renouveler les codes des arts décoratifs modernes.

Le mariage d'Yves Alix et de Charlotte Marchal, dite Charlotte Alix, révèle l'implication du peintre dans le domaine des arts décoratifs, notamment à travers l'aménagement de leur appartement, qu'il conçoit lui-même[443]. Ses compétences en architecture intérieure et en dessin sont attestées par ses nombreux projets de tapis[444]. La participation probable de Louis Sognot à la réalisation du mobilier témoigne d'une collaboration élargie. Ce cas illustre une tendance fréquente durant l'entre-deux-guerres, où les créateurs, souvent réunis par des liens familiaux[445] ou amicaux, s'associaient pour faire face à un contexte économique difficile, à l'inverse de figures comme Perriand, Le Corbusier et Jeanneret, qui affirmaient des trajectoires individuelles plus marquées. Enfin, un élément décisif vient renforcer cette position : la célèbre chaise en Lakarmé, réalisée vers 1932, et considérée comme l'un des modèles emblématiques du design moderne, est régulièrement attribuée à Louis Sognot et Charlotte Alix. Toutefois, le dessin exact de cette chaise (Fig. 3.3) apparait déjà au Salon d'Automne de1924, dans la *salle à coiffer* de l'aménagement de

[441] CHAVANCE René, « Les récentes créations de Louis Sognot et Charlotte Alix », *Mobilier et décoration*, Paris, 1 janvier 1932, p. 465-474.
[442] *Ibid.*
[443] ANONYME, « Carnet », *L'Europe, Échos des belles-letttres*, Paris, 26 avril 1919, p.816.
[444] ANONYME, « La Semaine à Paris », *Art et Programmes*, 7 juillet 1930, p. 94.
[444] Conservés dans les archives du Musée des Arts décoratifs.
[445] On peut citer notamment, Sonia et Robert Delaunay, Eileen Gray et Jean Badovici, André et Suzanne Lurçat, Auguste et Gustave Perret. DECOMMER Maxime, *Les Architectes au travail. L'institutionnalisation d'une profession, 1795-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 412 p.

la piscine d'une villa située sur la Côte d'Azur. Ce qui signifie que cette chaise a été dessinée et réalisée 8 années avant sa quelle soit attribuée à Charlotte Alix. À la différence près qu'elle comporte une finition en Lakarmé, une technique brevetée à l'époque de la création de la chaise par Jan et Joel Martel.

L'association entre Charlotte Alix et Louis Sognot illustre une complémentarité structurelle au cœur de la dynamique moderniste de l'entre-deux-guerres. Tandis que Louis Sognot incarne l'innovation formelle et la maîtrise technique, Charlotte Alix joue un rôle stratégique décisif dans la médiation, la diffusion et la mise en réseau des projets. Fondatrice du Bureau International des Arts Français, elle mobilise ses liens avec la haute bourgeoisie, l'industrie et les milieux culturels pour favoriser l'émergence d'œuvres emblématiques, assurant leur visibilité sur la scène internationale. Loin d'être une simple collaboratrice, elle s'impose comme une figure essentielle de l'écosystème de la décoration française, dont l'influence silencieuse mais déterminante a contribué à inscrire durablement les réalisations du duo dans l'histoire des arts décoratifs.

5. LA PSYCHÉ MODERNE : INNOVATION TECHNIQUE ET MUTATION SOCIALE

Au tournant des années 1930, les transformations sociales et les avancées technologiques transforment en profondeur le champ des arts décoratifs. Dans ce contexte, Louis Sognot, figure clef de cette modernité émergente, investit un type de mobilier emblématique de la sphère féminine : la psyché et la coiffeuse. Symboles traditionnels de l'intimité et du raffinement, ces objets sont revisités avec des matériaux novateurs — verre, chrome, métal tubulaire — qui permettent d'en réinventer les formes, les usages et la portée symbolique. La période est propice à ces expérimentations.

Entre 1900 et 1930, l'industrialisation[446] du verre ouvre de nouvelles perspectives plastiques : machines de façonnage dans le nord de la France, perfectionnement de la coulée continue[447] en 1930 chez Saint-Gobain, diffusion du verre feuilleté (Triplex, 1910) et du verre trempé (Sécurit, 1929). Utilisé dès les années 1910 dans l'éclairage au néon (Claude Néon) ou les technologies radioélectriques (RCA, États-Unis), le verre devient un matériau décoratif à part entière, valorisé à l'Exposition de 1937 dans le pavillon de Saint-Gobain. Louis Sognot en exploite

[446] DOUGLAS R.W. et FRANCK Susan, *A history of glassmaking*, Henley-on-Thames : G T Foulis & Co Ltd, 1972, 213 p.
[447] LHOTE R. L'industrie de la glace*, glaces et verres*, janvier 1929, p. 22-23-24.

pleinement les qualités de translucidité, de légèreté et de modernité, notamment à travers des pièces comme sa psyché double face de 1929 (Fig. 14), équipée d'un éclairage dissimulé et flanquée de deux sièges en métal et cuivre. Cette œuvre, saluée pour son ingéniosité technique[448] et sa clarté formelle, révèle une conception profondément moderniste du mobilier féminin. Les prises de tiroirs décoratives, la lampe tubulaire orientable, la répartition spatiale des volumes et l'association subtile de matériaux contrastés témoignent d'un souci à la fois fonctionnel et esthétique. Loin de la coiffeuse précieuse de tradition, cette psyché devient un véritable espace de travail personnel, reflet d'un féminin actif et émancipé. Comme le souligne alors Gaston Varenne, ce mobilier « traduit les goûts de la femme ou de la jeune fille qui veulent se donner des airs modernes [449]»**,** condensant à la fois les aspirations sociales et les signes extérieurs d'un nouveau statut féminin. Cette recherche de modernité reçoit une reconnaissance officielle : en 1929, Louis Sognot obtient la plaquette dorée[450] du 14e Concours d'Art et d'Industrie aux côtés de René Prou et Djo Bourgeois. Il collabore avec Colette Guéden sur une psyché enrichie de dalles de verre gravé et de bibelots délicats, révélant une sensibilité décorative combinée à une maîtrise technique affirmée.

En 1930, la baronne R. de Rothschild[451], lui commande un modèle de psyché, vraisemblablement repéré dans les comptes rendus d'exposition. Réalisée par l'intermédiaire de Charlotte Alix, cette pièce associe un grand miroir central à des tablettes en verre superposées, illustrant une élégance fonctionnelle discrète. Cette logique de variation et d'adaptation se prolonge dans le Répertoire du goût moderne[452] (n°4), où plusieurs modèles de psychés dessinés par Louis Sognot sont publiés. Ces propositions déclinent les potentialités typologiques et matérielles du meuble : une psyché triptyque à miroir central et volets articulés (Fig. 27), un modèle mural associé à des étagères en métal poli, une psyché-bureau, exemple précoce de mobilier hybride, combinant miroir et surface de travail, et un modèle de 1934 en placage de sycomore, formant un berceau en « U » (Fig. 14.4), intégrant un miroir central encadré de volets miroitants. L'usage de la glace coulée polie, matériau de haute qualité offrant une image sans déformation, permet d'élargir les formats sans encadrement et d'accentuer la légèreté visuelle du

[448] COLOMBIER du, Pierre, « L'art décoratif au Salon d'Automne », *Candide*,Paris, 21 novembre 1929, p.6.
[449]VARENNE Gaston, « Les ensembles mobiliers au Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, Paris, Janvier 1930, p.73.
[450] LE RAPIN, « Prix et récompenses », *Comoedia*, Paris,12 février 1929, p. 3.
[451] ANONYME, « Les coiffeuses d'Aujourd'hui », *Vogue*, Paris, 1er 1930, p. 61.
1930-11-01. Il semble qu'il s'agisse bien de baronne Rothschild Robert née Gabrielle Beer (1886-1945).
[452] *Répertoire du goût moderne*, n°4, Paris, Édition Albert Levy, 1929.

meuble. Louis Sognot dépasse ainsi les contraintes des matériaux traditionnels pour concevoir des psychés qui intègrent à la fois des valeurs pratiques, symboliques et esthétiques.

Ces recherches dialoguent avec celles de nombreux créateurs contemporains : Philippe Petit au sein de l'atelier DIM explore l'usage du verre et du métal ; Eileen Gray, dans sa *villa E1027*, conçoit des coiffeuses en aluminium et plexiglas ; Le Corbusier, Jeanneret et Perriand, avec leur Équipement intérieur d'une habitation[453], développent un mobilier modulaire articulant ergonomie, hygiène et confort. La même dynamique anime les projets de Pierre Legrain (piano Pleyel en glace et métal), René Herbst (meubles en métal et caoutchouc), ou encore les propositions modulables d'Hélène de Maindrot et de Maurice Dufrène.

Cette volonté de redéfinir la psyché se prolonge dans le champ pédagogique : en 1929, Pierre Lahalle[454] propose[455] à ses élèves de l'École Boulle un exercice de composition décorative centré sur ce meuble. Malgré le cadre contraint du cours, les projets témoignent d'un souci d'innovation. L'un d'eux, signé Larcheron, utilise le métal de manière audacieuse, rompant avec le bois plaqué dominant.

À travers ces expérimentations, Louis Sognot incarne une voie singulière dans le renouvellement du mobilier féminin. Sans renier la tradition décorative, il en propose une lecture moderniste, attentive aux usages, à la lumière, et à la féminité contemporaine. Ses psychés et coiffeuses deviennent des objets de synthèse, où l'innovation technique épouse une esthétique sobre, humaniste et résolument tournée vers l'avenir.

[453] CHAVANCE René, « Le meuble métallique en série », *Mobilier et décoration*, Paris, 1 janvier 1929, p. 221.
[454] Pierre Lahalle a lancé un défi créatif aux 50 élèves de 3e année.
[455]LAHALLE Pierre, « Une Psyché moderne »,G*laces et verres*, n°24, janvier 1930, p.22-23-24.

PARTIE II : LOUIS SOGNOT : UNE CARRIÈRE D'ARTISTE « MODERNE »

CHAPITRE I. DIALOGUES SUR LA MODERNITÉ : PAROLES DE LOUIS SOGNOT

1.« l'art décoratif contemporain », par louis sognot

Publié en 1935 dans la revue *L'Amour de l'art*, l'article « L'art décoratif contemporain » constitue l'un des rares textes théoriques rédigés par Louis Sognot lui-même. À travers une réflexion lucide sur les mutations de son métier, il affirme la nécessité d'un mobilier en phase avec les transformations de la société moderne. Ce texte s'inscrit dans une période charnière de sa carrière : après la mort de Marcel Guillemard en 1932, Louis Sognot affirme une position plus personnelle au sein de l'atelier Primavera, tout en développant une pensée critique sur le rôle du design dans la vie quotidienne. Loin d'un manifeste dogmatique, cet article propose une synthèse mesurée entre tradition artisanale et modernité fonctionnelle. Un corpus de cinq articles publiés entre 1935 et 1938, ainsi qu'un entretien réalisé avec Pierre Voisin en 1960, offre un ensemble de réflexions inédites sur sa perception de l'art et apporte un éclairage précieux sur ses pratiques créatives et l'évolution de son œuvre.

1.1.l'unité de l'art : la réflexion de louis sognot

Cet article publié[456] en 1935 offre un éclairage précieux sur la conception de l'art décoratif de l'artiste, dans un contexte de profondes mutations artistiques, industrielles et sociales. Trois thèmes majeurs s'en dégagent : l'adaptation de l'art décoratif à la modernité scientifique, la recherche d'un équilibre entre tradition et innovation, et la démocratisation de l'art par une approche accessible et pragmatique. Ces axes illustrent les tensions et les opportunités de l'époque, marquées par l'essor de la production industrielle et les défis sociaux croissants. Dans cet article, Louis Sognot remet en question la hiérarchie traditionnelle entre Art majeur et Art mineur, affirmant la légitimité pleine et entière des arts décoratifs dans le champ de la création moderne.

[456] SOGNOT Louis, « Louis Sognot », *L'art décoratif contemporain*, *Cadre de la vie contemporaine*, n°3, juillet-août, 1935, p.76-78.

En qualifiant l'art décoratif d'« improprement intitulé Art mineur [457]», il critique explicitement cette catégorisation, qu'il considère à la fois inadaptée et réductrice. Fort du mouvement de réévaluation[458] des arts décoratifs amorcé au XIX[e] siècle – notamment par la rénovation d'institutions telles que l'Union centrale des arts décoratifs et la création d'écoles d'arts appliqués. Louis Sognot s'oppose à la vision conventionnelle qui cantonne cet art à un statut subalterne, alors même que le « grand art » est présenté comme une source de joies infinies. En valorisant la mission de l'art décoratif, qu'il définit comme ayant pour but « d'embellir tout ce qui nous entoure », il cherche à dépasser une perception purement utilitariste, insistant sur une portée « noble » liée à sa capacité de transformer le quotidien et à incarner une esthétique accessible et universelle. Cette réhabilitation passe par la remise en question des distinctions traditionnelles entre l'Art majeur, associé aux disciplines classiques comme la peinture et la sculpture, et l'Art mineur, souvent réduit à une fonction subalterne. Louis Sognot y perçoit une construction arbitraire, héritée de valeurs dépassées face aux exigences de la modernité, et il contribue à redéfinir le paysage artistique en soulignant la richesse intrinsèque de l'art décoratif, capable de marier esthétique et fonctionnalité. Pour lui, ce champ ne se limite pas à la décoration, mais occupe une place essentielle dans l'évolution des pratiques artistiques et dans les débats sur la légitimité des disciplines créatives, illustrant ainsi la perméabilité entre art, design et industrie.

1.2.L'adaptation de l'art décoratif à la modernité scientifique

Louis Sognot insiste sur l'importance d'exploiter les « nouveaux matériaux, résultats de recherches scientifiques incessantes [459]» afin de renouveler les formes et d'enrichir le langage visuel. Il s'appuie sur des découvertes récentes pour concevoir des objets à la fois fonctionnels et esthétiques, estimant que « l'Art décoratif contemporain découvre des horizons différents qui surprennent et heurtent notre conception traditionaliste [460]». Pour lui, les avancées de la science

---

[457] Ibid.
[458] Cette réévaluation encouragée et portée par des penseurs comme Saint-Simon[458] et Fourier[458], ainsi que par l'Union centrale des Arts décoratifs, a progressivement estompé la distinction traditionnelle entre arts majeurs et mineurs, ouvrant la voie à une reconnaissance plus large des arts appliqués.
Ce processus complexe a légitimé le rôle des artistes décorateurs. À l'origine, « l'art décoratif » se limitait principalement à la peinture et à la sculpture monumentales. Cependant, dès les années 1830-1840, des artistes industriels ont commencé à remettre en question cette hiérarchie artistique[458], préludant ainsi la création de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie en 1864.
FROISSART PEZONE, Op. cit., pp, 19-48.
[459] SOGNOT, op. cit. p.76-78.
[460] Ibid.

sont une condition essentielle à l'exercice de l'art. Entre 1900 et 1930, des matériaux révolutionnaires – la bakélite[461] (premier plastique synthétique, 1907), l'acier inoxydable résistant à la corrosion (1913), le verre feuilleté pour la sécurité (1910), ou encore l'aluminium et ses svocabulaire esthétique et d'imaginer des formes inédites qui redéfinissent l'architecture, les objets du quotidien et l'art décoratif. Par ailleurs, l'aluminium et ses dérivés, la technique de chromage, la facilité accrue de travailler le métal grâce à l'industrialisation, ainsi que les avancées en chimie offrant des matériaux innovants comme les laques synthétiques, offrent de réelles opportunités pour renouveler le langage moderne de la création et l'adapter au monde contemporain.Louis Sognot souligne combien la science imprègne son époque et encourage l'art décoratif à puiser dans ces avancées. Dès l'ouverture de son texte de 1935, il insiste sur l'importance du travail de ss l'homme moderne » et rappelle :

« À notre époque que la science marque de son empreinte profonde, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'en dehors du grand art source de joies infinies, l'Art Décoratif [...] poursuit le noble but d'embellir tout ce qui nous entoure. [462] »

Dans cette optique, Sognot estime qu'il est primordial de rechercher une « harmonie des proportions » et de soumettre la matière « à la volonté du décorateur », afin d'obtenir « une satisfaction esthétique par l'harmonie des proportions et par le choix des matériaux employés [463]». Cette quête d'un équilibre entre contraintes techniques et ambition créative témoigne de l'influence déterminante des progrès scientifiques et industriels sur la conception des formes. Ainsi, en exploitant les potentialités des matières contemporaines, l'œuvre de Sognot marque une transition vers une esthétique à la fois fonctionnelle et rationnelle.

1.3. Défis : entre mutation du mécénat et réinvention muséographique

Le déplacement du centre de gravité artistique, désormais ancré dans les besoins, les goûts et les aspirations de la société contemporaine, a permis à l'art décoratif de gagner en créativité, même s'il a parfois perdu en liberté. Libéré de l'influence exclusive des mécènes traditionnels[464] , perçue comme une contrainte économique, cet art bénéficie d'une autonomie conceptuelle accrue

[461] Cet ouvrage donne des définitions de ces matériaux nouveaux, bakélite, verre moulé et autres synthétiques DUNCAN, Alastair, *L'art déco : encyclopédie des arts décoratifs des années vingt et trente*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2009.
[462] SOGNOT, op. cit. p.76-78.
[463] Ibid.
[464] SOGNOT Louis, « L'art décoratif contemporain », *Cadre de la vie contemporaine*, n°3, juillet-août, 1935, p.76-78. Louis Sognot fait allusion aux commanditaires royaux d'autrefois et, à l'époque contemporaine, aux industriels et grands mécènes du monde artistique, soulignant ainsi une crise des commandes.

et d'une liberté dans l'innovation esthétique. À l'époque moderne, l'Art décoratif s'adresse aussi bien aux masses qu'à une élite élargie, marquant ainsi une démocratisation de ses destinataires et une redéfinition de ses finalités artistiques. Sognot dénonce un anachronisme : l'homme moderne évolue dans un cadre « suranné » qui ne reflète pas les exigences stylistiques et esthétiques de son époque, créant une incohérence entre l'individu et son environnement.

Parallèlement, il exprime une vision critique et moderne de la muséographie, qu'il souhaite aligner sur l'esprit de son temps, fondé sur des principes de scénographie – l'aération, la clarté et modernité. Il évoque des exemples tels que la réorganisation des salles du Louvre et du Trocadéro, où des efforts ont permis de mettre en valeur, de manière dépouillée et lumineuse, des œuvres comme la *Victoire de Samothrace*[465]. Sognot valorise également l'idée d'un dialogue entre objets modernes et anciens, illustrant ainsi que l'harmonie est possible entre des œuvres issues de périodes différentes, à condition qu'elles soient de qualité. En définitive, il défend une muséographie qui surmonte la nostalgie du passé pour s'inscrire dans un mouvement moderne

1.4.L'art décoratif : circulation des idées et démocratisation

L'écriture de l'article s'inscrit dans le contexte de *l'Exposition universelle de 1935*[466], qui valorisait les nouveaux moyens de transport et de communication[467] et favorisait l'uniformisation progressive des styles artistiques à l'échelle mondiale, en réponse à la rapidité croissante des échanges et aux avancées technologiques. Tout en reconnaissant cette homogénéisation, Sognot souligne qu'un « côté subtil » permet de préserver les spécificités nationales, à l'instar des particularismes régionaux d'antan. Il affirme ainsi que cette communion des goûts et des idées résulte inévitablement de la modernité scientifique. Toutefois, il insiste sur la continuité historique de l'Art décoratif, considéré comme l'aboutissement d'un travail collectif d'artistes ayant résisté à la stagnation et au conformisme du passé. Louis Sognot reconnaît la nécessité de s'ouvrir à la

---

[465] Vers 190 av. J.-C. (première moitié du II[e] siècle av. J.-C.), Grèce. Musée du Louvre.
[466] L'exposition s'est tenue du 27 avril au 25 novembre 1935.
[467] La première expérience de télévision est réalisée dans les années 1920 par le Britannique John Logie Baird. Philippe Tassi, *Les médias et leurs fonctions. Du Paléolithique au numérique*, EMS Éditions, 2021, 308 p. Les premières expérimentations télévisuelles sont menées dans les années 1920 par le Britannique John Logie Baird. En 1927, les communications transatlantiques s'améliorent grâce aux recherches de Bell Telephone, et la télévision publique voit officiellement le jour en Grande-Bretagne dès 1929. En abolissant la distance visuelle, ce nouveau média devient un vecteur central de la communication de masse, modifiant profondément les modes d'accès à l'information. Ces avancées techniques participent à l'émergence d'une interconnexion mondiale, où la circulation des images et des messages transforme les échanges économiques, diplomatiques et sociaux.

modernité tout en soulignant l'importance de l'héritage historique. Il critique par ailleurs les excès du passé[468], qualifiant la période de 1870 à 1900 de « période incolore » marquée par la « simple reproduction des styles passés ». Pour lui, cette phase représente une stagnation esthétique dominée par une surcharge ornementale et la copie servile des modèles anciens – un rejet du passé ornemental qui trouve son écho dans les débats modernistes prônant la simplification des formes. Il célèbre le « nettoyage intensif » opéré après 1900, lequel a ouvert la voie à l'émergence de nouvelles formes plus vigoureuses et adaptées aux exigences contemporaines. « Comment ne pas reconnaître le résultat obtenu par le nettoyage intensif engagé depuis 1900, qui a permis le mouvement en avant que nous avons connu depuis ? » Ce « désir de reconstruire [469]» a ainsi engendré des formes novatrices aux caractères plus affirmés. Dans ce contexte, Louis Sognot loue des exemples de sobriété issus du passé, évoquant l'Architecte Blondel ou la *Galerie des Glaces de Versailles*, imaginée sans ornements afin de mettre en valeur la pureté du style. Cette épuration, partagée par les mouvements modernistes, s'accompagne d'un rejet de l'ornement « surajouté » : Sognot propose plutôt de l'incorporer à la matière même, en vue d'aboutir à une « vraie fusion de l'ornement et de la matière [470]».

Déjà au Salon d'Automne de 1923, il applique ce parti pris en épurant les formes des meubles, contrastant avec les approches fondées sur le travail des placages, avant d'adopter progressivement de nouveaux matériaux. Ainsi, il rejoint les idées d'autres théoriciens, comme Adolf Loos, qui prônaient un dépouillement architectural et décoratif. Lors de *l'Exposition de 1935*, *l'Appartement du jeune homme,* conçu à cinq mains et pensé comme un espace où l'esprit et le corps s'épanouissent harmonieusement, n'est pas un caprice d'industriel ou de mécène, mais un prototype destiné à inspirer des développements plus accessibles au grand public. Cette démarche illustre la volonté, partagée par de nombreux créateurs de l'époque, de se détacher des styles historicistes pour bâtir une esthétique résolument moderne.

Louis Sognot exprime ainsi son aspiration à un art décoratif « empreint de force et de noblesse », affirmant que ce renouveau doit nécessairement intégrer les matériaux modernes et les avancées techniques. Cette position s'inscrit pleinement dans la dynamique du mouvement « Art

---

[468] SOGNOT Louis, « L'art décoratif contemporain », *Cadre de la vie contemporaine*, n°3, juillet-août, 1935, p.76-78
[469] Ibid.
[470] Ibid.

Déco », caractérisé par la recherche d'un style épuré et géométrique, reflet d'une tension permanente entre tradition et innovation et répondant aux attentes d'une société en pleine mutation. Par ailleurs, Sognot s'interroge sur les bouleversements engendrés par la modernité, notamment les grands problèmes économiques et sociaux de son époque. Pour lui, l'art décoratif se présente comme le prolongement des « nécessités d'une époque » en perpétuelle transformation.

Cette perspective offre des pistes pour analyser comment son œuvre s'inscrit dans le contexte d'une crise identitaire européenne, marquée par les tensions entre héritage culturel et avancées technologiques, et fait écho aux réflexions sur la crise de l'esprit européen formulées par des penseurs tels que Paul Valéry ou Oswald Spengler[471]. Louis Sognot développe également une vision humaniste de l'art, qu'il perçoit comme une force capable de susciter des émotions et d'élever l'esprit, que ce soit à travers des objets modestes ou des œuvres monumentales. Cette dimension universelle, en lien avec le débat esthétique et philosophique de l'époque sur le rôle de l'art dans la société, rejoint l'idéal d'un art démocratique et accessible à tous. Des figures telles que Paul Valéry, dans *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), Le Corbusier, dans *Vers une architecture* (1923), ou encore Marcel Poëte, dans *Introduction à l'urbanisme* (1929), témoignent de cette recherche d'un art universel capable de transformer la société. Enfin, Sognot aborde la question de l'accessibilité de l'art décoratif, qu'il ne considère plus comme réservée à une élite. Il constate que l'époque exige désormais un art « qui s'adresse ou à la masse, ou tout au moins à une élite plus étendue qu'autrefois[472]». Cette approche, emblématique des tentatives de démocratisation de l'art décoratif – notamment par la création des ateliers des Grands Magasins et, plus directement, par l'Atelier Primavera où Sognot a joué un rôle clé –, repose sur une production en série limitée, garantissant une diffusion plus large sans sacrifier la qualité esthétique. L'objectif est ainsi de permettre au plus grand nombre d'accéder à un cadre de vie harmonieux, apte à répondre aux besoins du quotidien tout en favorisant une élévation de l'esprit. Cette préoccupation rejoint les enjeux sociaux d'une époque marquée par la crise économique de 1929 et la montée de la classe moyenne, avide de modernité et de confort.

En 1936, Louis Sognot confirme l'importance de cette dimension sociale en insistant sur le rôle de l'art décoratif comme catalyseur du progrès et du bien-être collectif. À travers ses propos,

---

[471] Oswald Spengler (1880-1936) propose une vision originale mais pessimiste de l'histoire, centrée sur le déclin inévitable des civilisations et le destin de l'Occident, qu'il perçoit comme condamné à s'effondrer dans une époque marquée par le matérialisme et la perte de sens

[472] Ibid.

il apparaît clairement que l'art décoratif, loin d'être « mineur », participe à la transformation profonde de la société et à son ouverture sur de nouvelles perspectives esthétiques et techniques. Au final, l'œuvre et la pensée de Louis Sognot témoignent d'une volonté de concilier tradition et innovation, science et héritage artistique, pour faire de l'art décoratif un domaine capable de s'adapter et de répondre aux besoins de son temps. Comme il l'écrit lui-même : « L'art s'adapte à la vie même, subissant dans ses courbes des fléchissements pour se stabiliser et repartir encore […] évolution constante. »

Cette philosophie demeure un jalon essentiel dans l'histoire de l'art décoratif, à l'aube de la modernité et de ses mutations sociales, économiques et techniques. Sognot cherche ainsi à marier la modernité scientifique avec l'héritage artistique, tout en rendant la création plus accessible. Pour lui, l'art décoratif ne se limite pas à une recherche purement esthétique : il constitue un levier de progrès social et de bien-être, apte à répondre aux enjeux de son temps. Cette analyse plaide pour une réévaluation de l'Art Décoratif, non seulement comme une expression esthétique, mais aussi comme le miroir des transformations sociales, économiques et culturelles de son époque. Le texte reflète une conscience aiguë des défis contemporains, tout en affirmant la nécessité de maintenir un équilibre entre tradition et innovation, simplicité et raffinement, science et art. Il invite ainsi à reconnaître la valeur intrinsèque de l'Art Décoratif, non pas en tant qu'art mineur, mais comme un art à part entière, capable d'élever l'esprit et d'enrichir le quotidien par la beauté et l'harmonie.

Dans cet article, Sognot dépasse l'opposition entre « grand art » et art décoratif pour proposer un manifeste novateur : appuyé sur les avancées scientifiques, l'harmonie des proportions et la fonctionnalité des matériaux modernes, il élève l'art décoratif au rang de moteur de transformation sociale, culturelle et économique de l'entre-deux-guerres.

2. « Tribune libre », par Louis Sognot[473] (1938)

Louis Sognot est confronté à une question essentielle[474] : « Pourra-t-on éviter cela ? ». Quelle est la véritable tâche de l'architecte-décorateur ? Face aux contre-exemples du passé, il s'agit d'éviter les erreurs récurrentes des pratiques décoratives de la fin du XIX^{e} siècle. À l'approche de *l'Exposition Internationale de 1937*, Louis Sognot offre une réflexion critique sur ces pratiques, mettant en lumière les défis auxquels la décoration contemporaine est confrontée. À travers une analyse des styles architecturaux et des aménagements intérieurs, il propose une vision résolument moderne, qui s'efforce de dépasser les écueils du passé pour répondre aux exigences et aux besoins de la vie contemporaine. Trois thèmes majeurs émergent de cette analyse :

2.1. Critique des excès et des dérives du pastiche au XIX^{e} siècle

Louis Sognot se livre à une analyse sévère des pratiques décoratives héritées de la période 1871-1895, qu'il qualifie de « très mauvaise période[475]», dénonçant des dérives stylistiques symptomatiques d'une époque marquée par un recul créatif. Cette période est en effet critiquée pour son éclectisme excessif, son ornementation surchargée et son absence d'innovation, aboutissant à une reproduction académique des styles historiques déconnectée des évolutions sociales et des besoins contemporains. Cet état de faite amplifié par la perte de la prédominance française dans les arts décoratifs au profit d'autres nations plus novatrices. Louis Sognot rejette ces dérives en prônant des formes épurées, fonctionnelles et en valorisant des matériaux modernes, visant à rétablir une esthétique contemporaine et rationnelle. Cette quête de modernité s'inscrit dans un contexte où l'essor de nouveaux matériaux entre les années 1920 et 1930 transforme profondément les pratiques artistiques et décoratives. *Le Lap*, un ciment alumineux breveté en 1924, est ainsi utilisé pour des bas-reliefs et sculptures, alliant robustesse et facilité de moulage. À partir de la fin du XIX^{e} siècle, les progrès de l'industrie chimique et métallurgique bouleversent les pratiques artistiques et artisanales. L'apparition de matériaux comme l'acier inoxydable, l'aluminium, la bakélite (1907) ou les verres industriels ouvre des perspectives inédites en architecture, mobilier et arts décoratifs. Portés par les avancées de l'aéronautique, de l'automobile et de l'électroménager, ces matériaux incarnent une esthétique de légèreté, de flexibilité et

[473] SOGNOT Louis, « Tribune libre », *Le décor d'aujourd'hui*, n°29, 1938, p. 44-45.
[474] Ibid.
[475] Ibid.

d'hygiénisme. La *Galalithe*, dérivée de la caséine, permet d'imiter l'ivoire pour des objets décoratifs, tandis que le *Lakarmé,* mélange de galalithe et plâtre, séduit par ses qualités esthétiques proches du bronze. Des matériaux comme le *Plexiglas* et la *Bakélite*, plastiques synthétiques, ouvrent également de nouvelles voies dans la création moderne, tandis que la *Ferrelith* et le *Rhodoïd* apportent des solutions inédites pour des sculptures et objets de design avant-gardistes.

Il dénonce les excès ornementaux et les choix architecturaux souvent dénués de logique fonctionnelle. Ces constructions, marquées par une « recherche d'une façade, bien ordonnée », sont caractérisées par des éléments tels que les « dômes inutiles », les « encorbellements réduisant la lumière », et les « fausses poutres [476]» qui imitent maladroitement le gothique ou la Renaissance. C'est une critique directe contre l'historicisme et une politique qui a fait reculer la France en matière artistique . Enfin, Louis Sognot critique également les aménagements intérieurs, où les « cheminées, mauvaises copies commercialisées de l'époque Louis XV et Louis XVI », témoignent d'une absence de réflexion sur la cohérence esthétique et la qualité des matériaux. Pour lui, ces excès décoratifs reflètent une vision figée de la tradition, éloignée des besoins réels des habitants, et nécessitent une véritable « démolition » symbolique pour laisser place à une modernité plus épurée.

2.2.L'adaptation des espaces aux exigences de la vie moderne

L'un des enjeux centraux identifiés par Louis Sognot est la nécessité d'adapter les espaces à la réalité de la vie contemporaine, marquée par de nouvelles habitudes et un besoin croissant de confort. Il prône une approche plus fonctionnelle de la décoration intérieure, en rupture avec les standards figés du passé. Pour lui, le « décor d'aujourd'hui doit refléter la vie moderne [477]», en tenant compte des nouvelles exigences et des changements dans les modes de vie. Dans cette perspective, il distingue quatre types d'immeubles, chacun nécessitant une approche spécifique en termes d'aménagement. L'immeuble ancien, par exemple, peut intégrer des meubles modernes pour créer un dialogue entre passé et présent. En revanche, les « boîtes à loyer » des constructions à bas coût posent des défis plus complexes, car elles ont été conçues sans souci de « logique ou de beauté de l'habitation [478]», se limitant à des considérations économiques de rendement. Sognot

[476] Ibid.
[477] SOGNOT Louis, Op. cit., p.44-45.
[478] Ibid.

insiste sur la nécessité de « démolir la cloison [479]» dans ces espaces pour créer des volumes plus harmonieux et adaptés à la vie contemporaine. Pour Sognot, l'architecte-décorateur joue un rôle crucial dans la modernisation des espaces intérieurs, en s'opposant à la standardisation excessive qui pourrait nuire à la créativité et à la qualité des aménagements. Il souligne que la tâche de l'architecte-décorateur est « l'une des plus complexes qui soient [480]», car elle implique une compréhension profonde des volumes, des proportions et de l'usage des matériaux modernes. Contrairement aux « amateurs[481] » ou aux « tapissiers sans notions d'architecture », l'architecte-décorateur doit avoir une vision globale de l'espace, capable de "réaliser des ensembles dignes de notre époque [482]». Sognot met en garde contre la tentation de la standardisation, qui pourrait conduire à une uniformité appauvrissante : « Le principe de la standardisation sera très difficilement admis en France, pays de liberté où chacun aime à conserver sa personnalité [483]». Il défend ainsi une vision où la diversité et l'adaptabilité des solutions architecturales restent primordiales pour répondre aux attentes de la société moderne.

L'un des principaux risques identifiés par plusieurs intervenants de l'enquête est le danger de l'éclectisme et du pastiche dans la création contemporaine. Sognot déplore ainsi un "goût immodéré pour l'irréalité » chez certains artisans, qui perdent « toute originalité et sens de leur propre contribution" en s'enfermant dans la reproduction des styles anciens. Sa critique vise une approche de la décoration qui, en cherchant à recréer les ambiances du passé, sacrifie l'authenticité et la créativité. André Arbus partage cette inquiétude lorsqu'il critique la tendance à reproduire le mobilier du XVIII[e] siècle avec des matériaux modernes, qu'il considère comme « une impasse ». Pour Arbus, cette approche risque de transformer la création contemporaine en un exercice stérile, dépourvu de véritable substance créative. Il insiste sur la nécessité de créer des pièces qui répondent aux besoins de la société actuelle, tout en préservant la richesse de la tradition artisanale. Un autre thème récurrent dans les réponses des créateurs concerne le rôle de l'artisanat face aux défis posés par la modernisation et la standardisation des productions. Louis Sognot, tout en dénonçant le plagiat des styles anciens, évoque également la marginalisation de l'artisanat face à l'industrialisation, soulignant la perte de savoir-faire spécifique et la difficulté de maintenir une

[479] Ibid.
[480] Ibid.
[481] Ibid.
[482] Ibid.
[483] Ibid.

originalité locale. Il considère que »l'artisanat, avec sa tradition et son savoir-faire, doit rester au cœur de la création », tout en reconnaissant les apports des nouvelles technologies et de la production en série. Louis Sognot rapporte que, d'après les propos rapportés par Georges Huisman, Francis Jourdain et Auguste Perret considèrent que la véritable tradition ne consiste pas à revenir vers le passé, mais au contraire à se projeter vers l'avenir, assurant ainsi la continuité entre héritage et modernité. Il défend une vision où l'artisanat et la tradition ne s'opposent pas à la modernité, mais participent au contraire à l'évolution des pratiques artistiques, tout en s'adaptant aux nouvelles conditions de production. L'analyse de Louis Sognot, à l'approche de *l'Exposition Internationale de 1937*, met en lumière les défis de la transition entre un passé décoratif chargé et une modernité en quête de simplicité et de fonctionnalité. À travers ses critiques des erreurs passées et ses propositions pour une adaptation des espaces à la vie contemporaine, il dessine les contours d'une nouvelle approche de l'art décoratif, centrée sur le respect des proportions, la recherche de clarté et le rôle décisif de l'architecte-décorateur. En insistant sur la nécessité de « trouver cette formule vivante [484]», Sognot rappelle que la modernité ne peut se construire sans une réflexion approfondie sur l'héritage architectural et sur les besoins d'une société en pleine mutation. Ses réflexions restent un témoignage précieux des tensions entre tradition et innovation qui traversent l'art décoratif de son temps, et posent les bases d'une réinvention nécessaire pour répondre aux défis de l'urbanisation et du confort moderne.

À la veille de *l'Exposition Internationale de 1937,* l'enquête menée par *Le Décor d'Aujourd'hui* met en lumière les débats et tensions qui traversent le monde de la décoration et de l'architecture intérieure. Les réponses de diverses figures de ce domaine révèlent des réflexions profondes sur la place de la tradition, l'importance de l'innovation et la quête d'un équilibre entre héritage et modernité. Cette enquête soulève ainsi plusieurs enjeux clés, parmi lesquels la tension entre passé et modernité, les dangers du pastiche, le rôle de l'artisanat et de l'innovation, ainsi que la responsabilité des créateurs face aux tendances du marché.

[484] SOGNOT Louis, Op. cit., p. 44-45.

2.3. Perspectives et responsabilites des créateurs

Le premier thème majeur de cette enquête concerne la confrontation entre la valorisation des styles historiques et la recherche de formes nouvelles. Louis Sognot critique vivement la tendance de certains décorateurs à revisiter les styles du passé, estimant que le « plagiat est au goût du jour » et que cette approche réduit la distance entre les créateurs contemporains et les antiquaires. Pour lui, cette tendance reflète une « nostalgie des époques les plus décadentes » et détourne les créateurs de leur mission première, qui est d'innover et de s'adapter aux réalités de leur temps. À l'inverse, Jacques Adnet adopte une posture plus nuancée en reconnaissant que les styles du passé peuvent être des sources d'inspiration pour les créateurs modernes, tant qu'ils ne se limitent pas à une simple imitation. Il souligne que « les principes esthétiques des différents styles décoratifs du passé peuvent avoir de très larges applications dans nos recherches actuelles », mais rappelle la nécessité de les adapter aux matériaux contemporains. Cette position montre la complexité de la relation entre le respect des traditions et l'impératif de la modernité, qui caractérise les débats de l'époque.

Enfin, l'enquête soulève la question de la responsabilité des créateurs face aux influences commerciales et aux attentes du marché. Charles Siclis exprime une inquiétude particulière sur le succès de ces tendances rétrogrades, qu'il qualifie de « besoins d'illusions grégaires », faisant allusion à la tentation pour les créateurs de répondre aux goûts du public plutôt que de les guider. Pour lui, il est essentiel de « réagir » face à cette dérive, même s'il doute de l'efficacité de telles réactions face à la force des tendances. Louis Sognot, pour sa part, appelle à une vigilance accrue contre les effets de mode, estimant que les créateurs doivent "se dégager des sollicitations de la mode pour continuer la vraie tradition". Cette position rejoint une critique plus large des tendances à la standardisation, qui risquent de réduire la diversité et la créativité dans le domaine de la décoration.

3. « Invention ou pastiche »[485] (Entretien), par Louis Sognot

En 1938, au cœur d'un débat sur l'avenir de l'art décoratif, *Le Décor d'Aujourd'hui* lance une enquête interrogeant plusieurs figures majeures de la décoration sur la tendance à puiser dans les styles du passé, souvent au détriment de l'innovation. Cette réflexion s'inscrit dans une période charnière de l'entre-deux-guerres, marquée par une quête de repères esthétiques et culturels dans une société en pleine mutation. L'enquête met ainsi en lumière les tensions persistantes entre tradition et modernité, tout en explorant la manière dont les créateurs envisagent leur rôle face aux défis de l'époque. L'analyse des réponses recueillies fait ressortir quatre thématiques principales : la dialectique entre tradition et innovation, la critique du pastiche, la valorisation de l'artisanat face à l'essor de l'industrialisation, et enfin la responsabilité des créateurs face aux pressions commerciales.

3.1. Tradition et innovation : l'artisanat face aux défis de l'industrialisation

Le premier thème central de cette enquête est la question de l'équilibre entre le respect de la tradition et la nécessité d'innover. Louis Sognot critique vigoureusement le recours excessif aux styles du passé, qu'il qualifie de « plagiat ». Il souligne ainsi que « […] le plagiat est au goût du jour […][486]» et que cette tendance rapproche dangereusement les créateurs contemporains des antiquaires. Selon lui, cette récurrence à « ressasser les Louis XV » ou à glorifier « le baroque, le Napoléon III » traduit une fuite en arrière, une incapacité à inventer un langage propre à leur époque. Louis Sognot voit dans cette nostalgie une menace pour l'originalité et la créativité des décorateurs modernes, soulignant que cette approche réduit leur contribution à une simple imitation des « époques les plus décadentes [487]».

À l'inverse, Jacques Adnet (1900-1984) propose une vision plus nuancée, estimant que « les principes esthétiques des différents styles décoratifs du passé peuvent avoir de très larges

[485] ANONYME, « Une enquête du Décor d'aujourd'hui, invention ou pastiches », *Le décor d'aujourd'hui*, n° 27, 1938, p. 20-24. Il s'agit d'un article sous forme de questionnaire avec les décorateurs : Louis Sognot, Jacques Adnet, André Arbus, Maurice Barret, Charles Siclis, Louis Sue, Georges Huisman.
[486] « Une enquête du Décor d'aujourd'hui, invention ou pastiches », *Le décor d'aujourd'hui*, n°27, 1938, p. 20-24.
[487] Ibid.

applications dans nos recherches actuelles [488]». En tant que décorateur emblématique d'un milieu bourgeois, il répondait à ces attentes en intégrant des éléments de l'historicisme dans ses créations, tout en les modernisant pour satisfaire les aspirations de sophistication et d'innovation des élites. Pour lui, s'inspirer des formes passées n'est pas un danger en soi, à condition que cela n'enferme pas la création dans un cadre trop rigide et académique. Adnet insiste sur la nécessité d'adapter ces inspirations aux « matériaux contemporains », rappelant que la modernité ne consiste pas en une rupture totale, mais en un dialogue entre héritage et innovation. Ce contraste entre la critique radicale de Sognot et la position plus mesurée d'Adnet illustre la diversité des approches face à l'évolution de l'art décoratif.

3.2. Authenticité et responsabilite créative : entre critique du pastiche et innovation

La question du pastiche, et plus largement de l'éclectisme, apparaît comme un sujet de préoccupation majeur pour les créateurs interrogés. Louis Sognot est particulièrement virulent à l'égard de cette pratique, qu'il considère comme un renoncement à l'esprit créatif. Il décrit avec acuité la « courte distance qui existe entre ces décorateurs et les antiquaires [489]», dénonçant un retour aux « malheurs de l'éclectisme » qui réduit la profondeur de la démarche artistique. Pour Sognot, ce phénomène traduit un appauvrissement de la création, une perte de ce qui fait la singularité de chaque époque et de chaque créateur.

De son côté, André Arbus rejoint cette critique en affirmant que la reproduction des styles anciens constitue « une impasse ». Arbus critique particulièrement la tendance à refaire le mobilier du XVIII^{e} siècle avec des matériaux modernes, soulignant le danger d'une telle approche qui, selon lui, ne fait que figer la création dans une répétition stérile. Il préconise plutôt de combiner « innovation et tradition », pour parvenir à une modernité qui ne se contente pas de regarder en arrière, mais qui s'en inspire pour aller de l'avant. Ces deux positions montrent une convergence sur le rejet du pastiche, perçu comme un obstacle à l'authenticité et à la vitalité de la création contemporaine.

---

[488] Ibid. Jacques Adnet, ses collaborations avec la Compagnie des arts français et les Galeries Lafayette, institutions associées au luxe et à la tradition, renforcent ce lien, en incarnant une continuité entre héritage et modernité dans l'univers décoratif bourgeois. LAURENT Stéphane (dir.),« Décoration, design et politique : l'école nationale supérieure des arts décoratifs de 1940 à 1968. France », *Une émergence du design 20^{e} siècle*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en octobre 2019, p. 90-94.

[489] « Une enquête du Décor d'aujourd'hui, invention ou pastiches *»,* Op. cit., p. 20-24.

3.3.L'artisanat face a l'industrialisation : une valeur en declin ?

Un troisième thème récurrent est la question de la place de l'artisanat dans un contexte marqué par l'industrialisation croissante. Louis Sognot évoque la marginalisation de l'artisanat, qu'il attribue à l'influence croissante de la production en série et à l'utilisation de nouveaux matériaux industriels. Il critique la tendance des décorateurs à privilégier la reproduction de styles anciens, au détriment de la formation d'« artisans, d'ouvriers, de techniciens » capables de répondre aux exigences d'une époque marquée par la modernité. Pour Sognot, l'essor de l'industrialisation ne doit pas se faire au détriment de la qualité et de la diversité créative.

André Arbus, tout en partageant ce constat, insiste sur la nécessité de maintenir l'artisanat au « cœur de la création ». Pour lui, le savoir-faire artisanal est un gage de qualité et de singularité, que la production industrielle ne peut remplacer. Arbus plaide pour une réconciliation entre les méthodes traditionnelles et les besoins de la société moderne, estimant que cette approche pourrait permettre de répondre aux attentes d'un public élargi sans renoncer à la richesse du travail manuel. Cette défense de l'artisanat face à l'industrialisation met en évidence un débat sur la manière dont l'art décoratif peut concilier les exigences de la modernité tout en préservant ses racines.

3.4.Responsabilité des créateurs : entre innovation et conformisme

Enfin, la question de la responsabilité des créateurs face aux influences du marché et aux attentes du public traverse les réflexions de cette enquête. Louis Sognot critique les créateurs qui se laissent séduire par les modes, les accusant de manquer de vision et de céder aux « sollicitations de la mode ». Pour lui, les véritables créateurs doivent se libérer de ces influences pour « continuer la vraie tradition », c'est-à-dire celle qui consiste à inventer des formes nouvelles et adaptées aux besoins de leur temps. Georges Huisman (1889-1957), directeur général des Beaux-Arts, partage cette vision, en affirmant que « la vraie tradition [...] ne peut être qu'en avant et non pas en arrière [490]». Pour Huisman, les créateurs doivent résister à la tentation du conformisme, et doivent assumer leur rôle de guides, capables d'élever le goût du public. Cette position s'oppose à celle de Charles Siclis (1889-1942), qui exprime un certain scepticisme quant à la capacité des créateurs à influencer le goût de manière significative. Siclis, avec une pointe d'ironie, compare la tendance

[490] Ibid.

actuelle à une attitude de « Panurge et ses moutons », dénonçant une uniformisation des pratiques qui met en péril la diversité artistique.

L'enquête « Invention ou Pastiche ? » menée par *Le Décor d'Aujourd'hui* en 1938 révèle les tensions profondes[491] qui traversent le champ de l'art décoratif à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Face à la crise économique des années 1930, les décorateurs ont adapté leur offre à une clientèle bourgeoise conservatrice, en quête de stabilité. Ils ont privilégié une inspiration davantage ancrée dans les styles traditionnels que dans les courants modernistes, ces styles incarnant des valeurs sûres alliant confort, sécurité et une certaine ostentation. Louis Sognot se montre particulièrement critique envers la tendance au pastiche, voyant dans cette attitude un renoncement à l'esprit de modernité. À l'inverse, des figures comme Jacques Adnet appellent à un dialogue plus nuancé entre héritage et innovation, où la tradition peut être une source d'inspiration sans figer la création. Par ailleurs, la défense de l'artisanat face à la montée de l'industrialisation montre une préoccupation partagée pour la qualité et la diversité de la création, même à une époque où la production de masse s'impose de plus en plus. Ces réflexions témoignent d'une période de transition où les créateurs tentent de redéfinir le rôle de l'art décoratif face aux défis d'une société en mutation. Entre la préservation des savoir-faire traditionnels et la nécessité de répondre aux nouvelles exigences de la modernité, l'enjeu est de taille : il s'agit de déterminer comment l'art décoratif peut contribuer à une culture vivante et dynamique, capable de s'adapter aux changements tout en restant fidèle à son identité profonde.

4. « Pour vous aider, Madame »[492], Louis Sognot (1939)

À l'aube de la Seconde Guerre mondiale et au sortir de la Grande Dépression, Louis Sognot publie en 1939 un manifeste pour repenser le mobilier : face à l'essoufflement de l'Art déco luxueux, il plaide pour l'usage rationnel de matériaux industriels (bakélite, acier tubulaire, verre moulé) et pour une esthétique avant tout fonctionnelle. Dans un marché du meuble fragilisé par la crise économique et sous l'influence des préceptes du Bauhaus et de l'UAM, il affirme que l'art décoratif doit se placer au cœur des enjeux sociaux en s'appuyant sur une production à la fois inventive, équilibrée et responsable. C'est dans cette perspective critique et prospective que Sognot

[491] Ibid.
[492] SOGNOT Louis, « Pour vous aider, Madame », *Algérie catholique*, Alger, 1er janvier 1939, p. 29.

bâtit son argumentation : d'emblée il situe le meuble contemporain comme le reflet de l'état d'âme collectif, prolongement naturel de l'architecture moderne. Il dénonce ensuite la cadence effrénée des renouvellements stylistiques, comparant la mode saisonnière du mobilier à une course qui compromet la durabilité et l'identité artistique des pièces. Rejetant la simple reproduction mécanique des modèles anciens, il met en garde contre la négation de l'effort créatif et l'appauvrissement culturel qu'elle entraîne, tout en soulignant l'impossibilité technique de recourir aux méthodes artisanales d'autrefois. Pour Louis Sognot, l'instauration d'une stabilisation relative constitue alors un impératif : elle doit permettre un juste équilibre entre variations formelles et continuité esthétique. Par ailleurs, il pose la lumière et la clarté comme socles d'une muséographie domestique rénovée, où hygiène et lisibilité priment sur l'opulence décorative. Conscient de la sévérité des critiques adressées aux meubles modernes et de la complaisance à l'égard des pièces anciennes, il anticipe enfin une évolution vers une esthétique « plus humaine », plus souple, tout en reconnaissant la contrainte décisive du coût et du temps nécessaires à la recherche de la perfection. Ainsi, ce texte dessine un véritable manifeste : l'art décoratif, loin d'être subalterne, se veut moteur de transformation sociale, culturelle et économique, alliant innovation formelle et responsabilité collective.

5. « Entretien avec Louis Sognot »

Cet entretien se déroule à la fin des années 1930, dans l'atelier-appartement de Louis Sognot, niché sous le viaduc métallique du métro aérien à la Porte de Stalingrad. C'est Pierre Voisin, critique d'art et d'architecture, qui amorce la conversation en soulignant l'originalité d'un décorateur ancré dans un quartier populaire, loin des cercles mondains, et dont le souci du service à l'homme transparaît dans chaque pièce de son modeste cabinet de travail. Le journaliste invite Louis ssssSognot à retracer son parcours, depuis la copie des modèles anciens jusqu'à ses audaces formelles et matérielles. Cet échange, à la fois intime et thématiquement riche, révèle un décorateur engagé, dont les propos structurent notre analyse autour de cinq axes clés : l'héritage et la formation, la rupture créative de la guerre de 1914, la recherche d'un juste équilibre entre innovation et pérennité, et l'affirmation du rôle social et pédagogique du décorateur.

1. Héritage et formation

Louis Sognot souligne l'importance pédagogique de la reproduction des modèles anciens[493]. À l'École Germain-Pilon puis à l'École Bernard-Palissy, il a d'abord appris les gestes de l'ébéniste — débit précis, assemblages invisibles, finitions polies — avant d'enrichir sa pratique d'une réflexion sur la « bonne forme ». Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'imiter un style, mais de comprendre pourquoi, chez les maîtres anciens, chaque courbe ou moulure répondait à un impératif fonctionnel ou esthétique. Il se réfère longuement à Guillaume Janneau : « Toute forme saine est d'abord une forme sincère [494]», devise qui lui sert de boussole dans la création de ses propres modèles. Loin de brider son imagination, cet apprentissage lui a conféré une rigueur professionnelle et un sens aigu de la continuité entre tradition et modernité.

2. Guerre et rupture créative

La guerre de 1914 marque pour Sognot un point de bascule : « Déjà, avant la guerre…[495] », concède-t-il lorsqu'on l'interroge sur ses débuts. L'expérience des tranchées et la nécessité de reconstruire après l'immense traumatisme collectif l'ont conduit à rejeter, parfois brutalement, les leçons académiques de ses maîtres, pour découvrir « empiriquement, en tâtonnant, les normes du mobilier de demain [496]». Ses études sur les paquebots pour la maison Krieger, quelques années plus tard, illustrent cette rupture : il y développe des systèmes ingénieux de meubles pliants et escamotables pour pallier l'étroitesse des cabines, prémices d'une réflexion sur la modularité et la réduction de volume qui irriguent toute son œuvre contemporaine.

3. Innovation technique et esthétisme

Entre 1925 et 1939, Sognot explore tour à tour le tube métallique, le latex et le rotin, matériaux jugés novateurs. Il se souvient de l'Exposition de 1925, où Josef Hoffmann et Mallet-Stevens lui ont montré l'efficacité d'un dépouillement formel et l'usage raisonné du métal. Dès 1929, il conçoit des sièges en tube chromé qu'il « humanise » ensuite par un vernis mat ou des fourreaux en laiton, cherchant toujours à concilier la simplicité de la ligne et le confort.

[493] VOISIN Pierre, « Dialogue avec Louis Sognot », *Revue de l'Ameublement*, n° 123, novembre 1960, p. 47.
[494] Ibid. p. 45.
[495] VOISIN, op. cit., p. 44.
[496] Ibid.

Quelques années plus tard, le rotin devient son matériau de prédilection pour l'ameublement de bars et de jardins urbains. Léger, respirant, facile à entretenir, il répond aux impératifs d'hygiène et de lumière qu'il défend pour les intérieurs modernes.

4. Tensions entre nouveauté et durabilité

Louis Sognot porte un regard critique sur la pression du renouvellement : les revues soutenues par la publicité exigent que « le nouveau modèle provoque le boom [497]» ou soit immédiatement rejeté (p. 7). Il déplore cette « course saisonnière » du mobilier, assimilée à une mode éphémère qui « fragilise la pérennité artistique[498] ». À l'opposé, il défend un processus de création patient, jalonné de dessins, de maquettes et de « dizaines d'essais » (p. 8). Seule cette lente maturation, estime-t-il, permet d'aboutir à des séries destinées « au plus grand nombre », dont la vente ne repose pas sur la nouveauté à tout prix, mais sur l'adéquation au « goût réel du public ».

5. Responsabilité sociale et démocratisation

Pour Louis Sognot, le décorateur n'est pas un orfèvre coupé de la vie réelle, mais un éducateur des goûts : il doit convaincre fabricants et négociants de « laisser au public le temps de se familiariser » avec les innovations. Il rappelle son expérience chez Primavera, où un tissu clair et léger, d'abord refusé par le vendeur, s'est vendu en quelques heures une fois exposé (p. 9). Le meuble, selon lui, est un vecteur de progrès social : il rend l'espace habitable, facilite le quotidien, mais doit aussi exprimer une personnalité et créer de l'attachement. Cette démarche le conduit à enseigner pendant des décennies dans les écoles Boulle, Duperré et aux Arts décoratifs, où il forme une nouvelle génération à cette double exigence d'esthétique et d'utilité .

Au fil de ces cinq axes, Louis Sognot apparaît comme un artisan-théoricien : enraciné dans la tradition, éprouvé par la guerre, pionnier des matériaux modernes, il interroge constamment l'équilibre entre héritage et innovation, entre fonction et beauté, et place la responsabilité sociale du créateur au cœur de son engagement.

En définitive, Louis Sognot incarne cette figure rare de l'artisan-théoricien, dont la pratique allie savoir-faire ancestral et audace inventive. Ancré dans une solide formation par la copie des

[497] VOISIN, op. cit., p. 47.
[498] Ibid.

modèles anciens, il met son expérience de la guerre et ses études pour les paquebots au service d'une réflexion systématique sur la modularité et la réduction de l'espace. Ses expérimentations successives du tube métallique, du latex et du rotin témoignent d'une quête obstinée d'« humanisation » des matériaux industriels, où simplicité formelle rime avec confort et hygiène. Face à la tyrannie de la mode et à l'urgence commerciale, Louis Sognot défend un processus de création patient, fondé sur une longue maturation et de nombreux essais, seul moyen, selon lui, d'offrir au plus grand nombre des objets à la fois durables et attachants. Enfin, loin du mythe de l'artiste isolé, il se positionne en éducateur des goûts, convaincu que le rôle du décorateur est de guider le public et de convaincre fabricants et négociants de temporiser la course au « boom ». Son propos, à la fois humble et exigeant, nous rappelle que l'art décoratif, loin d'être un simple ornement, peut et doit devenir un véritable vecteur de progrès social et culturel : c'est dans cet équilibre subtil entre tradition, innovation et responsabilité que réside l'héritage vivant de Louis Sognot pour le design contemporain.

CHAPITRE II. SOGNOT: UN PARCOURS CROISÉ ENTRE CRÉATION ET ENSEIGNEMENT

Robert Bossu[499], ancien élève de Louis Sognot, revient sur l'enseignement de ce dernier et sur l'empreinte durable qu'il a laissée auprès de ses étudiants :

« Louis Sognot a été mon professeur de décoration à l'École des Arts appliqués à l'Industrie, rue Dupetit-Thouars, dans le 3e arrondissement de Paris, dans les années 50. Comme le directeur de l'époque, M. Fressinay[500], il était attaché aux doctrines du Bauhaus. [501]»

Entre rigueur artistique et bienveillance, Louis Sognot incarnait une pédagogie fondée sur l'observation attentive, l'expérimentation et l'exigence du geste juste. Selon les souvenirs de ses anciens élèves, il s'imposait non seulement comme un professeur érudit, mais aussi comme un véritable maître d'atelier, soucieux d'accompagner chacun de manière personnalisée. Refusant les cours magistraux, il privilégiait les conseils précis, orientés vers la qualité des formes, l'étude directe d'œuvres de référence et le développement d'un regard autonome.
Il encourageait notamment ses élèves à se rendre au musée du Louvre pour y dessiner des objets antiques — vases ou amphores — dans une démarche dépassant l'exercice formel pour cultiver une compréhension sensible des proportions et des lignes.
Sognot recommandait également la lecture d'ouvrages littéraires, tels *Le Jardin dans l'Île* de Maurice Genevoix, affirmant ainsi une conception de l'enseignement où la culture générale nourrissait la sensibilité artistique.

La mémoire de ses élèves témoigne non seulement de l'impact de sa pédagogie, mais aussi de la permanence de son influence : Robert Bossu conserve encore les croquis réalisés sous sa direction, ainsi que des notes prises au fil de ses remarques, à la fois exigeantes, discrètes et profondément formatrices :« Avant tout, il faut qu'une décoration soit agréable.[502]» ou encore « Ce sont des dessins de peintre !.[503] »

---

[499] Nous avons retranscrit un court échange réalisé avec M. Robert Bossu, ancien élève de Louis Sognot.
[500] Jean Fressinet (1887-1972) commence sa carrière chez Colcombet en tant que dessinateur avant la Première Guerre Mondiale. En 1920, il ouvre son atelier Styléa à Paris. En tant que directeur de l'École des Arts appliqués à l'Industrie (École Duperré) de 1935 à 1953.
[501] Robert Bossu est un ancien élève de Louis Sognot, que j'ai rencontré par hasard au cours des derniers mois de la rédaction de ma thèse en 2024. Architecte, comme son frère Jean Bossu (1912-1983), j'ai consigné nos échanges, et il m'a livré un témoignage oral d'une grande rareté, apportant un éclairage précieux sur la personnalité de Louis Sognot.
[502] Ces remarques émanent directement de Louis Sognot, telles qu'il les a rapportées lors de son échange avec Robert Bossu.
[503] Ibid.

L’apport de Louis Sognot à l’art décoratif, et tout particulièrement dans l’enseignement des arts appliqués, demeure sous-étudié alors même qu’il est central pour saisir les mutations pédagogiques et esthétiques du XX^{e} siècle. Son parcours, marqué par une dualité entre ses rôles de décorateur renommé et d'enseignant dévoué, offre un terrain d'étude riche en perspectives inédites. Bien que sa carrière de décorateur ait largement été reconnue et célébrée, son influence pédagogique, en revanche, n'a pas bénéficié de la même attention critique. Initialement éloigné de l'enseignement, il saisit néanmoins l'opportunité de mettre à profit son expertise dans un cadre éducatif, suivant l'exemple de nombreux autres artistes décorateurs de son époque. Cette initiative s'inscrivait dans une tendance plus large, qui reconnaissait la nécessité d'aligner l'enseignement artistique avec les exigences des besoins industriels de l'époque. Ce chapitre s'emploie à combler cette lacune historiographique en réévaluant et valorisant la dimension éducative de l'œuvre de Sognot, souvent éclipsée par sa renommée en tant que décorateur. L'importance de Louis Sognot en tant qu'enseignant dans les écoles d'arts appliqués à Paris, notamment à l'École Boulle, l'École des Arts Appliqués à l'Industrie, l'École Elisa Lemonnier et l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, est mise en exergue dans ce travail. Nous examinerons comment, à travers son engagement pédagogique, Louis Sognot a influencé des générations d'artistes et de créateurs, participant ainsi à la formation d'un style distinctif dans le mobilier français et contribuant au rayonnement international des arts décoratifs français.

De plus, ce texte s'efforce de mettre en lumière les divers aspects de la carrière enseignante de Sognot, en étudiant son approche de l'enseignement, son impact sur ses élèves, et les interactions entre son rôle d'éducateur et ses réalisations en tant qu'artiste décorateur. En explorant les diverses étapes de sa carrière enseignante, cette étude cherche à établir un lien entre ses contributions pédagogiques et l'évolution stylistique dans les arts décoratifs, tout en soulignant le rôle crucial joué par ses congés et ses participations à diverses expositions internationales dans l'enrichissement de son enseignement. Entre les deux guerres, les arts décoratifs connaissent une profonde recomposition, caractérisée par un foisonnement créatif qui interroge et renouvelle les cadres hérités. Aux côtés des institutions traditionnelles émergent des acteurs hybrides — artistes-décorateurs et artisans — dont la double compétence permet à la fois l’innovation formelle et la préservation des techniques historiques. Parmi eux, Louis Sognot, issu des réformes des enseignements d’arts appliqués et figure majeure de l’Exposition internationale de 1925, illustre la redéfinition du décorateur : non plus simple exécutant de modèles anciens, mais auteur d’objets et d’espaces « modernes », tout en assumant un rôle de formateur au sein des écoles spécialisées. Il reste à évaluer, à l’échelle du corpus pédagogique de l’entre-deux-guerres, l’impact effectif de ces personnalités renommées sur la transmission des savoir-faire, et à confronter leur influence à

celle de pédagogues moins médiatisés, afin de cerner les mécanismes et les enjeux de la légitimation professionnelle dans les arts appliqués de cette période charnière.

La carrière de Louis Sognot en tant qu'enseignant a été largement sous-estimée par les historiens, en grande partie à cause du manque de sources précises et également en raison de sa prolifique activité en tant que décorateur. Cette dernière a souvent éclipsé son engagement pédagogique, bien que, selon toute vraisemblance, l'enseignement ait occupé une place centrale dans la vision de Louis Sognot. Par ailleurs, les échanges les réflexions de Louis Sognot mettent en lumière les défis qu'il a rencontrés, jonglant entre les contraintes de son travail créatif, les réglementations administratives, et les impératifs financiers. Ils dessinent le portrait d'un artiste et enseignant s'efforçant de concilier sa passion et son innovation avec les réalités économiques de son époque. Ainsi, il apparaît importer de réévaluer et de valoriser la dimension éducative de son œuvre, pour mieux comprendre son influence et sa contribution indélébiles à l'enseignement artistique et technique.

En 1970, l'annonce du décès de Louis Sognot, en retraite depuis 1962, suscite une certaine amertume dans le milieu de l'enseignement. Professeur éminent d'art décoratif, Sognot, reconnu tant pour son talent d'artiste décorateur que d'ensemblier, a laissé une empreinte indélébile dans le domaine de l'enseignement des arts appliqués en France. Jacques Hitier[504], directeur de l'École Boulle depuis 1972, initie une rétrospective intitulée « Hommage à Louis Sognot [505]», célébrant ce dernier comme « l'un de nos professeurs de l'enseignement technique ayant laissé un très grand souvenir ». Cet événement, se déroulant du 24 novembre au 20 décembre 1972[506] au 9 rue Pierre-Bourdan, dans le 12ème arrondissement de Paris, s'ouvre par un vernissage le soir du 24 novembre, attirant un large public. L'exposition rassemble d'éminentes personnalités du monde de l'art et des étudiants en design, offrant une vue d'ensemble de son œuvre et de son impact sur les futures générations de créateurs. Elle retrace la carrière de Sognot, marquée par des expositions notables tant en France qu'à l'international, dans des villes telles qu'Anvers, Bruxelles, Madrid et Le Caire, depuis le Salon des Artistes décorateurs jusqu'au Salon d'Automne, ainsi que son rôle au sein de l'Union des Artistes Modernes. Le rôle significatif de Sognot à l'École Boulle, dans l'enseignement

[504] Dès le 20 novembre 1972, Jacques Hitier, directeur de l'école Boulle, a adressé par courrier des cartons d'invitation aux directeurs des autres établissements afin de signaler cette rétrospective.
[505] Archives nationales, 19910490/28, dossier de retraite de Louis Sognot (1928–1972), lettre de Jacques Hitier, directeur de l'École Boulle, en date du 20 novembre 1972.
[506] *ibid.* (Carton d'invitation, dossier de retraite).

des arts appliqués, est également mis en exergue, offrant au public l'occasion unique de découvrir son œuvre à travers une sélection de photographies de ses meubles, révélant son impact considérable dans le domaine du design d'intérieur et de la décoration. Les témoignages recueillis soulignent que Sognot demeure un professeur de l'enseignement technique particulièrement apprécié pour son approche innovante et son impact durable. De nouvelles archives dévoilent l'ampleur de son influence pédagogique et son engagement envers l'enseignement. Sa carrière, s'étalant de 1928 à 1962 dans quatre établissements de premier plan, a été marquée par sa contribution au relèvement des industries d'art et à la construction d'un style de mobilier français, rayonnant dans l'entre-deux-guerres et s'adaptant aux circonstances de l'après-guerre. L'importance de Sognot en tant que professeur en arts appliqués, souvent éclipsée par sa renommée de décorateur, mérite une réévaluation.

1. L'École boulle : premiers pas dans l'enseignement

Louis Sognot débute sa carrière d'enseignant à l'École Boulle[507] le 1er novembre 1926, l'un des établissements historiques d'arts appliqués à Paris, en tant que professeur spécialisé suppléant[508]. À l'âge de 34 ans et fort d'une expérience déjà conséquente, il fait partie de l'équipe des décorateurs de l'Atelier Primavera des Grands Magasins du Printemps. Depuis 1923, il expose au Salon d'Automne et au Salon des Artistes décorateurs. Sa réputation s'affirme notamment avec son travail remarquable sur *la Demeure d'un Artiste* au pavillon Primavera lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et modernes[509]. Dés 1928[510], Louis Sognot est titularisé professeur, marquant ainsi le début officiel de son parcours au sein de cette institution prestigieuse. André Fréchet, directeur de l'École Boulle, adopte une approche pragmatique dans la définition des objectifs de l'école. Il vise à aligner étroitement l'enseignement avec les besoins et défis de l'industrie, en formant des ouvriers d'élite et de futurs chefs d'atelier. Sa vision s'étend à la formation d'une génération de praticiens et de décorateurs compétents, qui, tout en respectant les traditions, sont également capables de collaborer avec les talents modernes. D'ailleurs, il résume les objectifs de son programme, qui allie théorie et pratique, en disant :

« Nous préparons des jeunes gens capables de devenir pour les artistes ou pour les industriels […] de devenir les exécutants habiles des décorateurs de talent qui, demain, imposeront le mobilier moderne [511]».

Louis Sognot est intégré à ce dispositif, puisque dans l'année courante, il abordera les cours de composition décorative en tant que professeur suppléant, profitant de remplacements d'un collègue absent. L'intégration de la composition décorative et du dessin appliqué aux industries dans les programmes des écoles d'arts décoratifs, initiée par Philippe de Chennevières vers la fin de la Troisième République, constituait une réponse stratégique à la nécessité de former des artistes industriels compétents. Cette réforme éducative[512], visant à renforcer l'industrie française,

[507] LAURENT Stéphane, « L'art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République », Paris, l'Harmattan, 1998, p. 198 : L'École d'ameublement, dite École Boulle, fut créée en 1886 dans le cadre d'un grand plan d'ensemble ayant abouti à la création de douze écoles entre 1882 et 1890. Parmi celles-ci : en 1882, l'École municipale de physique et de chimie, les Écoles municipales de dessin Germain Pilon et Bernard Palissy, ainsi que l'École Dorian ; en 1889, l'École du livre, dite École Estienne. Concernant les écoles de filles : en 1881, l'École de la rue Fondary ; en 1882, l'École de la rue de Poitou ; en 1884, les Écoles de la rue Bossuet, de la rue Ganneron et de la rue Bouret ; enfin, en 1890, l'École de la rue de la Tombe-Issoire.

[508] 19910490/28, Archives Nationales, op. cit., Il assure des cours en complément du professeur titulaire, et est en mesure d'assurer son remplacement en cas d'absence et ainsi assurer la continuité de l'enseignement.

[509] En collaboration avec Marcel Guillemard, il réalise la décoration L'architecte du pavillon.

[510] Ibid.. à partir du 1er janvier 1928 son contrat est renouvelé pour 5 années.

[511] Citation de André Frechet cité dans SEYDEN Emile, « l'école Boulle », *La Renaissance de l'art*, Paris, 1 janvier 1921, n.p.

[512] LAURENT, op. cit., p. 224.

s'attachait à développer chez les étudiants la capacité de fusionner esthétique et fonctionnalité dans le contexte industriel. Des figures de proue comme Eugène Grasset[513] ont été essentielles dans ce mouvement, en jouant un rôle crucial dans le développement des styles de l'Art Nouveau et de l'Art Déco. Leur enseignement allait au-delà de la simple transmission de compétences techniques ; il visait également à éveiller chez les élèves une conscience des enjeux de la création dans un artisanat moderne. Cette approche holistique de l'enseignement artistique a eu un impact significatif sur l'évolution stylistique dans les arts décoratifs, formant ainsi une génération d'artistes capables d'équilibrer innovation et tradition, et de répondre aux exigences changeantes de l'industrie et du design.

Entre 1927 et 1929, Louis Sognot a joué un rôle clé en tant que professeur répétiteur dans le cadre d'un cours supérieur d'architecture et de décoration intérieure. Ce cours, organisé sous l'égide de l'Association de l'Apprentissage dans l'Industrie de l'Ameublement[514] et soutenu par l'enseignement technique de l'École Boulle[515], visait à proposer une formation avancée aux étudiants souhaitant poursuivre une carrière dans ces domaines en pleine expansion. Il s'adressait principalement à un public ayant une compétence avancée, incluant des dessinateurs industriels expérimentés affiliés à des maisons d'ameublement renommées, ainsi qu'à des professionnels travaillant étroitement avec des industriels, des artistes décorateurs et des architectes. Outre le concours formel, une admission en tant qu'auditeur libre était également accordée aux dessinateurs distingués et aux étudiants issus d'établissements parisiens d'art appliqué reconnus. Les compétences et l'expertise de Louis Sognot y ont trouvé un environnement propice à leur épanouissement, marquant une étape significative dans l'évolution de l'école et mettant en lumière l'importance d'une formation diversifiée et approfondie. Le corps professoral de ce cours rassemblait des figures éminentes de l'art et du design, témoignant de l'excellence de l'enseignement dispensé. L'atout principal de ces sessions résidait dans la participation de spécialistes reconnus du design et de l'architecture.

---

[513] Eugène Grasset (1845-1917) : Artiste décorateur franco-suisse, pionnier de l'Art nouveau, actif dans l'affiche, l'illustration, le mobilier et l'enseignement.
[514] L'ACTUALITE ARTISTIQUE, « L'enseignement, les conférences de l'A. A. I. A. », *Mobilier et décoration*, Paris, janvier 1929, n.p.
[515] ANONYME, « Chroniques, de l'École Boulle », *Art et décoration*, Paris, 1er juillet 1927, p. 2.

Parmi les professeurs, figuraient des personnalités illustres telles que Henri Sauvage, Henri Montagnac, Marcel Guillemard, Djo Bourgeois, Maurice Dufrène, Pierre Patout, Henri Favier et Jacques Emile Ruhlmann. La direction des cours était assurée par A. Fréchet, également directeur de l'École Boulle à l'époque. La contribution de Louis Sognot mettait particulièrement en avant l'importance du mobilier dans la décoration intérieure. Son expertise, enrichie par celle de ses confrères éminents tels que Robert Mallet-Stevens et René Herbst, apportait une dimension holistique au programme. Le programme abordait un large éventail de thématiques, allant de la conception de meubles à l'architecture. Cette approche pédagogique se distinguait par son aptitude à équilibrer théorie et pratique. Chaque mois, les participants étaient immergés dans un programme académique structuré, comprenant une leçon-conférence, des travaux pratiques et, en conclusion, une session critique et rectificative de ces travaux. L'exclusivité et la rigueur de ce programme étaient renforcées par un processus d'admission sélectif.

De 1928 à 1939, Louis Sognot consacre huit heures hebdomadaires[516] à l'enseignement, partageant ainsi son expertise et son expérience avec les futurs talents de la décoration. Le 1er janvier 1931, sous la direction de M. Rouest, Louis Sognot est promu au rang de 3e classe, un statut qui confirme son aptitude et son engagement dans son rôle d'enseignant. Ces qualités d'enseignant sont suffisamment appréciées pour être renouvelées pour une période supplémentaire de cinq ans[517] en 1933, soulignant ainsi la reconnaissance et la confiance de l'administration de l'école envers ses compétences et contributions. La carrière de Louis Sognot à l'École Boulle illustre une ascension régulière dans la hiérarchie de l'établissement, soulignant ses succès et son importance croissante au fil des années dans l'organigramme de l'école. Au cours de l'année 1934, il obtient un renouvellement de son poste pour cinq ans en tant que professeur théorique de composition décorative et chargé de l'étude documentaire. Il gravit les échelons, passant de la 3ème à la 2ème classe, avec une charge de 8 heures hebdomadaires, sous la direction d'un nouveau directeur, M. Beuchet, marquant ainsi une nouvelle étape dans sa reconnaissance professionnelle. Enfin, le 1er janvier 1939, Louis Sognot atteint le rang de première classe. Cette promotion est un signe manifeste de sa réussite professionnelle, indiquant qu'il est reconnu comme un membre éminent et hautement qualifié du corps enseignant. A l'occasion du cinquantenaire[518] de l'Ecole Boulle en

[516] 19910490/28, Archives Nationales, (Toutes les informations mentionnées ici sont issues du dossier de retraite de Louis Sognot, consulté en détail afin de reconstituer avec précision son parcours d'enseignant.)
[517] ANONYME, « Informations officielles », *l'Information universitaire*, Paris, 9 janvier 1938, p. 8.
[518] ANONYME, « Bloc notes », *L'Ordre,* Paris, 24 décembre 1936.

1936, la municipalité de Paris organise à la salle Saint-Jean, à l'Hôtel de Ville, une exposition d'œuvres d'anciens élèves et professeurs de cette école, parmi lesquels MM. Raymond Subes, Albert Guénot, Etienne Kohlmann, Gilbert Poillerat, Jean Debarre, Louis Sognot, Léon-Emile Bouchet, Letessier. Nous relevons que le 9 avril 1937, Louis Sognot est en congés « démissionnaire », évènement que nous pouvons relier aux préparatifs de *l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne*, qui se tient à Paris du 25 mai au 25 novembre 1937. Le 15 novembre 1946, il a été officiellement titularisé en tant que professeur à l'École Boulle, consolidant ainsi sa position au sein de l'établissement. Ultérieurement, il sera classé dans le 9e échelon du cadre unique des professeurs.

2. L'ÉCOLE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

À partir du 25 juillet 1935[519], Louis Sognot obtient un poste de maître-auxiliaire technique à l'École des Arts Appliqués à l'Industrie, située au 11 rue Dupetit-Thouars. Il est fort probable que Jean Fressinet[520] ait pu le solliciter, en raison de leur proximité. Issus de la même génération et tous deux artistes décorateurs actifs, ils partagent un goût pour la logique, une sensibilité similaire et la même réticence à s'inspirer du passé. Louis Sognot dispense jusqu'à 24 heures de cours par semaine à partir du 25 juillet 1935 et occupe ce poste jusqu'au 1er novembre 1936. Il est nommé professeur d'ameublement du 1er octobre 1940 au 1er octobre 1945. Dans le même temps, il est promu professeur de spécialité déterminée (composition décorative), à partir du 1er octobre 1938, une responsabilité qu'il assume jusqu'au 1er octobre 1948[521], avec un engagement de 8 heures de cours par semaine. Il cumule ces postes avec celui occupé à l'École Boulle. Le 25 mai 1962, il atteint la limite d'âge conformément à l'arrêté du 24 mars 1962, qui prend effet le 9 août 1962.

---

[519] Il est nommé officiellement le 1er octobre 1935, poste qu'il occupe jusqu'au 1er novembre 1936,

[520] Jean Fressinet (1887-1972) commence sa carrière chez Colcombet en tant que dessinateur avant la Première Guerre Mondiale. En 1920, il ouvre son atelier Styléa à Paris. En tant que directeur de l'École des Arts appliqués à l'Industrie (École Duperré) de 1935 à 1953, il marque de son empreinte l'enseignement artistique. Il participe également à d'importantes expositions, comme l'Exposition des Arts décoratifs et l'Exposition universelle de 1937. INFORMATION, « Jean Fressinet », *Art et décoration*, Paris, janvier1938, p. 219.

[521] Archives nationales**,** 19910490/28, *ibids.* : demande de validation des services accomplis par Louis Sognot au titre du Secrétariat d'État à l'Enseignement technique ainsi qu'à l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

3. L'ÉCOLE ÉLISA LEMONNIER[522]

Louis Sognot, en sa qualité de professeur spécialisé, a dispensé un cours de composition décorative à l'École Elisa Lemonnier[523] du 1er octobre 1938 à avril 1948, témoignant ainsi de son influence considérable au sein de cet établissement. Le 17 juin 1939, Louis Sognot a été promu aux 2e et 1ère classe, respectivement dans les écoles, Duperré et l'École Boulle reflétant son statut grandissant en tant qu'éducateur et expert en arts appliqués. L'École Élisa Lemonnier, sise au 24 rue Dupetit-Thouars et fondée en 1864 par Elisa Lemonnier, se distinguait comme une institution pionnière dans l'enseignement professionnel destiné aux jeunes filles, notamment dans les domaines des arts appliqués. Cette école, portant le nom de sa fondatrice, avait été intégrée à l'École Duperré en 1906 pour des raisons financières. Le recrutement de Louis Sognot à ce poste n'était pas fortuit. Fort de son expérience en tant que décorateur, enrichie par des participations notables telles que son travail à l'atelier Primavera des Grands Magasins du Printemps, ses contributions actives aux Salons d'Automne et des Artistes Décorateurs, ainsi que sa présence dans des expositions internationales majeures, il apportait aux étudiants une vision novatrice et une compréhension aiguisée des courants artistiques contemporains. La capacité de Louis Sognot à innover dans le domaine de l'enseignement artistique s'avérait être un atout précieux. Il parvenait non seulement à cultiver un esprit critique, mais aussi à stimuler l'imagination et la créativité de ses étudiants, illustrant ainsi l'importance de l'apport d'un professionnel expérimenté et engagé dans le contexte de l'éducation artistique spécialisée.

[522] Il faut noter que les documents d'archives font référence à l'école Elisa Lemonnier.

[523] Fondée par Élisa Lemonnier, la Société pour l'enseignement professionnel des femmes ouvre en 1862 une première école rue de la Perle, suivie en 1864 d'un second établissement rue de Rochechouart. Ces écoles, toujours actives, ont contribué à l'émancipation féminine en rendant accessibles aux femmes des formations jusque-là masculines, notamment dans les arts appliqués. En 1906, l'école rue Duperré est rachetée par la Ville de Paris, et en 1923, l'École des Arts Appliqués à l'Industrie s'installe rue Dupetit-Thouars, issue de la fusion de deux écoles de garçons. L'école Elisa Lemonnier y est transférée en 1970, scellant son intégration dans le réseau public de l'enseignement artistique parisien. ALLEMAGNE Henry-René, *Prosper Enfantin et les grandes entreprises du XIXe siècle :* […], Paris, 1935, p.202. ; LEMONNIER Charles. *Élisa Lemonnier, fondatrice de la Société pour l'enseignement professionnel des femmes*, Troisième édition, Paris : Imprimerie générale Lahure, 1893, 58 p.

4. L’École nationale supÉrieure des arts dÉcoratifs

La disparition de René Prou[524] en juin 1947 a très probablement précipité la nomination de Louis Sognot[525] le 9 août 1947, au poste de chef d'atelier de décoration d’art industriel[526] à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs[527], située au 31 rue d’Ulm à Paris[528]. René Prou et Louis Sognot, bien qu'ils ne fussent pas des amis intimes, entretenaient des liens nés d'une proximité professionnelle et d'une estime mutuelle. Ayant fréquenté la même école, ils partageaient un parcours académique similaire qui a favorisé leur reconnaissance réciproque. Nés en 1887 et 1892 respectivement, leur appartenance à la même génération et leur expérience en tant qu'étudiants dans le même établissement ont renforcé leur connaissance l'un de l'autre. En 1930, cette connaissance et cette estime se sont traduites par une collaboration lors d'une exposition de mobilier organisée par la Ville de Paris[529] à Anvers. Ces créations illustrent l'excellence de l'enseignement dispensé dans les écoles parisiennes. Il est plausible que Léon Moussinac[530], devenu directeur de l'école à partir du 1er mars 1946, ait appuyé cette nomination de Louis Sognot,

[524] PROU René (1887-1947) René Prou, formé à l'école Bernard Palissy, a commencé sa carrière dans les grandes maisons du faubourg Saint-Antoine, notamment chez Gouffé, où il a gravi les échelons pour devenir Chef d'Atelier puis Directeur Artistique. En 1912, il rejoint la maison Schmidt & Cie. Sa première œuvre majeure, présentée au Salon d'Automne de 1922, concerne les aménagements pour le paquebot Paris de la Compagnie Générale Transatlantique. Spécialiste de l'aménagement de petites surfaces, il marque son empreinte dans la décoration de paquebots et l'aménagement des wagons-lits de l'Orient-Express. En 1927, il contribue à la décoration du paquebot Ile-de-France et collabore avec la Compagnie Internationale des Wagons-Lits, connue pour ses trains de luxe comme l'Orient-Express, le Train Bleu et la Flèche d'Or. Son talent d'ensemblier s'épanouit lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925. Prou réalise alors des projets d'envergure, tant publics que privés, comprenant la conception de boutiques à New York et l'ameublement des magasins Mitsubishi à Tokyo. René Prou, après une carrière distinguée, est nommé professeur chef d'atelier d'art industriel en décembre 1935, succédant à M. Aubert. Ce poste, qu'il occupe jusqu'à son décès, est par la suite repris par Louis Sognot en 1947.

[525] VIALLAT Léandre, « Le décor de la vie au musée Galliera », Le Temps, Paris, 20 décembre 1927, p. 4.

[526] Louis Sognot est nommé chef d'atelier de décoration d’art industriel « première catégorie ». Archives, Ministère d’état-affaires culturelles, école Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, état général des retraites, régime général des retraites des fonctionnaires civils et militaires de l’état

[527] École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

[528] La date d’embauche est située 9 août 1947, *ibid.*

[529] ANONYME, « Expositions-Information », *Art et décoration*, Paris, janvier 1930, p. 4.
Louis Sognot et René Prou, accompagnés de leurs collègues professeurs et anciens élèves, ont présenté leurs travaux dans un grand bâtiment aux formes cubiques, mettant en avant la cabine d'un paquebot et un bureau comme exemples éminents de leur talent. Lors de l’exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne, (classe 38 à 43), Louis Sognot et René Prou sont chargés[529] de *l’ordonnance et présentation des galeries.*

[530] Léon Moussinac (1890-1964), écrivain, poète, critique de cinéma et de théâtre, et critique d'art spécialisé dans les arts décoratifs, fut une figure marquante de la presse artistique et culturelle française. De 1919 à 1921, il exerça en tant que rédacteur en chef de *Comœdia* illustré, et intervint dans des périodiques tels que "Art et Décoration". Il dirigea également les pages littéraires de "L’Humanité". Léon Moussinac est nommé directeur de l’ENSAD de 1947 à 1949 et de de l’EDHEC. Il prône une modernité audacieuse dans les arts décoratifs, en quête d'un équilibre entre fonctionnalité et esthétique. Il mettait en avant l'importance de rendre l'art accessible et populaire, tout en le liant à des enjeux politiques et sociaux.

en harmonie avec les perspectives du directeur J. Jaujard[531]. Cette décision semble cohérente avec l'objectif constant de l'école de former des « décorateurs constructeurs » et des « créateurs de modèles ». Cette orientation pédagogique, visant à développer des compétences à la fois techniques et créatives, aurait trouvé en Sognot un représentant idéal, compte tenu de son expérience approfondie et de sa vision novatrice dans le domaine des arts décoratifs. L'adéquation de son profil avec les aspirations de l'école suggère une convergence stratégique des objectifs éducatifs et des compétences de Sognot, renforçant ainsi la qualité et la pertinence de l'enseignement dispensé. Il a été nommé professeur chef d'atelier à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs dès le premier octobre 1947, et sa titularisation intervient le 23 septembre 1954, suite à une décision de la commission administrative[532]. Cette fonction est exercée en parallèle avec ses responsabilités à l'École Boulle jusqu'à sa titularisation le 23 septembre 1954.

5. CONTRIBUTIONS ET RAYONNEMENT

5.1 Promotions et titularisations

L'ambiance dans les ateliers nous est relatée, les élèves des trois années sont regroupés. Michel Durand-Mégret, inscrit dans l'atelier Sognot au début des années 1950, décrit l'organisation de la manière suivante : « L'atelier est divisé en tiers par des portes doubles. Ces dernières permettent aux élèves de troisième année de s'isoler, notamment les jours de rendus. Chez Sognot, les portes sont rarement fermées. » Il explique également les exercices proposés aux élèves et le déroulement de l'examen de fin d'études, appelé 'diplôme', qui est organisé en fin d'année. [533]». Après avoir démissionné de l'École Boulle le 23 septembre 1954, Louis Sognot est resté affilié à la Caisse Nationale de Retraite pour la Vieillesse à partir du premier janvier 1928. L'importance de sa contribution pédagogique a été reconnue lorsqu'il a été autorisé à racheter la rente constituée à son nom le 31 août 1949, avec des sommes significatives transférées à son titre jusqu'au 30 juin 1950, marquant dix ans et six mois de service au neuvième échelon.

Les congés de Louis Sognot : point de passage entre sa carrière d'Enseignant et de

---

[531] Archives 19910490/28, Jacques Jaujard**,** directeur général des Arts et des Lettres.
[532] Commission paritaire n°1 réunie le 11 juin 1953 au ministère de l'Éducation nationale, direction générale des Arts et des Lettres.
[533] LESNE René et FAU Alexandra, *Histoire de l'école nationale sup. des arts décoratifs (1941-2010),* Ensad, Éditon Archibooks, p. 116.

Décorateur L'idée d'une dualité dans la carrière professionnelle de Louis Sognot souligne l'importance de ses périodes de congé[534], des moments clés durant lesquels il opérait une transition entre ses rôles d'enseignant et de décorateur. Ces congés étaient souvent motivés par de grands événements nécessitant une préparation minutieuse et une attention particulièrement soutenue. Cette dynamique met en lumière l'interconnexion entre ces deux facettes de sa vie professionnelle et suggère une exploration de la manière dont l'une a influencé et enrichi l'autre.

Dans le parcours professionnel de Louis Sognot, en tant qu'enseignant en arts appliqués et décorateur, ses périodes de congé, bien que courantes dans la vie d'un enseignant, révèlent des aspects significatifs de son approche pédagogique et de son influence artistique. Notamment, les congés de Sognot pour participer à des expositions internationales, comme celle de 1937, ont joué un rôle crucial dans l'enrichissement de son enseignement. Ces expériences lui ont permis de s'immerger dans des environnements culturels et artistiques variés, lui apportant des connaissances et des perspectives qu'il partageait ensuite avec ses étudiants.

5.2 De l'atelier a la salle de classe

Les notes et échanges[535] de Louis de Sognot témoignent de son engagement profond à enrichir les connaissances de ses étudiants, mettant en lumière l'interdépendance entre ses rôles d'enseignant et de créateur de mobilier. Ces lettres révèlent comment ses expériences et ses recherches dans le domaine de la décoration influençaient directement son enseignement, et illustrent la transmission à ses étudiants des innovations et découvertes issues de ses projets majeurs, tant en France qu'à l'international[536]. Nous relevons que le 9 avril 1937, Louis Sognot est en congés « démissionnaire », évènement que nous pouvons relier aux préparatifs du stand lors de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, qui se tient

[534] En congés « pour convenances personnelles » à partir du 1 novembre 1936). Par exemple, M. Charlot le remplace le 30 septembre 1944 pendant un congé de 15 jours. Ces absences, bien que brèves, marquent des interruptions dans sa carrière enseignante. Il est a noté quelques périodes d'absence de Sognot, notamment pour des raisons de santé à partir du 22 avril 1936 et pour convenances personnelles à partir de novembre 1936, ont conduit à son remplacement temporaire. Le 17 août 1937, en remplacement de plusieurs professeurs, des heures seront attribuées à de nouveaux enseignants, pour sa part, Louis Sognot intervient en remplacement de M. Bodard, professeur qui est décédé. A l'école Boulle, Louis Sognot est remplacé le 30 septembre 1944 pour un congé de 15 jours par M. Charlot, professeur. Le directeur général de l'enseignement technique lui attribue 8 heures d'enseignement de composition décorative, ce qui est l'occasion de savoir que ce dernier enseigne, enseigne 8 h à l'école Boulle, et 3 heures à l'école Duperré. Soit un total de 19 heures. Louis Sognot sera démissionnaire de l'école Boulle à compter du 23 septembre 1954.
[535] Archives 19910490/28, correspondances et notes.
[536] Archives 19910490/28, du 1er octobre 1935 jusqu'au 1er novembre 1935.

à Paris du 25 mai au 25 novembre 1937. Dans ces correspondances, Sognot exprime clairement son souci de nourrir les connaissances de ses étudiants et son dévouement à partager méticuleusement les perspectives et les savoirs acquis lors de ses voyages, intégrant ainsi son expertise artistique à sa mission pédagogique. Cette approche souligne la symbiose entre son développement professionnel et son rôle éducatif, où sa participation à des expositions internationales devient un enrichissement pédagogique majeur. Ces expériences lui permettent de s'immerger dans des milieux d'échanges culturels et artistiques intenses, enrichissant par la suite l'apprentissage de ses étudiants avec une perspective globale et contemporaine.

En 1958, Louis Sognot informe la responsable administrative, Mme Rook, qu'il doit s'absenter du 11 au 17 avril. Il en avise également le directeur, M. Moussinac, et son collègue Eric Baegge. Le 10 avril, il écrit à M. Moussinac pour lui expliquer qu'il est responsable du pavillon de France à Bruxelles et qu'il doit partir pour en finaliser l'installation. Il exprime sa frustration d'avoir dû utiliser ses congés de Pâques pour « débrouiller pas mal de choses sur plan [537]». De plus, il demande à Eric Baegge de le remplacer lors de la remise des nouveaux programmes, soulignant qu'il ne peut se soustraire à 'cette terrible corvée que représente une telle installation au milieu d'un chantier en effervescence.

Parmi les différentes périodes de congé prises par Louis Sognot, son voyage aux États-Unis se démarque par son importance et son impact sur son parcours professionnel et personnel. Un courrier daté du 10 avril 1951 révèle que la direction de l'école s'est engagée à conserver le poste de Sognot en tant que chef d'atelier de décoration durant son absence, assurant ainsi la sécurité de son emploi jusqu'à son retour des États-Unis. Cette disposition témoigne de la reconnaissance et du respect de l'école pour la valeur de Sognot en tant qu'enseignant et professionnel. Une lettre de 1953 qualifie ce séjour aux États-Unis de « sentimental ». Cette description suggère que le voyage avait une signification personnelle profonde pour Sognot, au-delà de son intérêt professionnel. Il est possible que ce séjour ait offert à Sognot des opportunités d'explorer de nouvelles perspectives culturelles et artistiques, enrichissant ainsi son expérience et ses connaissances. Bien que les détails spécifiques de son voyage et de ses activités aux États-Unis ne soient pas entièrement connus, il est probable que cette expérience ait eu un impact significatif sur son développement personnel et professionnel. Le fait d'avoir été exposé à un environnement culturel différent aurait pu influencer

[537] Archives 19910490/28, op. cit.

sa vision artistique et pédagogique, et, par extension, enrichir sa méthode d'enseignement à son retour. À son retour, Sognot a repris son poste à l'École Boulle, où il a pu partager les expériences et les connaissances acquises durant son voyage. Cette période marque une étape importante dans son parcours, intégrant de nouvelles influences et perspectives dans son rôle d'enseignant et de décorateur. Ce voyage aux États-Unis constitue donc un chapitre notable dans la vie de Louis Sognot, illustrant comment ses expériences personnelles et professionnelles à l'étranger ont pu enrichir son enseignement et influencer sa carrière.

5.3. Louis Sognot à « l'École du meuble de Montréal »

Inscrivant son parcours au cœur des échanges artistiques entre la France et le Québec, Louis Sognot s'affirme comme une figure majeure des arts décoratifs modernes, où tradition et innovation se conjuguent harmonieusement. L'hommage que lui rendit l'École du Meuble de Montréal[538]en 1951 symbolise non seulement l'influence pérenne de l'École Boulle, mais aussi l'émergence d'un dialogue créatif entre les esthétiques européennes et les particularités culturelles québécoises. Cet événement, à la croisée des héritages et des transformations stylistiques, souligne l'importance des transferts culturels dans la redéfinition des identités artistiques au milieu du XX^{e} siècle.

Fondée en 1935, l'École du Meuble de Montréal s'était distinguée par sa capacité unique à intégrer les influences françaises, notamment celles de l'École Boulle[539]et du mouvement Arts and Crafts, en les fusionnant harmonieusement avec les particularités culturelles québécoises[540]. Elle a favorisé l'émergence d'un mobilier authentiquement québécois, mettant en avant les matériaux locaux et les savoir-faire artisanaux, tout en se distinguant par une ouverture aux styles modernes internationaux, tels que l'Art déco, le design scandinave et l'esthétique industrielle, qui ont dynamisé les métiers d'art et le design au Québec. Cette période charnière a aussi vu des figures importantes se former dans l'institution**.** On peut citer notamment, Madeleine Arbour (1923-2024), Marcel Barbeau (1925-2016), Marcelle Ferron (1924-2001), mais aussi dans un autre registre,

---

[538] DUBOIS M., « L'École du meuble de Montréal : au-delà de l'ébénisterie », *Continuité*, 2007, (115), pp. 21–25.
[539] L'École Boulle cède un mobilier à l'école du Meuble de Montréal en 1935. Délibérations-Conseil municipal de Paris, Imprimerie / A. Lahure, imprimerie Municipale, Paris, 1935, p. 328
[540] CHOUINARD Louise, *L'École du meuble de Montréal (1935-1956) : son histoire et sa production de mobilier,* Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1988, 156 p. ; LESSER Gloria, *École du meuble*, *1930-1950 : la décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989, 119 p.

Jean-Paul Riopelle quitte l'école en 1944[541]. Cet hommage illustre son influence durable dans le design moderne, en tant que médiateur entre tradition française et innovation contemporaine à l'échelle mondiale. Vingt ans plus tôt, Louis Sognot avait formé Jean-Louis Gauvreau[542], qui deviendrait directeur de cette même école.

Cet hommage témoigne de l'influence persistante de Sognot sur ses élèves et sur le développement du design moderne au Canada. L'hommage n'a pas omis de rappeler un aperçu de sa carrière[543] et son engagement envers une esthétique fonctionnelle et épurée a été particulièrement apprécié lors de diverses expositions internationales[544]. Louis Sognot a été détaché pendant un trimestre par le Ministère des Affaires Étrangères de France à l'École du Meuble de Montréal par la Province de Québec, au Canada. Son influence ne se limitait pas aux frontières françaises, comme le montré la cérémonie organisée en son honneur à Montréal. Cette reconnaissance à l'étranger illustre l'étendue de son impact sur le design contemporain. Le respect que Sognot portait à la simplicité et à la fonctionnalité transparaît dans ses œuvres, où il a souvent cherché à fusionner modernité et confort, sans céder à l'extravagance.

Son travail pour des clients prestigieux, comme le maharajah et la maharani d'Indore, ou encore pour des institutions telles que le Collège Technique de la Ville de Paris, reste une référence dans le domaine de la décoration intérieure. Le journal conclut que l'œuvre de Louis Sognot, célébrée par l'École du Meuble de Montréal, démontre non seulement son influence durable mais aussi son rôle de pionnier dans l'harmonisation du moderne et de l'artistique, faisant de lui un modèle pour les générations futures dans les arts décoratifs. Son passage à Montréal et l'enseignement qu'il y a dispensé sont des témoignages vivants de la manière dont son héritage

---

[541] Jean-Paul RIOPELLE (1923–2002) : Peintre et sculpteur canadienquitte l'école de Montréal en 1944. LACLOTTE Michel et CUZIN Jean-Pierre (dir.), avec la collaboration d'Arnauld Pierre, *Dictionnaire de la peinture*, [nouvelle édition], Paris, Larousse, 2003, p. 723.

[542] J.L. Gauvreau sera le fondateur de l'école et restera pendant 23 années au service de l'École. Op. cit. DUBOIS M.

[543] « […] Louis Sognot s'est distingué dans le monde de la décoration d'intérieur dès son plus jeune âge. Après avoir été diplômé de l'École d'Arts Appliqués Bernard Palissy en 1908, il servit avec distinction pendant la Première Guerre mondiale, avant de se consacrer pleinement à sa carrière de décorateur. Sa réputation s'est consolidée lors de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, où il reçut un Grand Prix. Ses compétences l'ont mené à enseigner à l'École Boulle dès 1926. En 1937, il est nommé professeur à l'École des Arts Appliqués et en 1938, professeur de la même école, section filles. Il est aujourd'hui directeur artistique à l'École de l'Union Centrale des Arts Décoratifset ses œuvres ont été célébrées lors de multiples expositions internationales. […] » Anonyme, « Louis Sognot, décorateur-ensemblier de grand talent, a reçu un hommage bien mérité de l'École du Meuble de Montréal ». *La Patrie*, 30 décembre 1951, p. 51 et 71.

[544] Le discours indique que ses expositions l'on mené jusqu'au Caire, décrochant plusieurs prix et plaquettes de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

continue de former et d'inspirer les artistes et designers au Canada et à travers le monde. La distinction reçue par Sognot de l'École du Meuble de Montréal en 1951 met en lumière l'influence durable de son enseignement, tant en France qu'à l'international. Ce type de reconnaissance, bien que valorisant pour Sognot, soulève également des questions sur la transmission et l'appropriation des savoirs dans un contexte de mondialisation culturelle. La diffusion de son œuvre au Canada témoigne de l'attrait des modèles français dans le domaine des arts décoratifs, mais elle interroge aussi sur la manière dont ces modèles sont adaptés, transformés et parfois dénaturés lorsqu'ils sont transplantés dans d'autres contextes culturels.

5.4. Entre passion pédagogique et fin de carriere

Lorsque Louis Sognot atteint l'âge de la retraite, une situation complexe émerge[545]: une commission lui demande de démissionner de son poste d'enseignant technique au Collège technique Boulle tout en lui offrant la possibilité de continuer son enseignement dans les deux établissements. Cette dualité nécessite d'informer le directeur de l'époque, M. Fressinet, et l'École des Arts Appliqués à l'Industrie, étant donné que les rémunérations proviennent de la même source. Résolu à maintenir ses cours, Louis Sognot se réfère à une correspondance de Léon Moussinac, assurant qu'en dépit de sa démission, il pourrait néanmoins poursuivre son enseignement dans ces deux écoles. « […] une décision favorable pourrait intervenir me laissant la liberté de continuer mes cours à ces deux écoles (Ecole Boulle et Ecole des arts appliqués) au titre de professeur chargé de cours [546]». Louis Sognot insiste également sur le point portant sur la validation officielle de ses services rendus au secrétariat d'État de l'enseignement technique. La fin de son activité d'enseignant est marquée par sa démission de l'École Boulle le 23 septembre 1954, bien qu'il soit resté associé au monde éducatif et artistique par la suite. En 1951[547], Louis Sognot exprime, dans une lettre, ses préoccupations professionnelles et financières actuelles. Il regrette de s'être

[545] Archives nationales, cote 19910490/28. Affilié à la Caisse nationale de retraite pour la vieillesse (C.N.R.V.) dès le 1er janvier 1928, au sein de la Direction des services de l'enseignement de la Seine, 2e bureau, Louis Sognot a sollicité la validation des services accomplis auprès du Secrétariat d'État à l'Enseignement technique et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Un document mentionne : « Affilié à la C.N.R.V. depuis le 1er janvier 1928 – Direction des services d'enseignement de la Seine, 2e bureau, 1re section – le rachat de la rente C.N.R.V. constituée à son nom, autorisé et affecté le 31 août 1949, a vu les sommes transférées sous le titre II7062 au 30 juin 1950, correspondant à 10 ans et 6 mois au 9e échelon. »

[546] Archives 19910490/28, *Louis Sognot Louis, adresse à L. Moussinac un courrier en date du 29 juin 1953.*
[547] Archives 19910490/28, *Louis Sognot adresse le 31 juillet une lettre au directeur de l'école.*

concentré sur des recherches peu rentables financièrement et souvent exploitées par d'autres. Il mentionne l'application stricte des règlements administratifs à son égard, une source de frustration pour lui : « […] je n'ai aucune maison de décoration, ni commande d'état, et que j'ai orienté ma vie vers des recherches constantes, lesquelles ne m'ont jamais laissé grand profit, mais le plus souvent ont été exploitées par d'autres. Je m'aperçois que j'ai eu grand tort, puisque c'est encore sur moi-même que se dirige de la façon la plus stricte, l'application des règlements administratifs. » Louis Sognot s'interroge sur plusieurs questions qui se posent dans la lettre du 31 juillet 1951, notamment sur les conséquences d'une demande de retraite de l'École Boulle à 60 ans, qui lui permettrait d'être automatiquement titulaire de l'E.N.S.A. Dans sa lettre du 31 juillet 1951, Sognot s'interroge sur les implications d'une demande de retraite anticipée de l'École Boulle à 60 ans, qui pourrait influencer son statut à l'ENSA. Il note que la retraite serait calculée proportionnellement et que les changements récents dans les calculs ne lui sont pas favorables, sauf si certains de ses services sont reconnus[548]. Dans une correspondance datée de 1953, Louis Sognot admet la nécessité de maintenir ses revenus[549] afin de conserver ses émoluments des deux écoles (Ecole Boulle et Ecole des Arts appliqués) afin de conserver son train de vie. Il se concentre sur la recherche afin de rester en contact « constant avec les demandes de notre époque [550]» transmettre à ses étudiants Il assume le coût des expositions. La question du cumul se pose avec la question du plafond des émoluments. Il se consacre à la recherche pour rester en phase avec les exigences actuelles et transmettre ses connaissances à ses étudiants, tout en assumant les coûts des expositions. La question du plafond des émoluments se pose, indiquant un dilemme entre le respect des limites imposées et la nécessité de maintenir un revenu suffisant. Le texte met en lumière les nombreux défis auxquels Louis Sognot doit faire face, oscillant entre sa passion pour le métier de créateur, les contraintes administratives et financières, et la nécessité de concilier ses multiples engagements professionnels. Son activité se déroule dans un contexte de récession économique,

[548] Dans ce cas, la retraite lui serait accordée à 68 ans, une seule pension pour tous les services concomitants. Les implications d'une retraite anticipée de l'École Boulle à 60 ans, qui pourrait influencer son statut à l'ENSAD. Les changements récents dans les calculs de la retraite ne lui sont pas favorables, à moins que certains de ses services ne soient reconnus, ce qui lui permettrait de prendre sa retraite à 68 ans avec une pension unique. Concernant le cumul des postes, le décret du 29 octobre 1936 et la loi du 12 décembre 1922 autorisent le cumul de plusieurs traitements dans certaines limites.

[549] En ce qui concerne le cumul des postes, le décret du 29 octobre 1936 (article 11 du Journal Officiel du 19 janvier 1937), réinstaurant les dispositions de l'article 22 de la loi du 12 décembre 1922, permet de cumuler plusieurs salaires dans les limites d'un montant équivalent au salaire minimum des directeurs d'administration centrale des ministères, qui était de 1.230.000 en 1951.

[550] Ibid.

qu'il décrit comme une période difficile marquée par un ralentissement des affaires. À travers ses réflexions, Sognot dévoile la complexité de sa situation : il doit jongler entre les exigences d'un métier créatif et les impératifs économiques, tout en poursuivant une quête d'équilibre entre innovation, enseignement et survie financière. Ce témoignage dresse le portrait d'un artiste et enseignant engagé, cherchant à maintenir sa vision et sa créativité dans une époque marquée par l'instabilité.

5.5 État récapitulatif des versements[551]

Louis Sognot a occupé une place centrale dans l'enseignement des arts appliqués en France, comme en témoignent les archives de Paris qui conservent un récapitulatif détaillé des versements liés à son activité. Son engagement au sein de plusieurs institutions, notamment l'École Boulle, l'École des Arts Appliqués à l'Industrie (futur lycée technique d'art appliqué Duperré) et l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD), reflète son influence durable sur la formation artistique et technique.

Dès 1927 et jusqu'en 1942[552], les documents comptables attestent des sommes perçues par Sognot, révélant la répartition de ses heures d'enseignement entre différentes structures. Une note[553] précise que son service hebdomadaire se composait de 6 heures à l'École Boulle, 8 et 4 heures aux Arts Appliqués, soit un total de 14 heures, auxquelles s'ajoutaient 4 heures supplémentaires mandatées par l'École Boulle. En 1928, son temps d'enseignement à l'École Boulle s'élevait à 8 heures. Toutefois, des absences y ont été relevées, nécessitant un remplacement par son collègue Frechet. De même, au Collège Technique de la rue Duperré, il fut temporairement remplacé par Huet pour 4 heures en janvier 1948.

Une particularité relevée dans ces archives concerne la rémunération de Louis Sognot. Il percevait des salaires simultanés de l'École Boulle et de l'ENSAD, une double rémunération qui, à certains moments, suscita des discussions. Le montant versé pour sa fonction secondaire s'élevait

---

[551] Archives de Paris, Récapitulatif des versements :
Établissement du 3e arrondissement, 11 rue Dupetit-Thouars, dénommé successivement École municipale de dessin et d'art appliqué à l'industrie, École des arts appliqués à l'industrie, Collège technique d'art appliqué, puis Lycée technique d'art appliqué, situé d'abord 24 rue Duperré (9e arr.), puis transféré 11 rue Dupetit-Thouars (3e arr.), sous le nom d'École supérieure des arts appliqués Duperré. Versement : cote 3524W (registres).
Archives nationales, fonds Culture – Délégation aux arts plastiques – École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), 1921–1990, répertoire : 19910490/1 à 19910490/96.
Unité de description : 19910490/28 – SOGNOT, Louis : documents relatifs aux sommes perçues entre 1927 et 1942.
[552] Document récapitulatif des traitements perçu entre 1927 et 1942.
[553] 24 janvier 1948, Préfecture de la seine, Bureau de la comptabilité. 24 janvier 1948.

à 295.043 francs. Par ailleurs, ses absences lors des Expositions Universelles, où il était impliqué dans la conception et la scénographie des stands, témoignent du double engagement de Sognot : à la fois enseignant et créateur actif sur la scène internationale.Ce récapitulatif comptable illustre ainsi non seulement l'importance de Sognot dans l'enseignement des arts décoratifs, mais aussi les défis liés à la répartition de son temps entre plusieurs institutions, entre vocation pédagogique et engagements professionnels de premier plan.

CHAPITRE III. LOUIS SOGNOT ET L'UNION DES ARTISTES MODERNES

1. Louis sognot : l'Émancipation au service du modernisme

1.1 La désorganisation de l'Atelier Primavera

Le départ de Louis Sognot de l'atelier Primavera en 1929, suivi de celui d'autres talents tels que Paule Petitjean (1895-1989), Madeleine Sougez (1891-1945), Hilda Polterer (1903-1969) et Claude Lévy (1895-1942), reflète les tensions croissantes autour des orientations artistiques à adopter, exacerbées par la montée du modernisme. Ce mouvement, motivé par des divergences idéologiques, notamment parmi certains membres dissidents de l'Union des Artistes Modernes, désorganise profondément l'atelier. Le décès de René Guilleré (1931), qualifié de « cheville ouvrière », ainsi que celui de Marcel Guillemard (1932) , laisse Charlotte Chauchet-Guilleré seule à la tête de l'atelier, désemparée face à l'ampleur des défis à surmonter. Privé de ses figures emblématiques, Primavera traverse alors une profonde crise d'identité et de direction artistique.

La rétrospective[554] consacrée en 1933 à Marcel Guillemard, par son manque d'envergure, témoigne de l'incapacité de l'atelier à retrouver son élan créatif et à attirer de nouveaux talents. En difficulté pour se réinventer et s'adapter aux nouvelles exigences du marché, Primavera perd sa place de précurseur et peine à répondre aux attentes d'une clientèle de plus en plus tournée vers le modernisme. Malgré une promotion au poste de chef d'atelier, Claude Lévy quitte également Primavera pour une carrière indépendante, illustrant le malaise général au sein de l'atelier. D'autres créateurs cherchent des opportunités ailleurs : Pierre Pinsard (1906-1988) rejoint le cabinet d'André Lurçat (1894-1970), Henri Boulanger collabore avec René Prou dans la décoration de paquebots, et Suzanne Fontan assiste Jean Adnet pour la réalisation des étalages aux Galeries Lafayette. Ces départs successifs affaiblissent considérablement l'équipe créative de Primavera.

Plusieurs facteurs semblent avoir motivé le départ de Louis Sognot de l'atelier Primavera. Dès 1928, il envisage une collaboration avec Charlotte Alix, tolérée par René Guilleré mais probablement source de tension pour les deux futurs associés. Parallèlement, ses nombreuses fonctions d'enseignement, réparties entre plusieurs établissements, alourdissent considérablement

---

[554] Le Salon des Artistes Décorateurs de 1933 rendit hommage à Marcel Guillemard, décédé prématurément, à travers une rétrospective significative de son travail. Parmi les œuvres exposées figuraient son bureau de Dame, son fauteuil du salon de thé, et d'autres créations réalisées pour l'atelier Primavera. Bien que certains critiques aient souligné son innovation et sa technique irréprochable. « La rétrospective de Marcel Guillemard réunit quelques-uns des meilleurs travaux exécutés pour l'atelier Primavera par un artiste qui a toujours su se montrer à la fois novateur et prudent et faire preuve d'une technique sans reproche. « . VAILLAT Léandre, « Au Salon des Artistes décorateurs », *Le Temps*, Paris, 24 mai 1933, p. 5.

son emploi du temps. À cela s'ajoutent de possibles divergences quant à l'orientation éditoriale de Primavera, incitant Sognot à s'affirmer comme décorateur indépendant, soucieux de liberté et de projets d'envergure. Bien que son tandem avec Charlotte Alix se révèle productif, ses absences fragilisent la structure de l'atelier. En outre, la santé déclinante de Marcel Guillemard, décorateur en chef et figure tutélaire de Primavera, entraîne des absences prolongées dès 1925, notamment lors du Salon de 1926. Guillemard, qui avait largement contribué à la formation de Sognot, laisse derrière lui un vide affectif et professionnel susceptible d'avoir désorienté ce dernier. L'interruption de leur collaboration, moteur de la production moderniste de l'atelier, coïncide avec le retrait de Sognot des petites foires et des événements majeurs. Enfin, l'implication de Sognot dans la préparation de l'Exposition coloniale de 1931 l'éloigne du Salon d'Automne durant deux années consécutives. À ces facteurs s'ajoute, à la fin des années 1930, une politique d'économie interne susceptible d'avoir entamé la motivation de l'équipe historique.

Le budget des expositions[555], restreint par des coupes successives, obligea Primavera à réduire ses effectifs de moitié et à concentrer ses participations sur le Salon des artistes décorateurs au détriment du Salon d'Automne. Simultanément, la Grande Dépression[556] provoqua une chute de la demande, la clientèle bourgeoise réduisant drastiquement ses commandes. Dans ce contexte de crise interne et de contraction du marché, Louis Sognot quitta Primavera pour rejoindre les « champions du rationalisme et de la standardisation[557] » à l'Union des artistes modernes (U.A.M.), sans rompre complètement avec son ancien atelier, auprès duquel il resta ponctuellement actif à partir de 1935. Ce choix, motivé autant par le désir d'autonomie créative que par une précarité financière, traduisait une réorientation stratégique : conjuguer fidélité à son héritage et ouverture aux principes modernistes. L'U.A.M., qualifiée de « conjurés du pavillon de Marsan[558]», se posa en laboratoire d'idées novatrices[559] et en force de contestation, redéfinissant

---

[555] Le musée Galliera a cessé ses expositions avec le départ à la retraite d'Henri Clouzot.

[556] La crise économique de 1929 a eu un impact significatif sur l'emploi en France, notamment à Paris. Le nombre de chômeurs a augmenté de façon marquée, atteignant environ 2,5 % de la population parisienne vers 1933. Cette hausse du chômage est liée à la contraction de l'activité économique, la baisse de la demande industrielle et les politiques déflationnistes mises en place pour tenter de stabiliser l'économie
COMBEAU Yvan, NIVET Philippe. *Histoire politique de Paris au XX^e siècle*. PUF, 2000, p. 73 et suiv.

[557] RAMBOSSON Yvanoe, « L'Union des Artistes modernes », *La Revue de l'art ancien et moderne,* Paris, juin 1930, p.398.

[558] Ibid.

[559] Le sujet a largement été exploité dans : BIZOT Chantal**,** BRUNHAMMER Yvonne et TISÉ Suzanne**,** *Les Années UAM : 1929-1958*, Paris, Union des arts décoratifs, 1988, 268 p. Catalogue de l'exposition organisée au Musée des arts décoratifs de Paris, du 27 septembre 1988 au 29 janvier 1989.

les standards esthétiques du XX^{e} siècle autour de la fonctionnalité, , de la rationalité et de la démocratisation de la création.

1.2 L'U.A.M. : l'élan moderniste face au conservatisme du S.A.D.

L'engagement de Louis Sognot au sein de l'Union des Artistes Modernes marque un tournant décisif dans sa carrière et dans l'histoire du arts décoratifs français. En rejoignant ce collectif pionnier, il affirme sa volonté de rompre avec l'académisme du Salon des Artistes décorateurs pour promouvoir un art décoratif alliant fonctionnalité, accessibilité et liberté formelle. Les enjeux et retombées de cette adhésion influenceront durablement la pratique de Louis Sognot ainsi que son activité de pédagogue.

La création de l'Union des Artistes Modernes[560] (UAM) découle directement du refus, en 1928, d'un projet d'« appartement moderniste » présenté par René Herbst, Charlotte Perriand et Djo Bourgeois au Salon des Artistes Décorateurs. Leur proposition d'un « salon dans le salon [561]» fut refusée[562] par les organisateurs[563], révélant le conservatisme persistant d'une institution peu réceptive à l'innovation. Face à ce fossé, Perriand, Herbst, Bourgeois et Louis Sognot constituent le noyau fondateur de l'UAM, officiellement proclamée lors de son assemblée du 15 mai 1929[564]. L'UAM réunit rapidement une soixantaine de créateurs, refuse tout jury[565] et accueille sans distinction toutes les disciplines décoratives ainsi qu'un certain nombre d'artistes étrangers[566]. Si son manifeste n'apparaît qu'en 1934, les dix-huit volumes de *L'Art international d'aujourd'hui* expriment dès 1929 les principes du mouvement : pluralité des pratiques, esthétique

---

[560] ARCHIERI Jean-François, « Les quatre salons de l'UAM, 1930-1933 », dans UAM, une aventure moderne, p. 118-139.Un premier comité directeur composé par Robert Mallet-Stevens, Francis Jourdain, René Herbst, Charlotte Perriand, René Herbst.
[561] PERRIAND C., *une vie de création*, op. cit., p. 36.
[562] Cette proposition ne convient pas à tous, et après une assemblée le 27 février et un désistement le 29 mars 1929, ils se voient refuser l'autorisation d'exposer ensemble au SAD.
[563] VAILLAT Léandre, « Le Salon des artistes décorateurs », *Le temps,* Paris, 1929, n.p. (La polémique de l'ornement contre le nudisme.).
[564] L'assemblé constitutive présidée par Robert Mallet-Stevens a lieu le 15 mai 1929, au siège social de l'association, chez Hélène Henry, 7 quai des Grands-Augustins, Paris. (René Herbst, Francis Jourdain,….). l'association déposée à la prefecture de police sous le numéro 79501-8967) p.45. (Une note est adressée à la presse afin de signaler la création de l'association avant le manifeste de 1934).
[565] Les admissions et les invitations étant décidés en assemblée générale.
[566] Dans un contexte politique, attitude perçue comme anti-patriotique.

au service de l'humain et recherche d'un confort de vie rationnel et harmonieux[567]. En cela, l'UAM se distingue des Wiener Werkstätte, du Bauhaus ou de De Stijl par son ancrage social et son ambition démocratique.

En 1934, l'U.A.M. publie un manifeste[568] appelant à un art débarrassé de tout ornement superflu et tourné vers l'avenir : rationalisation, standardisation et production de masse remplacent les styles jugés élitistes du Salon des Artistes Décorateurs. L'U.A.M. revendique au contraire une création accessible, alliant fonctionnalité, esthétique et démocratisation du confort. Mais cette modernité radicale souffre d'un manque de visibilité, parfois attribué à une « […] conspiration du silence […][569]» orchestrée par une partie de la presse technique.Plus qu'une simple réaction institutionnelle, ce manifeste consacre un nouveau paradigme dans l'art décoratif, transformant les conflits idéologiques de l'entre-deux-guerres en laboratoire d'expérimentations plurielles. Louis Sognot, actif au sein de l'U.A.M. tout en restant lié à Primavera, illustre cette tension entre héritage et innovation. Par ses salons indépendants — notamment au Musée des Arts décoratifs, en marge du Grand Palais — l'U.A.M., malgré le soutien du Deutscher Werkbund, subit une certaine invisibilité médiatique, symptomatique de l'opposition à sa modernité radicale.

Pour Louis Sognot, cette adhésion s'apparente à un engagement militant : elle officialise sa rupture avec les conventions figées du Salon des Artistes Décorateurs et sa volonté de promouvoir un design fonctionnel et démocratique. Intégré à un collectif sans jury et ouvert à toutes les disciplines, il y trouve un véritable laboratoire pour ses expérimentations sur le tube, le latex et le rotin. En tant que pédagogue aux Arts Décoratifs, il y voit l'opportunité de diffuser ses convictions esthétiques et techniques auprès d'une nouvelle génération, loin de l'académisme passéiste. L'UAM lui confère également une autonomie créative, contrebalançant les contraintes commerciales de Primavera par une liberté de conception et de diffusion. Par cet engagement, Sognot se positionne comme un acteur clé de la redéfinition des normes esthétiques, conciliant

---

567 Fondée en 1929, l'Union des artistes modernes réunit architectes, designers, décorateurs, affichistes et plasticiens décidés à rompre avec l'éclectisme hérité du XIXe siècle. Son premier comité directeur regroupe Robert Mallet-Stevens, Francis Jourdain, René Herbst, Hélène Henry et Raymond Templier. Autour d'eux, des figures majeures comme Sonia Delaunay, Fernand Léger, Jean Carlu, Pierre Chareau, Jean Prouvé, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand et Eileen Gray s'engagent dans un même idéal moderniste, alliant fonctionnalité, rigueur formelle et engagement social.

[568]Union des Artistes Modernes**,** *Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine*, Paris, [s.n.], 1934. (Catalogue collectif avec L. Chéronnet et J. Carlu ; liste des membres actifs incluse.)

[569] La raison de cette attitude peu élégante de certains confrères est sans doute l'origine de l'Union des Artistes Modernes, issue d'une scission au sein de la Société des Artistes Décorateurs. LIMAIGIER Pierre, « Le Salon de l'Union des Artistes modernes », *Ma petite maison,* Paris, Septembre 1930, p. 20-22.

exigence formelle et accessibilité sociale, et pose les bases d'une modernité toujours vivante dans le design contemporain.

2. SALLE DE CONSEIL DES LABORATOIRES ROUSSEL (U.C.L.A.F)

En 1930, à l'occasion de la première[570] exposition de l'Union des Artistes Modernes[571] organisée au Pavillon de Marsan du 11 juin au 14 juillet 1930, Louis Sognot et Charlotte Alix dévoilent la salle du conseil de l'UCLAF (fig. 15), qui marque leur premier projet d'envergure conçu selon les principes affirmés du modernisme. Séduit par la liberté formelle et l'élan prospectif de l'U.A.M., Louis Sognot y voit l'occasion de concrétiser ses ambitions esthétiques et fonctionnelles. Aux côtés de Charlotte Alix, il conçoit pour la salle du conseil de l'UCLAF un aménagement fondé sur l'usage de matériaux modernes — acier tubulaire, verre, bois clair — traités avec un sens aigu du contexte plutôt que dans une logique purement techniciste. Loin d'une esthétique strictement industrielle, l'ensemble se distingue par son équilibre entre rationalité constructive et qualité plastique, incarnant pleinement l'esprit de l'U.A.M., qui cherche à concilier innovation, fonctionnalité et accessibilité.Véritable laboratoire d'expérimentation, l'Union permet à ses membres d'explorer des voies affranchies des hiérarchies traditionnelles et ouvertes aux influences internationales. Dans ce cadre, la participation de Sognot et Alix affirme un positionnement clair : celui d'un art décoratif orienté vers les usages contemporains, capable de répondre à une commande — en l'occurrence celle d'un grand laboratoire pharmaceutique — tout en affirmant une vision résolument moderniste de l'aménagement intérieur.

La première exposition[572] de l'U.A.M., en 1930, s'ouvre sur une installation spectaculaire conçue par Robert Mallet-Stevens, assisté d'André Salmon (1881–1969). Dès l'entrée, le visiteur est plongé dans un univers futuriste : quatre bandes lumineuses encadrent des lettres suspendues, évoquant l'élan moderne. Les thématiques mises en avant célèbrent les mutations techniques contemporaines — poli des métaux associé à l'aviation, vitesse des déplacements, essor de la

[570] Louis Sognot et Charlotte Alix présente *La salle du conseil des laboratoire Roussel.*
Le Premier salon de l'Union des Artistes Modernes est organisé sous l'égide de l'Union centrale des Arts décoratifs, au musée des arts décoratifs, Le comité directeur est composé de Mme Hélène Henry, MM. René Herbst, Francis Jourdain, Rob. Mallet-Stevens et M. Raymond Templier en tant que secrétaire. L'Union rassemble des professionnels de diverses disciplines, y compris des architectes, décorateurs, céramistes et sculpteurs, avec la participation de membres étrangers et invités.
[571] Selon Arlette Despond-Barré, les réunions de l'UAM se déroule face au pavillon de Marsan , voir : BARRÉ-DESPOND, Arlette, UAM : Union des artistes modernes, Paris, Éditions du Regard, 1986, p. 258
[572] Ibid.

publicité — et affirment une conviction partagée : « Le dynamisme et la vitesse de la vie moderne exigent en tout une synthèse.[573]» Saluée par certains critiques comme l'expression d'un renouveau audacieux — « c'est le groupe le plus avancé, le plus audacieux des artistes contemporains [574]» — l'exposition souffre néanmoins d'un accueil médiatique limité. L'étiquette de « dissidents [575]» et la « conspiration du silence [576]» orchestrée par une partie de la presse spécialisée révèlent les résistances suscitées par cette nouvelle orientation esthétique.

La confrontation[577] avec l'exposition du Werkbund[578], organisée la même année, met en lumière deux conceptions du modernisme. Tandis que le Werkbund valorise la standardisation et la production de masse, dans une logique de démocratisation de l'objet, l'U.A.M. propose une approche plus souple, alliant formes rationnelles et expression artistique. Ce modernisme à visage humain revendique une pluralité de démarches, adaptées aux usages mais ouvertes à l'expérimentation.

Figure marquante de l'industrie pharmaceutique française, Gaston Roussel[579] incarne une forme d'humanisme industriel où progrès scientifique, hygiène et image moderne de l'entreprise sont indissociables. Il établit en 1920 les Usines Chimiques des Laboratoires Français (UCLAF) [580] à Romainville et entreprend dès 1927 une modernisation ambitieuse de ses installations. En 1928, l'Union Chimique des Laboratoires Associés Français voit le jour, renforçant le rayonnement de l'entreprise. L'inauguration des nouveaux laboratoires en 1930 incarne le dynamisme de cette expansion, à la croisée de l'innovation scientifique et de la structuration industrielle. La notoriété

[573] DELAUNAY Sonia, « introduction », *l'Art international d'aujourd'hui* , tapis et tissu, vol. 15, Charles Moreau, (1929-1930), n.p.
[574] RAMBOSSON Ivanhoe, « Le mouvement des arts appliqués », La Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1er juin 1930, p. 398.
[575] RAMBOSSON Ivanhoe, « Les artistes dissidents du Salon des Décorateurs exposent au pavillon de Marsan », *Comoedia*, Paris, 11 juin1930, n.p.
[576] ANONYME, « Le premier salon de l'union des artistes modernes », *ma petite maison*, septembre 1930, p. 20
[577] RAMBOSSON, op. cit. n.p
[578] SADDY Pierre, « L'Exposition des arts décoratifs », Melpomène, no 15, 1964.Centre Georges Pompidou, Entre l'art et l'industrie : le Werkbund allemand, catalogue de l'exposition, Paris, 23 août – 15 octobre 1978.
[579] En association avec des experts en chimie, pharmacie et biologie.
[580] l'Union Chimique des Laboratoires, ce consortium se focalise sur le développement et la centralisation des activités de recherche dans la ville de Romainville. Sur un site étendu de 7 hectares, qui regroupait déjà les principales opérations de l'entreprise employant environ 2 000 personnes, une initiative ambitieuse de construction est lancée. Cette initiative comprend la création de nouveaux bâtiments, parmi lesquels la salle du conseil d'administration est particulièrement notable. Ces développements architecturaux représentent un jalon important dans l'histoire de l'UCLAF, soulignant son engagement envers la recherche et le développement scientifique.

de l'UCLAF s'affirme avec la découverte de l'Hémostyl[581], un sérum utilisé pour soigner les nombreux soldats revenus affaiblis du front. Durant l'entre-deux-guerres, les laboratoires jouent un rôle clé[582] dans la transformation de l'industrie pharmaceutique française[583], une période marquée par l'augmentation des dépenses de santé, accentuée par une fiscalité spécifique au secteur[584] du médicament. Grâce à leur vision artistique et à leur expertise, Louis Sognot[585] et Charlotte Alix incarnent les ambitions de laboratoires soucieux d'innovation et d'image de modernité. La participation de Sognot et Alix à la première exposition de l'U.A.M. offre aux laboratoires une vitrine stratégique pour affirmer leur position à l'avant-garde, en incarnant par le design leur ambition d'innovation.

La grande salle de réunion, véritable centre névralgique de l'entreprise, est conçue comme un espace propice à la réflexion, à la prise de décision et aux échanges. Le hall se compose de comptoirs en bois naturel, disposés à mi-hauteur, et d'un sol clair menant au bureau de Gaston Roussel, administrateur des Usines. Celui-ci est séparé de la salle du conseil par une porte-accordéon en chêne cérusé. Le mobilier, de style administratif, comprend un bureau aux lignes sobres, également en chêne cérusé, muni de quatre tiroirs. Des casiers intégrés habillent le pourtour de la pièce, renforçant son caractère fonctionnel et contemporain. Par leur intervention, Louis Sognot et Charlotte Alix traduisent cette dynamique d'innovation, en s'inspirant de l'univers des

---

[581] ROUSSEL Gaston (1877-1947), vétérinaire de formation, puis docteur en médecine met au point l'Hémostyl contre l'anémie, un savant sérum qui permet la guérison des forts signes de fatigue qui touchent de nombreux « poilus » revenant du front. Ces années connaissent une vitalité remarquable dans la recherche et le développement de nouvelles thérapies, participant à la mise au point et à la commercialisation de nouvelles molécules qui impactent positivement la santé publique. Parmi les réussites notables figurent des avancées comme la recherche de traitements curatifs, la découverte de la pénicilline et de l'insuline, l'élaboration de produits d'hygiène et le développement des cosmétiques. En 1936, il commercialise le Rubiazol, qui devient l'un des médicaments les plus vendus dans le domaine de la thérapeutique anti-infectieuse. L'histoire de Gaston Roussel fait écho à celle d'Eli Lilly[581], pharmacien américain et fondateur en 1876 d'une entreprise qui, dans les années 1920, commercialise la première préparation d'insuline, révolutionnant le traitement du diabète. De Gaston Roussel à Sanofi-Aventis : Près d'un siècle d'histoire et de patrimoine pharmaceutiques à Romainville [archive], Patrimoine en Seine-Saint-Denis nº15, Conseil général de Seine-Saint-Denis, 2006-2007.

[582] En parallèle, 1928 est une année décisive pour la France avec la création de la Société des usines chimiques Rhône-Poulenc, qui devient un géant de l'industrie pharmaceutique. C'est dans ce contexte que les laboratoires UCLAF s'efforcent d'incarner l'esprit d'innovation et de progrès des laboratoires de l'entre-deux-guerres. Forts de leurs succès et de l'accroissement des ressources, ils investissent dans des aménagements avant-gardistes, à la fois fonctionnels et symboliques, reflétant l'effervescence de l'industrie

[583] BONNEMAIN Bruno, « Histoire de l'industrie pharmaceutique en France », *Débat Europe*, n°14, 2016, p.3

[584] CHAUVEAU Sophie, « les empêcheurs de penser en rond », *L'invention pharmaceutique*, Paris, 1999, p. 82.

[585] La première exposition de l'Union des artistes modernes se tient du 11 juin au 14 juillet 1930 au Musée des arts décoratifs, pavillon de Marsan. Membres actifs du mouvement, Louis Sognot et Charlotte Alix installent alors leur bureau au 15, rue de l'Abbé-Grégoire, à Paris.

laboratoires, perçus comme des lieux emblématiques de modernité et d'expérimentation. Toutefois, Sognot commence à s'éloigner du traitement « clinique [586]» du mobilier, reconnaissant implicitement l'écart entre cette approche et l'histoire du mobilier français. Par ailleurs, la frénésie initiale autour du mobilier tubulaire tend à s'atténuer chez certains décorateurs. Ce premier âge du mobilier métallique ne conduit pas à une généralisation, mais à un usage plus mesuré et contextuel. Dès lors, le métal cesse d'être une finalité pour devenir un vecteur d'expression adapté à chaque projet, reflétant une posture plus avant-gardiste. Louis Sognot et Charlotte Alix développent une esthétique « à la française », caractérisée par le soin apporté au poli miroitant et à la qualité des finitions, notamment pour les fauteuils (Fig. 16). Ils se distinguent cependant de la rigueur des productions allemandes en insufflant une atmosphère de luxe, adaptée à l'environnement d'une grande salle de décision (Fig. 16.1). Les deux artistes mobilisent également les codes de la couleur pour intensifier les effets sensoriels et renforcer l'impact visuel de l'aménagement.

Le sol, en gris et blanc[587], et les murs blancs soulignés de soubassements gris-noir[588] confèrent à la salle du conseil une atmosphère solennelle, propice à la prise de décisions stratégiques. Le choix des matériaux traduit des préoccupations hygiénistes tout en instaurant un cadre sobre, sérieux et favorable à la réflexion. Certains y voient un « […] maximum de simplicité, de froideur voulue et harmonieuse a été réalisé pour l'usine de produits chimiques Uclaf [589] […] », mais cette luminosité reste indissociable de l'environnement professionnel et de la rigueur attendue dans un lieu dédié aux délibérations stratégiques. La salle est structurée autour de cinq tables en chêne cérusé noir, reposant sur des piètements métalliques géométriques, conçues pour être assemblées de manière modulable. Utilisables individuellement, ces tables offrent une grande flexibilité fonctionnelle et une configuration aérée, s'éloignant d'une esthétique minimaliste rigide. Les huit fauteuils en duralumin poli, aux larges dossiers brillants et aux lignes nettes, traduisent une volonté d'exprimer la décision et la clarté. La salle est décrite comme une « […]salle de conseil transformable en salle de travail » et considérée comme « plus adaptée aux exigences d'élégance et de confort[590]». Elle est aussi présentée comme « […] transformable en salle de

[586] VOISIN Pierre, op. cit., p. 58.
[587] *« […]Le sol en est gris et blanc, les murs blancs avec soubassements gris-noir ».* COIGNAT Raymond. « Louis Sognot et charlotte Alix », *Art et décoratio*n, novembre 1930, p.150.
[588] Ibid.
[589] Ibid.
[590] BRETEL Georges., « Au salon de l'Union des artistes modernes. Le meuble de Duralumin », *Revue de l'aluminium*, n° 38, juillet-août, 1930, n.p.

réception [591][…]», exprimant par son pragmatisme l'un des principes fondamentaux de la modernité : « Là est le vrai et l'utile est l'avenir, là est l'avenir [592]». Si l'aménagement a pu être critiqué pour de métal, il est néanmoins salué comme étant « […]plus adapté aux exigences d'élégance et de confort [593]». La *Revue de l'aluminium* souligne notamment la qualité des fauteuils, vantant leur conception novatrice et leur confort, en contraste avec l'usage abusif du tube dans d'autres réalisations contemporaines. Les trois murs de la salle sont ornés de vitrines éclairées (Fig. 15), exposant des appareils de laboratoire et des produits colorés. Sur les tables, des objets tels que des sphères en cristal, des porte-stylos et des lampes métalliques dessinées par Le Chevallier complètent l'ensemble avec une sobriété élégante. Le plan des usines, affiché au mur et doté d'un éclairage intégré, renforce l'esprit pratique et fonctionnel de l'ensemble. Les critiques remarquent également les fauteuils, dont l'éclat est atténué par un tissu spécifique, également utilisé dans l'aménagement intérieur d'avions[594]. L'agencement global de la salle, ponctué de vitrines contenant des objets scientifiques, évoque un cabinet de curiosités : il conjugue espace de travail efficace et mise en scène de l'innovation. La capacité de Louis Sognot et Charlotte Alix à transformer la salle de conseil en salle de réception (Fig. 16.1), grâce à des tables modulables, illustre la flexibilité qu'ils recherchent tout en répondant aux exigences d'élégance et de modernité. Les tissus d'Hélène Henry et l'organisation modulable de l'espace témoignent de l'esprit d'innovation porté par cet aménagement, considéré comme l'un des plus aboutis de l'exposition. Les fauteuils en duralumin poli[595](Fig. 16.2), avec leurs larges dossiers rectilignes et leur esthétique rigoureuse, sont décrits comme suggérant «[…] netteté, décision, des lignes coupantes pour quelqu'un dont les avis tranchent et ordonnent [596]». Ils symbolisent ainsi, dans leur forme même, l'autorité et la prise de décision.

Dans le prolongement de cette conception, l'installation réalisée par Pierre Chareau en 1932, au 89 rue de la Faisanderie à Paris pour les bureaux de la société « LTT[597]», illustre

---

[591] LIMAIGIER Pierre, « Le salon des artistes modernes », *ma petite maison*, Paris, septembre 1930, p. 20.
[592] TISSERAND Ernest. « Arts décoratifs, métal est meuble », *la Semaine à Paris,* Paris, 24 octobre 1930, p. 22.
[593] BRETEL Georges., « Au salon de l'Union des artistes modernes. Le meuble de Duralumin », *Revue de l'aluminium*, n° 38, juillet-août 1930, n.p.
[594] REMON Georges, « Louis Sognot et Charlotte Alix, décorateurs », *Mobilier et décoration*, janvier 1931, p.129-143
[595] La société Duralumin est situé au 23 bis rue Balzac à Paris, (8), qui revendique la création de nouveaux effets (publicité).
[596] BRETEL, op. cit., n.p.
[597] 1993 au 17 janvier 1994 dans la Galerie du CCI, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou]. Éditions du Centre Pompidou.

l'influence durable du projet mené par Louis Sognot et Charlotte Alix pour les laboratoires Roussel. Bien que Pierre Chareau y introduise des variations stylistiques propres à sa démarche, son aménagement reprend les principes fondamentaux définis en 1930 : une articulation entre modernité esthétique et rationalité fonctionnelle. L'aménagement conçu par Louis Sognot et Charlotte Alix incarne une synthèse réussie entre fonctionnalité, représentation et innovation. Il traduit l'ambition des laboratoires Roussel de faire de l'espace de travail un levier stratégique au service d'une modernité industrielle affirmée.

3.LE BUREAU D'UN HOMME D'AFFAIRES [598]

L'affluence du public a diminué de moitié par rapport à la première édition de l'U.A.M., qui avait rencontré un franc succès. Ce recul soulève des interrogations quant à l'organisation et à la portée des éditions suivantes. Pour cette seconde édition, en 1931, l'U.A.M. investit un nouveau lieu d'exposition à Paris : la Galerie Georges Petit[599], offrant un cadre prestigieux à la présentation de ses créations. Les architectes y occupent une place significative, avec, entre autres, Pierre Chareau, qui achève à cette époque sa célèbre *Maison de Verre*, située rue Saint-Guillaume.

Dans cette édition, Louis Sognot et Charlotte Alix présentent le *Bureau d'un homme d'affaires*[600] (Fig. 23), un aménagement pensé pour un professionnel de la communication au temps compté, conçu comme un système assurant un accès rapide et fiable à l'information essentielle, et facilitant ainsi des prises de décision éclairées. Dans l'entre-deux-guerres, la presse écrite domine le paysage médiatique français, reflétant une grande diversité[601] éditoriale entre journaux populaires, quotidiens intellectuels et périodiques spécialisés. L'affiche conserve un rôle fort, soutenue par des artistes comme Cassandre, tandis que la radio émerge lentement, influençant les formats et contenus. Malgré l'apparition de nouveaux supports, la presse reste le principal

---

[598] CINQUALBRE Olivier, GRILLET Timothée, BUISSON Françoise, et al., Pierre Chareau, architecte : un art intérieur, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993.(Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Pierre Chareau, 1883-1950 », présentée dans la galerie du CCI, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, du 3 novembre 1993 au 17 janvier 1994.

[599] Galeries Georges Petit, 8 rue de Sèze, 75008 Paris,

[600] "Bureau de M. A. T", intitulé « Bureau d'un directeur de publicité », il s'agit du directeur du journal « La semaine à Paris ».

[601] Dominée à la fois par des journaux populaires à large diffusion, tels que *Le Petit Parisien* et *Paris-Soir*, et par des quotidiens intellectuels et politiques comme *Le Figaro*, *Le Temps* et *L'Humanité*, cette presse traduit une diversité d'opinions et d'approches éditoriales. Bien que centrale en France, son influence demeure moindre que celle exercée par la presse aux États-Unis ou au Royaume-Uni.

poste[602]de dépense des entreprises en matière de communication. Parallèlement aux évolutions médiatiques, l'aménagement des espaces de travail traduit une même exigence de raffinement et d'adaptation, comme en témoigne le siège pivotant parfaitement intégré au bureau (Fig. 23), alliant ergonomie et cohérence esthétique. Ce bureau imaginé par s'inscrit dans une conception moderniste de l'espace de travail, où architecture intérieure et enjeux professionnels sont étroitement liés. Plus qu'un lieu fonctionnel, il reflète une réponse aux impératifs sociaux, esthétiques et économiques de l'époque, incarnant une vision novatrice de la productivité. L'organisation rigoureuse du mobilier, fondée sur des lignes géométriques horizontales et verticales, favorise une atmosphère épurée et lumineuse. Les matériaux choisis, notamment le chêne brossé naturel et le duralumin poli, allient résistance, légèreté et capacité à réfléchir la lumière. Ce dernier, issu de l'industrie aéronautique, joue un rôle central dans la construction d'un environnement aussi fonctionnel que représentatif, où la clarté visuelle devient un atout dans la prise de décision et la gestion de l'information.

L'espace, situé sous les combles**,** probablement au dernier étage d'un immeuble, est pensé comme un volume polyvalent. Un paravent en papier de Java dissimule un canapé, une penderie et un bar. Un rangement en duco noir (Fig. 23.2), équipé d'une tablette sur piètement tubulaire avec éclairage intégré, se prolonge en penderie avec porte-parapluie. Un cache-radiateur en métal ajouré, une étagère basse et un canapé en chêne brossé naturel complètent cet aménagement, en renforçant la cohérence visuelle de l'ensemble. Chaque élément est pensé pour optimiser la surface disponible, sans compromettre ni la fluidité des déplacements, ni la lisibilité du plan d'ensemble. Ce souci d'organisation spatiale répond à un besoin de concentration, d'efficacité et de distinction sociale. Le mobilier témoigne d'un soin particulier porté à l'ergonomie et à l'esthétique. Le bureau en chêne brossé naturel, doté d'étagères d'angle et d'une structure en duralumin poli, est accompagné d'une lampe articulée murale qui se déploie en fonction des besoins. Divers objets disposés sur le plateau, encrier en cristal taillé avec monture en acier chromé, coupe-papier en cristal synthétique, tampon buvard, téléphone portatif de la maison Haniez et Bergé, incarnent la précision et l'attention au détail caractéristiques du monde des affaires. Un présentoir pivotant

[602] Le succès de *Paris-Soir* sous la direction de Jean Prouvost illustre cette mutation des médias. Ainsi, la période de l'entre-deux-guerres est marquée par l'adaptation des médias traditionnels et l'essor de nouveaux canaux de communication dans un contexte publicitaire en pleine transformation, où presse, affiches et radio redéfinissent leur rôle et leur influence. Selon les estimations les plus fiables, une part légèrement déclinante, atteignant un peu moins de 50 % des investissements publicitaires à la fin des années 1930. LOUSTALAN Henri, « *La Publicité dans la presse française »*, thèse de doctorat, université de Paris, 1933, p. 32.

(Fig. 23.1) permet un accès pratique aux journaux, tandis que les maquettes publicitaires, placées sur un chevalet à l'écart du bureau, facilitent l'observation et la révision des projets.

Les fauteuils, dont l'un est tapissé d'une tapisserie des Gobelins, et les autres revêtus d'un tissu vert également utilisé par Sognot et Alix dans leurs aménagements pour l'aviation, s'intègrent harmonieusement à l'ensemble. Le sol est recouvert d'une natte en fibre d'aloès bouclée et tressée, matériau également utilisé pour les rideaux, créant une unité visuelle et sensorielle. Une lampe liseuse, ornée de baguettes de cristal et de métal, vient enrichir l'ensemble, combinant raffinement décoratif et utilité. L'éclairage général est assuré par un mât en duralumin, surmonté de dalles en verre et équipé de phares réglables, offrant une flexibilité lumineuse adaptée aux différentes tâches, notamment la lecture. L'ensemble reflète une attention constante au confort, à la cohérence et à la qualité de l'expérience utilisateur. Chaque choix de matière ou de couleur, qu'il s'agisse du vert des textiles, du noir et du blanc des surfaces, ou du rose utilisé par touches, participe à la création d'une atmosphère à la fois sobre et dynamique, propice à la réflexion stratégique. Les objets, soigneusement sélectionnés, ne relèvent pas uniquement du registre fonctionnel : ils symbolisent également la rigueur, l'exigence et la modernité. Ce bureau ne se contente donc pas de répondre à des besoins pratiques ; il incarne une certaine idée du progrès, dans laquelle l'environnement professionnel devient un vecteur de performance autant qu'un espace de représentation. Ce projet s'inscrit pleinement dans les aspirations modernistes**,** qui visent à intégrer l'art et le design dans la vie quotidienne pour améliorer les processus professionnels. L'innovation matérielle et technique , usage du duralumin, du cristal, du métal chromé, de tissus techniques inspirés de l'aéronautique ,s'accompagne d'une modularité spatiale permettant d'adapter le lieu aux différents rythmes de la journée. Le bureau peut ainsi se transformer en espace de réception selon les besoins, sans perte de cohérence ni de confort. Enfin, la dimension symbolique de cet aménagement ne saurait être dissociée de sa dimension fonctionnelle. Il s'agit d'un environnement pensé pour accompagner la prise de décision, soutenir l'organisation du travail et affirmer la place du commanditaire dans une hiérarchie sociale et économique en mutation. L'agencement met en lumière l'interaction entre l'homme, l'espace et les objets qui l'entourent, dans une logique où la modernité ne se limite pas à l'innovation formelle, mais engage une conception renouvelée de la relation au travail. Louis Sognot et Charlotte Alix proposent ici un modèle d'intégration des exigences techniques et humaines, traduisant une volonté claire : moderniser le cadre professionnel sans renoncer à la dimension sensible de l'expérience.

4. LA CHAMBRE DU MAHARAJAH D'INDORE :

4.1. Entre laboratoire esthétique et rêve colonial

Peu de projets décoratifs concentrent avec autant de justesse les tensions et les ambitions du modernisme international des années 1930. Conçue par Louis Sognot et Charlotte Alix, la chambre du maharadjah d'Indore ne se laisse pas appréhender d'un seul bloc : elle exige de remonter le fil d'une histoire faite de fragments, de reprises et de déplacements, entre les salons parisiens, les laboratoires esthétiques de l'U.A.M. et les fastes hybrides du palais de Manik Bagh. Pour en comprendre les enjeux, il faut en suivre la genèse — depuis les premières expérimentations autour du mobilier tropical jusqu'à la rencontre avec un souverain visionnaire, à la croisée des mondes coloniaux et des avant-gardes.

À l'occasion de la troisième exposition de l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.), Louis Sognot et Charlotte Alix présentent *la chambre du Maharajah d'Indore* (fig. 33), une commande prestigieuse inscrite dans le contexte des échanges artistiques entre la France et les élites princières de l'Inde coloniale. Si cette pièce spectaculaire témoigne de l'ambition moderniste de l'U.A.M. autant que du goût éclairé du jeune souverain Yeshwant Rao Holkar II, elle s'inscrit surtout dans un processus de conception amorcé dès l'année précédente, lors du Salon d'Automne de 1930. Dans la section des Arts appliqués, Sognot et Alix y présentent *Un essai pour une habitation coloniale*[603](fig. 19 et 20), un aménagement de résidence destiné aux régions tropicales, en réponse aux contraintes spécifiques de l'architecture en climat chaud et humide. Ce mobilier métallique préfigure les principes formels et pratiques développés ultérieurement dans le cadre du palais du maharadjah d'Indore[604]. Malgré un contexte politique tendu et une fréquentation plus modeste que lors des éditions précédentes, le Salon d'Automne de 1930 souligne le rôle central joué par le groupe de l'U.A.M. dans le renouvellement des arts décoratifs. Le projet présenté par Sognot et Alix constitue un moment d'articulation entre plusieurs étapes successives — expérimentales, théoriques et concrètes — qui permettent d'en saisir toute la portée esthétique et politique. Cette orientation esthétique et expérimentale, amorcée dès la fin des années 1920, trouve toute sa

---

[603] SOGNOT Louis et ALIX Charlotte, *Essai pour un Salon de repos dans l'habitation coloniale*. Exécuté en collaboration par la Société « Duralumin ». sous le numéro 1886, Salon d'automne, Catalogue […] au Grand Palais des Champs-Elysées du 1er novembre au 14 décembre 1930, p. 289.

[604] Pavillon de Marsan, du 4 février au 17 mars 1932. Le sujet de la chambre du Maharajah d'Indore sera largement étudié plus loin dans ce texte.

résonance dans le contexte idéologique et culturel de l'Exposition coloniale de 1931[605], qui consacre l'imaginaire tropical comme moteur de renouvellement formel dans les arts décoratifs. À la croisée des enjeux politiques, matériels et esthétiques, les projets développés par Louis Sognot et Charlotte Alix s'inscrivent pleinement dans cette dynamique. *Un essai pour une pièce coloniale*, conçu à la veille de l'exposition, interroge la possibilité d'un mobilier moderne adapté aux réalités climatiques et culturelles des territoires ultramarins, sans verser dans la caricature exotisante. Parallèlement, la commande de la villa du maharadjah d'Indore confronte leur travail à une situation coloniale inversée, où le commanditaire non-européen s'approprie les codes du luxe international pour les faire dialoguer avec une modernité locale. C'est précisément ce climat que consacre et amplifie l'Exposition coloniale internationale, organisée à Paris en 1931 sous la direction du maréchal Lyautey[606]. Installée à Vincennes sur plus de cent hectares, elle visait à exalter[607] la grandeur de l'Empire français en mettant en scène une vision idéalisée de la colonisation. Elle célébrait une modernité technique[608] et esthétique tout en occultant les réalités d'exploitation, de domination et d'inégalités inhérentes au système colonial. Cette contradiction se manifeste jusque dans les arts décoratifs, où le mobilier présenté, bien que formellement avant-gardiste, reste souvent inadapté aux réalités concrètes des environnements tropicaux qu'il prétend représenter. Dans ce contexte, les propositions de Louis Sognot et Charlotte Alix s'inscrivent dans une dynamique critique, voire en contrepoint implicite à la spectacularisation impériale. Leur mobilier tropical ne se contente pas de styliser l'exotisme : il intègre les contraintes matérielles et climatiques des régions concernées, en proposant des solutions adaptées aux usages et aux

---

[605] Sur le pavillon de l'aluminium à l'Exposition coloniale de 1931, voir CORBIN DE GRANCHAMP Astrid, *La présentation de l'aluminium dans les expositions commerciales entre 1855 et 1954*, mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de François Caron, Université Paris IV, 1994, p. 154-157.

[606] BORNE Dominique, DUBIEF Henri (Dir.), *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 63.

[607] Avec près de 33 millions d'entrées, dont environ 8 millions de visiteurs uniques, la manifestation reflète l'ampleur de la propagande impériale de l'époque et l'intérêt du public pour les questions coloniales. Articulée autour de pavillons nationaux, de reconstitutions spectaculaires — comme celles des temples d'Angkor Vat — et d'institutions pérennes telles que le musée des Colonies, elle était conçue comme une vitrine économique, technologique et culturelle. Elle célébrait à la fois la puissance industrielle de la France et son prétendu rôle civilisateur. Le ministre des Colonies, Paul Reynaud, entendait sensibiliser les Français à l'importance de l'Empire, rappelant que sa superficie était vingt-trois fois supérieure à celle de la métropole.. LEBOVICS H. (1989). Donner à voir l'Empire colonial : L'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, p. 18-28.

[608] L'exposition se distingue par une articulation étroite entre progrès technique, esthétique moderniste et propagande impériale.L'éclairage électrique, les matériaux industriels (béton, acier, verre), les dispositifs scénographiques grandioses et les reconstitutions immersives participaient à une mise en scène spectaculaire de la modernité coloniale. HODEIR Catherine, « La « Fée électricité » à l'Exposition coloniale de Paris (1931) », *Outre-mers*, vol. 89, n° 334, 2002, p. 55-69.

conditions locales. Leur démarche s'inscrit par ailleurs dans une rupture nette avec les codes décoratifs traditionnels du Salon des Artistes décorateurs, que Sognot quitte en 1931[609] pour rejoindre l'U.A.M., dont il partage les principes rationalistes et fonctionnalistes. Cette volonté d'adaptation fonctionnelle, pourtant manifeste dans l'approche de Sognot et Alix, se heurte toutefois à certaines limites, révélatrices des contradictions propres à l'imaginaire colonial de l'époque. L'analyse attentive de *Un essai pour une habitation coloniale*[610] , un ensemble, composé de onze pièces de mobilier en duralumin réalisées par la Société éponyme[611], manifeste déjà les principes esthétiques et fonctionnels qui seront repris, quelques années plus tard, dans les aménagements du palais de Manik Bagh. Si le lieu exact n'est pas précisé, l'Afrique, très probablement la Côte d'Ivoire, se devine à travers les masques et statuettes sénoufo ornant le mobilier, ainsi que par les peaux de zèbre recouvrant le sol. Toutefois, cette pièce incarne une vision idéalisée du repos colonial : rien n'y est véritablement conçu pour affronter les conditions climatiques locales. Le lit est dépourvu de moustiquaire, et un critique souligne que les « vases à fleurs contenant de l'eau et de légères plantes aquatiques […] aux teintes rouges attirantes […] [612]» constituent une tentation pour « l'ennemi ailé [613]», autrement dit les insectes. En revanche, les teintes bleues unies, probablement involontaires, auraient l'avantage d'éloigner ces nuisibles. Parmi elles figurent un secrétaire en métal poli (fig. 18), doté d'un abattant et de treize tiroirs, accompagné d'un siège en métal à dossier tubulaire, monté sur un piètement tournant quadripode, ainsi qu'un lit (fig. 19.5). Un fauteuil réalisé en lames de métal plat cintré, reposant sur un ingénieux dispositif : les deux pieds arrière sont montés sur ressorts, conférant souplesse et confort à l'assise. On distingue également un meuble à hauteur d'appui, une table à trois plateaux décalés supportée par une structure métallique (fig. 19 .2), deux chaises longues (fig.19.4) et un porte-fleurs. Si la forme du mobilier, tel que le secrétaire ou le bureau, reste traditionnelle, l'usage du

[609] Le 21e Salon des Artistes décorateurs, tenu au palais des Champs-Élysées, fut invité à participer à l'Exposition coloniale internationale de Paris. Cependant, Louis Sognot, membre de l'Union des Artistes modernes, ne présenta pas de collection lors de cet événement en raison de la scission récente avec le Salon des Artistes décorateurs. Par conséquent, il n'était plus membre de cette organisation en 1932. La crise économique des années 1930 a entraîné une réduction significative de la section des Arts appliqués au Salon d'Automne et incité certains exposants à se montrer réticents à investir dans la location de stands.

[610] SOGNOT Louis et ALIX Charlotte, *Essai pour un Salon de repos dans l'habitation coloniale*. Exécuté en collaboration par la Société « Duralumin ». sous le numéro 1886, Salon d'automne, Catalogue […] au Grand Palais des Champs-Elysées du 1er novembre au 14 décembre 1930, p. 289

[611] BRETEL G., « Au salon de l'Union des artistes modernes. Le meuble de Duralumin », *Revue de l'aluminium*, n° 38, juillet-août 1930, n.p.

[612] PAWLOWSKI de, Georges, « Les arts décoratifs au salon d'Automne », *Le Journal*, Paris,15 nov. 1930, p.5

[613] Ibid.

métal, peut-être jugé excessif au détriment des bois exotiques, attire l'attention. Un critique a d'ailleurs décrit la scène[614] ainsi : « Un grand rideau de ficelles blanches, d'un point irrégulier et merveilleux, un tapis, et un dessus de chaise en bourre de ficelle blanche, fraîche et nette. Un paravent en treillage[615] explique tout cela ». Chaque détail est pensé avec soin, notamment le tissu des chaises, conçu pour être léger, ne pas retenir la chaleur corporelle, tout en demeurant résistant. La monochromie de l'ensemble est soulignée dans un compte rendu qui fournit des indices sur les couleurs : « Le lit de verre, encadré de métal chromé, avec un verre bleuté serti de brillant mat. Le secrétaire en métal (fig. 19), avec un abattant en cuir vert. Les tapis noirs à motifs bleus ou blancs à motifs noirs, ponctués de touches brillantes là où il le faut pour égayer les parties plus sobres, composent une harmonie témoignant d'un goût sûr, renforcée par la note rouge du fauteuil de bureau[616]». Le poli du métal adoucit l'effet de froideur, et la scénographie, enrichie des tapis de Da Silva Bruhn et des tissus d'Hélène Henry, confère à l'ensemble un aspect luxueux. La chambre à coucher, entièrement blanche avec des reflets verts d'aquarium, est décrite comme une « aimable fantaisie [617]», apportant une touche décorative en contraste avec l'austérité de l'ensemble berlinois trop rationnel.

4.2 Le palais d'Indore entre modernisme et hybridation

La villa du Maharajah d'Indore ne surgit pas ex nihilo : elle s'inscrit dans une généalogie de résidences modernistes emblématiques, telles que la villa Poiret[618] (1924), la villa Savoye (1932) ou la villa Cavrois[619] (1932), qui expérimentent une nouvelle conception de l'habitat de prestige, mêlant rationalité, luxe et modernité. À l'instar de ces projets européens, le chantier d'Indore prolonge cette dynamique en la réinscrivant dans un contexte princier non occidental, où confort technique, esthétique d'avant-garde et hybridation culturelle s'articulent avec cohérence.

---

[614] Photographies avec points de vue différents Art et décoration, Paris, 1er décembre 1930, p. 182.
[615] HETLER Paule, « Les Arts:l'union des Artistes modernes, rue de Sêze», *L'Intransigeant***,** Paris, mai 1931, p. 2.
[616] VAILLAT Léandre, « Au Salon d'Automne, urbanisme et architecture », *le temps*, 27 novembre 1931, p. 4.
[617] BRUNON-GUARDIA, « une exposition d'art décoratifs Français, *l'Intransigeant*, 11 février 1934, p. 6.
[618] La villa Poiret (1924)**,** bien que restée inachevée, constitue un projet-manifeste de Mallet-Stevens. Par sa monumentalité, sa géométrie sculpturale, ses terrasses en cascade, elle introduit dans le paysage français une vision radicalement neuve de l'habitat de prestige. La villa y devient un symbole de modernité sociale et artistique**,** soutenue ici par un couturier lui-même à la croisée de l'art, de la mode et de l'architecture.
[619] La villa Cavrois (Mallet-Stevens) et le palais de Manik Bagh partagent une même ambition : incarner un luxe moderniste alliant technologie, confort et raffinement matériel. Tous deux s'inscrivent dans une logique d'œuvre d'art totale**,** où architecture et mobilier fusionnent pour exprimer une identité culturelle modernisée.

Il incarne l'une des expressions les plus abouties de la circulation transnationale des formes et des idées, nourrie par les réseaux du Werkbund, de l'U.A.M. et du Bauhaus. Par son ambition, sa cohérence et son originalité, Manik Bagh fonctionne comme un manifeste d'un pouvoir éclairé, où l'espace domestique devient scène sociale, vitrine idéologique et symbole d'un modernisme intercontinental assumé. Cet ensemble sera présenté à nouveau au Salon d'Automne et au Salon des Artistes Décorateurs de 1931, puis lors de la troisième exposition de l'Union des Artistes Modernes qui se tient au pavillon de Marsan du 4 février au 7 mars 1932. (Fig. 20). Dans son éditorial, *La Semaine à Paris* plonge le lecteur dans une atmosphère empreinte de majesté et d'exotisme en comparant la chambre coloniale au trône de Nabuchodonosor : « Il y a là quelque chose de souverain et de barbare [620]». L'évocation de ce trône, l'une des Sept Merveilles du monde antique, renvoie immédiatement à une image de grandeur et de splendeur, parfois teintée de démesure. Les termes employés, « souverain » et « barbare », suggèrent une aura d'exotisme et de sauvagerie indomptée, une élégance ancienne mêlée à une audace sans retenue. Cette analogie met en lumière un design qui transcende les époques, alliant la noblesse d'autrefois à une audace contemporaine. En 1932, alors que Louis Sognot et Charlotte Alix poursuivent leurs recherches sur le mobilier moderne et les formes tropicales, l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.) organise sa troisième exposition dans un climat politique tendu, marqué par des polémiques idéologiques et un accueil public plus réservé. Accusée de propagande[621] par l'extrême droite, l'U.A.M. devient la cible de vives oppositions[622], mais Louis Sognot et Charlotte Alix y présentent la chambre du Maharajah d'Indore (fig. 20-21), affirmant par ce projet ambitieux leur engagement au sein des avant-gardes décoratives. Cette fois, le mobilier en métal poli affiche un aspect moins « clinique », adouci par le choix de tapis de Da Silva Bruhn et de tissus conçus par Hélène Henry. Entièrement blanche, avec des reflets verts d'aquarium, la chambre est qualifiée d'« aimable fantaisie », offrant une touche à la fois décorative et onirique, en contraste avec l'austérité d'autres stands, comme celui du Deutscher Werkbund, jugé « trop rationnel ». Cet aménagement s'avère crucial, car il annonce le chantier d'envergure que Louis Sognot et Charlotte Alix mèneront pour le jeune maharajah Yeswant Rao Holkar II dans son palais d'Indore, aux côtés d'autres figures d'avant-

[620] SAINT-CYR Charles de, « Vernissage de l'U.A.M », *La Semaine à Paris*, 11 février 1932, p.1.

[621] En 1932, l'affiche *Pour le désarmement des nations* de Jean Carlu provoque une violente polémique, accusée de propagande soviétique par l'extrême droite, tandis que la presse se divise entre partisans et opposants de l'U.A.M.

[622] THIEBAULT-SISSON François, À propos du salon de l'union des artistes modernes : le rouble et le mark à l'assaut des cervelles françaises, l'Entreprise française, le 25 février 1932, n.p.

garde. Dans la même exposition, Le Corbusier et Pierre Jeanneret présentent la *Villa Savoye* à Poissy, tandis que Gabriel Guevrekian dévoile un pavillon pour *l'Exposition coloniale*, témoignant de la diversité et de la vitalité de l'U.A.M.

4.3 Manifeste moderniste et scène internationale

C'est dans ce contexte de circulation internationale des idées et de confrontation des modèles esthétiques que prend forme la rencontre déterminante entre les créateurs français et le commanditaire princier. Le jeune maharajah[623] Yeswant Rao Holkar Bahadur (1908–1961), héritier de la dynastie fondatrice de l'État d'Indore[624], élevé sous tutelle britannique et formé à Oxford, incarne un pouvoir princier moderniste alliant héritage indien et influences occidentales. Influencé par son mentor Marcel Hardy, il établit des liens avec l'architecte Eckart Muthesius[625] et le collectionneur Henri-Pierre Roché[626], ouvrant la voie à une politique de mécénat avant-gardiste. Ce dernier, agissant à la fois comme conseiller et intermédiaire artistique, facilite plusieurs connexions commerciales et organise notamment un voyage à Paris[627] en 1929, afin de permettre au maharajah de rencontrer les créateurs[628] de l'avant-garde parisienne. Imprégné de culture européenne, Yeswant Rao conçoit son palais comme un espace où modernité technologique et tradition indienne s'harmonisent, dans une esthétique nourrie par les avant-gardes allemande et française. Dans les années 1930, l'Inde fascine les artistes et intellectuels français,

---

[623] Élevé sous la tutelle britannique, il bénéficie d'une éducation au Christ Church College d'Oxford, qui lui permet de s'immerger dans une double culture. Lors de ses voyages artistiques en Europe, notamment à Berlin, Paris et Londres, il développe une passion pour l'architecture.

[624] L'état d'Indore se situe dans la région du Maharashtra, à l'ouest de l'Inde, La dynastie Holkar installée et sous la tutelle de la Grande-Bretagne, participe à la modernisation de l'état, qui devient un centre économique et réformes sociales.

[625] MUTHESIUS Eckart (1904-1999), Architecte Allemand, fils de Hermann et Anna Muthésiusn également architecte. Voir : NIGGLO Reto, *Eckart Muthesius 1930: the Maharaja's Palace in Indore : Architecture and Interior,* Édition Arnoldsche, 1999, 176 p.

[626] RELIQUET Scarlett et Philippe, *Henri-Pierre Roché l'enchanteur collectionneur*, Paris, Ramsay, 20 mai 1999, P.157. Henri-Pierre Roché évolue dans une scène artistique innovante avec Marcel Duchamps, Man Ray, Brancusi et attaché à une mission diplomatique française aux États-Unis. ROCHÉ Pierre, « souvenirs sur Brancusi », *L'Œil*, n° 29, mai 1957, p. 25-28.

[627] La rencontre initiale aurait été arrangée dès 1926 par Gaston Daubas représentant du Maharadjah en France et avocat de Roché. Le jeune Maharadjah sollicita l'expertise de Roché pour meubler et décorer son palais "Manik Bagh". Plus tard, Roché assista également Bala dans l'achat et l'aménagement de propriétés en France, notamment une à Villefranche-sur-Mer, nommée Villa Romana.DUTOIT Madeleine-Catherine Kepler, *Henri-Pierre Roché, À la recherche de l'unité perdue,* octobre 2005, p. 205.

[628] Rappelons que Le Corbusier avait travaillé dés 1910, avec Walter Gropius dans l'atelier de Peter Berhens, il revient en 1926 pour l'inauguration du nouveau Bauhaus et en 1927 pour l'exposition Weissenhoff à Stuttgart, ou au congrés du CIAM en 1930. D'autres créateurs Français comme Charlotte Perriand participe à l'exposition « Der Sthul ». Enfin, la revue « Modern Bauformen » contribue à diffuser les créations Françaises en Allemagne.

qui y projettent une vision spirituelle idéalisée en réaction aux crises européennes. Ressentie comme un contre-modèle[629] au matérialisme occidental, elle devient une source d'inspiration intellectuelle, bien que largement détachée des réalités locales. Si cet engouement décline avec la montée des luttes anticoloniales, l'Inde continue de nourrir les réflexions sur la non-violence, la spiritualité et les échanges entre Orient et Occident.

Il faut remonter à 1929, date à laquelle débutent les travaux du palais de Manik Bagh sous la direction d'Eckart Muthesius. Érigé entre 1930 et 1933, ce bâtiment en forme de « U » intègre un système de climatisation adapté au climat indien, illustrant une maîtrise aboutie du confort moderne[630]. Le mobilier, réalisé par des entreprises berlinoises et plusieurs créateurs français, parmi lesquels Louis Sognot, Charlotte Alix, Jacques-Émile Ruhlmann, Le Corbusier, Charlotte Perriand et Eileen Gray, associe matériaux précieux et innovations industrielles. Ce dialogue entre artisanat d'élite et avant-gardes européennes inscrit le projet dans une logique d'hybridation esthétique entre modernité occidentale et identité princière indienne. Le lit de la chambre du Maharadjah reproduit le modèle exposé lors de l'exposition de 1930, sous le nom de « Ciel de Roi, Essai » (fig. 20). L'ensemble de ces espaces reflète le savoir-faire des créateurs tout en mettant en avant le goût raffiné et avant-gardiste du maharadjah. Le Palais de Manik Bagh s'ouvre sur un hall d'entrée imposant[631], où les meubles et piliers en bois d'ébène noir contrastent avec les garnitures en cuir synthétique vert. Au mur, un portrait de Son Altesse par le peinture Bernard Boutet de Monvel[632] renforce l'élégance de l'espace. Juste à côté, le cabinet de travail du maharadjah, aménagé avec des pièces de Jacques-Émile Ruhlmann. Les appliques murales, conçues par E. Muthesius, illuminent un ensemble harmonieux, où tapis et rideaux dans des tons de vert et marron rappellent la carte de l'état d'Indore. Le salon privé, conçu pour la détente et les échanges plus intimes, est quant à lui dominé par le noyer d'Amérique. Mobilier et tapis y sont soigneusement choisis, les étagères intégrées et les placards destinés aux disques illustrent un soin du détail et une

[629] BRIDET G. « L'Inde, une ressource pour penser ? Retour vers les années 1920 », *Mouvements*, n°77, 2014, p.119-130.
[630] A l'occasion d'un voyage dans les pyrénées entre E. Muthésus et le jeune Maharadjah. *Berliner Illustriete Nachtausgabe,* 16 mars 1931, n.p.
[631] Cette description détaillée de l'intérieur du Palais de Manik Bagh s'appuie principalement sur les photographies réalisées en 1933 par Eckart Muthesius, et présentées lors d'une exposition à Berlin, offrant un témoignage visuel précieux de ce chef-d'œuvre architectural. Eckart Muthesius, Nikolassee, Allemagne ; Margaret Stern-Heiden, New-York.
[632] Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) : peintre et décorateur français.

recherche de confort. Le mobilier du boudoir de la Maharani[633] comprend un bureau en érable bleu clair et une bibliothèque formant une seule pièce, conçus par Eckart Muthesius. Il semble toutefois possible d'attribuer à Louis Sognot la lampe en baguettes de verre posée sur le bureau, tant elle évoque son vocabulaire formel. Bien qu'aucune attribution explicite n'ait été confirmée par les sources écrites, la filiation stylistique apparaît manifeste. Dans cette même chambre, le soin apporté aux garnitures en soie épaisse bleue et aux rideaux en soie grise ajoute une touche de luxe, tandis que les murs en crépi bleu et gris renforcent l'atmosphère intime et raffinée (fig. 20).

4.4 .LE PALAIS D'INDORE : ENTRE MODERNITÉ ET ILLUSION

La galerie au palais, la chambre du maharajah change d'échelle et prend place au cœur même de la villa de Manik Bagh. Il ne s'agit plus d'une simple expérimentation exposée en salon, mais d'un projet pleinement réalisé, concrétisant les intentions formulées dans l'*Essai pour une habitation coloniale* et lors de la troisième exposition de l'U.A.M.

Conçu autour d'un lit en duralumin bleu du Maharadjah (fig. 20), l'espace se distingue par l'utilisation de dalles de verre bombé, de fauteuils pivotants et d'un secrétaire agrémenté de cuir rouge, autant d'éléments qui conjuguent légèreté industrielle et raffinement chromatique. Les tapis d'Ivan da Silva Bruhns, la chaise transat dessinée par Eileen Gray et l'emploi ponctuel de fourrure ajoutent à l'ensemble une dimension avant-gardiste, sans rien céder au confort princier. La pièce devient ainsi le reflet du goût éclairé du souverain, soucieux d'inscrire son intérieur dans les tendances les plus novatrices de l'époque. La chambre de la maharanée, quant à elle, se distingue par une atmosphère plus vaporeuse et poétique. Elle est centrée autour d'un lit exceptionnel en verre et métal, dessiné par Louis Sognot, et rehaussée par des appliques murales aux tons bleu et blanc, dues à Djo-Bourgeois. L'usage du noyer du Caucase, associé aux étoffes d'Hélène Henry, enveloppe l'espace d'une douceur visuelle qui traduit la recherche d'un équilibre entre fonctionnalité et intimité, entre rigueur géométrique et sensualité des matières. Au premier étage, la galerie-véranda, meublée d'une chaise longue en métal tubulaire de Louis Sognot et Charlotte Alix, offre un espace de détente alliant confort, vue sur jardin et esthétique moderniste. Au-delà des chambres princières, chaque espace du palais, du cabinet de travail à la salle de banquet, en passant par le boudoir et la galerie-véranda, répond à une fonction précise tout en

[633] Provenance : Eckart Muthesius, Nikolassee, Allemagne ; Margaret Stern-Heiden, New-York.

s'inscrivant dans une vision unifiée d'un habitat moderne, adapté au climat, au rang social et au goût éclairé du souverain. Ce chantier d'envergure, inédit dans le contexte indien des années 1930, a contribué à forger une image de modernisme princier largement relayée par la presse internationale. Les photographies publiées à l'époque, parfois retouchées, comme en témoigne l'exemple du toit plat représenté à tort, participent à la construction d'un mythe architectural conforme aux canons de l'avant-garde. En réalité, des compromis techniques ont dû être opérés, notamment l'adoption d'un toit en tuiles plus adapté aux conditions climatiques locales. Ce décalage entre l'image et la réalité illustre les tensions inhérentes à tout projet de synthèse entre utopie moderniste et contraintes contextuelles.

L'histoire de la construction du palais Manik Bagh ne serait complète sans évoquer une part de mise en scène[634]. Construit entre 1930 et 1933, l'édifice a donné lieu à un important reportage photographique réalisé par Eckart Muthesius, dont les clichés — aujourd'hui précieux pour la documentation du projet — présentent le bâtiment comme une réalisation moderniste d'envergure. Pourtant, plusieurs de ces images, publiées dans la presse, ont été retouchées (fig. 29), notamment pour dissimuler un élément architectural majeur : le toit. Si la diffusion d'un toit plat s'accordait avec les codes esthétiques de l'avant-garde internationale, la réalité constructive impose un toit traditionnel en tuiles, mieux adapté aux contraintes climatiques locales et aux risques d'inondation. Ce décalage entre l'image projetée et la réalisation concrète rappelle combien le modernisme princier relevait aussi d'une stratégie de représentation, conciliant ambitions esthétiques et réalités techniques.

[634] BILLE Raphaèle et CURTIS Louise (dir.), *Moderne Maharajah : un mécène indien des années 1930,* catalogue d'exposition, Paris, Les Arts décoratifs, 2019, 221 p. (Exposition présentée à Paris du 26 septembre 2019 au 12 janvier 2020.)

5. UN DIVAN-BAR

Dans un contexte de crise économique mondiale, où les idéaux modernistes sont mis à l'épreuve par la raréfaction des ressources et la fragilité des réseaux de production, la quatrième exposition de l'Union des Artistes Modernes, tenue du 30 mai au 28 juin 1933 à la Galerie de la Renaissance[635], reflète une redéfinition des priorités. Face au recul des ambitions collectives et à l'hostilité institutionnelle — en témoigne le refus de l'UCAD —, nombre de créateurs s'orientent vers un mobilier plus modeste, recentré sur les besoins quotidiens et les usages domestiques. C'est dans ce climat d'incertitude que Louis Sognot et Charlotte Alix présentent un ensemble centré sur le divan-bar**,** conçu non plus comme une démonstration de modernité radicale, mais comme une réponse sensible aux attentes d'une société en quête de confort, de simplicité et de convivialité. Entre intimité retrouvée et élégance fonctionnelle, leur proposition incarne une forme de compromis moderne, où l'objet s'efface derrière les usages sans renoncer à l'invention. Si les difficultés d'accès au soutien industriel et le refus de l'UCAD soulignent la fragilité institutionnelle du groupe, cette période de turbulences révèle surtout la capacité des artistes modernes à transformer l'adversité en terrain d'innovation.

C'est dans ce contexte que Louis Sognot et Charlotte Alix présentent un ensemble remarquable, centré autour d'un divan-bar en palmier ciré (fig. 22), dont l'accoudoir dissimule un bar plaqué de sycomore verni (fig. 22.3). Ce meuble multifonctionnel, à la fois discret et sophistiqué, incarne une manière nouvelle de penser l'espace domestique : rationnelle, adaptable, mais sans renoncer au plaisir de l'usage. Il ne s'agit plus simplement de meubler, mais de concevoir des objets qui traduisent un mode de vie moderne, conciliant confort, convivialité et élégance. Le fauteuil à dossier asymétrique (fig. 22.2), souvent cité comme emblématique de cette recherche, illustre cette volonté de rupture avec les conventions rigides du mobilier bourgeois. Inadapté à un cadre professionnel, il trouve naturellement sa place dans un environnement de détente, où les formes, les postures et les interactions sont plus libres. Cette approche libère l'objet de ses assignations formelles pour lui permettre d'épouser les usages émergents d'une société urbaine en mutation. Loin de se limiter à une recherche formelle, le projet de Sognot et Alix engage une réflexion sur les finalités du design dans un contexte contraint. Ils démontrent qu'il est

[635] L'intervention de Marie-Laure Pomaret, qui a offert un espace à la galerie de la Renaissance souligne l'importance des réseaux du soutien individuel face à l'exclusion institutionnelle.

possible, même en temps de crise, de produire un mobilier à la fois inventif, fonctionnel et désirable. En cela, leur démarche rejoint celle de figures majeures exposées à la même occasion — de Mallet-Stevens à Le Corbusier, de Jean Prouvé à René Herbst —, toutes animées par le même refus du pastiche historiciste et par la volonté de placer l'humain au centre de la création. L'exposition « Dynamiques de la Modernité Française » met en scène cette convergence entre progrès technique, responsabilité sociale et puissance visuelle. Tandis que les affichistes comme Carlu, Cassandre ou Colin inventent un langage typographique radical, les décorateurs modernistes renouvellent le cadre de vie, en intégrant à chaque objet une intelligence d'usage. Dans cette perspective, le divan-bar de Sognot et Alix ne se contente pas d'être une réponse pratique aux nouveaux modes de vie : il devient un manifeste, où l'objet domestique, loin d'être réduit à sa fonction, se fait le lieu d'une synthèse réussie entre rationalité et créativité.

CHAPITRE IV : ART DÉCORATIF ET SCIENCE :

Louis Sognot, porté par ses collaborations avec les laboratoires Roussel et soutenu par l'OTUA (fondée en 1934), explore les potentialités esthétiques du métal au-delà de sa seule dimension industrielle. Son engagement se traduit notamment dans le cadre du concours de l'Aluminium Français (1937) et des projets de cabines intégrées, illustrant une quête d'équilibre entre progrès technique (résistance au feu, isolation sonore, alliages légers) et raffinement décoratif (vernis colorés, mobilier épuré). Cette démarche, à laquelle participent également des figures de l'Union des Artistes Modernes, s'inscrit dans une volonté collective de légitimer l'usage du métal dans l'architecture intérieure et de promouvoir des principes d'ergonomie, d'hygiène et de modularité. Malgré les réticences persistantes de certains armateurs et la réorientation de l'industrie vers l'armement, l'action conjointe de Louis Sognot et de l'OTUA contribue à redéfinir les normes esthétiques de l'époque et à établir un lien durable entre création artistique et innovation industrielle.

1.Louis Sognot et l'OTUA : forgeurs de modernisme

Au milieu des années 1930, l'introduction du métal transforme l'aménagement intérieur des navires, comme en témoignent les expositions du Salon d'Automne de 1934 et du Salon Nautique International de 1935. Louis Sognot, membre actif de l'U.A.M., s'inscrit dans cette dynamique dès 1927, en intégrant le métal à ses créations. Si cette démarche répond d'abord à une volonté d'innovation esthétique plus qu'à des impératifs fonctionnels ou sécuritaires, elle contribue à redéfinir les pratiques décoratives de l'époque. La fondation de l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier (OTUA[636]) en 1931 témoigne d'un intérêt croissant pour les applications du métal dans les aménagements intérieurs, notamment ceux des paquebots. Malgré les problèmes liés à la corrosion, l'acier est alors valorisé pour ses qualités hygiéniques et sa résistance au feu, deux atouts majeurs pour les structures maritimes. Dès 1933, l'OTUA engage une politique de rationalisation de l'aménagement[637] des navires, en collaboration avec architectes et décorateurs, afin d'optimiser sécurité, modularité et économie de moyens. Cette dynamique

[636] Office technique pour l'utilisation de l'acier , « introduction », *revue Acier*, Paris, p. 5

[637] Pour une analyse détaillée de l'utilisation du fer, voir, LEMOINE bertrand et DESWARTE-ROSA Sylvie, *L'architecture et les ingénieurs : Deux siècles de construction*, Centre de création industrielle, Le Moniteur, coll. « Architecture / Les Hommes », Paris, 254 p.

trouve un écho particulier dans le parcours de Louis Sognot, dont une étape décisive fut son passage chez Krieger, où il participa à la conception de mobiliers pour paquebots. Il qualifiait ces recherches de « quasi techniques [638]», tant elles l'obligeaient à relever des défis concrets liés à l'exiguïté des cabines. L'expérience acquise dans le cadre du projet *Timgad*[639], combinée à ses travaux sur les cabines de train, d'avion et de studios urbains, témoigne de sa maîtrise de l'optimisation de l'espace — compétence précieuse dans les projets soutenus par l'OTUA, où fonctionnalité et compacité sont primordiales. Marqué par l'incendie du Printemps[640]en 1921, Louis Sognot connaît les limites du métal, notamment la perte de ses propriétés mécaniques au-delà de 800 °C. Il intègre cette contrainte dans sa réflexion et développe, en réponse, des meubles pliants, escamotables ou de faible encombrement. Ces solutions pratiques, pensées dans un esprit de modernité, deviennent des références pour ses contemporains. En tant que membre de l'U.A.M., Louis Sognot bénéficie du soutien de l'OTUA, qui lui offre un cadre favorable à l'expérimentation technique et formelle. Il manifeste également un intérêt pour les innovations dans le domaine du transport aérien, où il conçoit des sièges de cabine et suit de près les essais menés par des entreprises comme Bréguet. Depuis l'Exposition universelle de 1889, l'acier enrichi d'alliages a ouvert de nouvelles voies à l'alliance entre industrie et arts décoratifs. Dans ce contexte, la France, dotée de ressources abondantes en minerai de fer, cherche à valoriser sa production sidérurgique en développant de nouveaux débouchés. En 1934, René Herbst[641]fut nommé membre de la commission chargée de superviser la première exposition au Salon d'Automne. Il assura également la liaison entre l'OTUA et le groupe de l'UAM, renforçant la collaboration entre ces deux entités. Comme il l'affirma lui-même : « Nous sommes au siècle de l'acier. La collaboration de l'artiste et de l'ingénieur crée des œuvres dont on ne nie plus aujourd'hui l'austère beauté […]. [642]» Une correspondance situe précisément le début des contacts entre l'UAM et l'OTUA en 1934, lorsque

[638] VOISIN, op. cit. *, p. 55*
[639] Op. cit. Période de formation chez Krieger.
[640] « Des nouveaux magasins, il ne reste que la structure […]» ANONYME, « L'incendie du nouveau magasin du Printemps », *Le petit Parisien*, 29 septembre 1921, p.1
[641] René Herbst est choisi après avoir réalisé la décoration pour Pierre Peissi, cofondateur de l'O.T.U.A., Son travail de scénographie, notamment lors de l'exposition internationale de Liège, puis en 1931 à l'exposition coloniale de Paris, le distingue comme le meilleur candidat pour le travail du métal. Son travail de scénographie, notamment lors de l'exposition internationale de Liège en 1930, puis en 1931 à l'exposition coloniale de Paris.
[642] DELAPORTE Guillemette, « HERBST René, Pionnier du mouvement moderne », Paris, 2002, p.150.

le comité de l'UAM[643] sollicita cet organisme pour concevoir des intérieurs de cabines offrant une meilleure protection contre la propagation du feu en cas d'incendie.

Parallèlement, Louis Sognot observe avec intérêt la montée en puissance du métal dans le domaine maritime. Dès 1924, René Prou, avec qui il collabore étroitement, amorce cette évolution en intégrant des éléments métalliques dans la salle à manger du paquebot *De Grasse*[644], combinant ainsi modernité et fonctionnalité. Cette initiative contribue à l'implantation progressive de l'acier dans les intérieurs navals, pour ses qualités de durabilité, de légèreté et d'élégance.Dans cette optique, une commission réunissant sidérurgistes, architectes et décorateurs est constituée afin de développer des cloisons en acier incombustibles, légères et faciles à monter. Lors du Salon d'Automne, les décorateurs précisent les exigences propres à l'aménagement des cabines, notamment en matière de gain de place. L'OTUA, organisme bénévole[645] officiellement fondé en 1931, se distingue par son activité intense : expositions internationales (notamment à Moscou), conférences[646], projections de films, mais aussi publications techniques, dont la revue *Acier*[647], qui devient un outil de diffusion des innovations les plus récentes.

1.1 Le concours de l'OTUA

Dans le cadre du concours lancé par l'OTUA, Louis Sognot participe à l'élaboration de nouvelles cabines répondant aux impératifs de sécurité, de fonctionnalité et de modernité. Le style « paquebot » qui en découle se distingue par une architecture intérieure épurée : armoires et lavabos encastrés, canalisations visibles mais intégrées, miroirs agrandissant l'espace, surfaces peintes faciles à entretenir, éclairage modulable et couleurs franches (bleu, jaune, orange) remplacent les décors traditionnels. Pourtant, dans l'ombre de ces grands programmes. Les réflexions sur l'utilisation du métal dans l'aménagement intérieur des cabines de bateaux, trouvèrent leurs

---

[643] L'O.T.U.A est dirigée par Pierre Peissi et le Colonel Pierre Icre. Correspondance datée du 30 janvier 1933 entre l'U.A.M. et le président de l'O.T.U.A., conservée dans le dossier « 1933-1934, Salon d'Automne O.T.U.A. », sous la rubrique « ARCH HERBST U.A.M. Expositions 1930-1953 », Fonds René Herbst, Les Arts décoratifs.

[644] Le paquebot De Grasse fut construit en 1921 et modernisé en 1931. BARNICHON Gilles et ROULLET Pierrick Roullet, *De Grasse*, éditions Maîtres du Vent, 1997, 96 p.

[645] *Revue Acier,* Op. cit., p. 5 (Officiellement créé en 1931, après des discussions initiées en 1928 entre les principaux producteurs d'acier européens, l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier (O.T.U.A.) a pour mission de promouvoir l'utilisation de ce matériau, de coordonner les recherches techniques et d'établir des normes. L'OTUA propose également des conseils et des solutions innovantes pour les applications modernes de l'acier.)

[646] LEMOINE, op. cit.,

[647] La création de la revue en 1929, dont la direction artistique sera assurée par deux membres de l'U.A.M, Cassandre et Francis Bernard.

premières applications concrètes.

Dès 1933, il conçoit une cabine intégrée pour un croiseur de guerre (fig. 19), en collaboration avec « Studal[648], le studio des alliages légers [649]», spécialisée dans les alliages légers. Le projet utilise une tôle innovante[650], résistante au feu, isolante sur le plan acoustique, et revêtue d'une laque[651] ininflammable disponible en plusieurs coloris. Le vernis vert, notamment, protège contre la corrosion saline, associant ainsi exigence technique et soin esthétique.

Il s'agit d'un élément esthétique important dans les créations de Louis Sognot. Le vernis, d'un vert léger, ajoute une touche de sérénité et protège contre l'agression du sel. Dans cette cabine (Fig. 27), tous les rangements sont intégrés : armoire, bureau à tiroirs, étagères hautes (Fig. 27.1), porte de la salle de douche. Les profils isolés dissimulent les canalisations électriques et d'eau. Seuls deux fauteuils, l'un tubulaire et l'autre monté sur une structure en métal plat, rappellent le salon des années 1929 et 1930. L'aménagement optimisé inclut des rangements intégrés et des fauteuils en métal, reflétant l'élégance fonctionnelle typique de cette période.L'ensemble de l'agencement, bureau à tiroirs, armoire, étagères et porte de salle d'eau, est intégré dans des parois en tôle laquée ininflammable, offrant une isolation thermique et phonique optimale. La laque, disponible en plusieurs coloris[652], devient un élément décoratif à part entière ; Louis Sognot opte ici pour un vert clair, conférant à la cabine une atmosphère à la fois apaisante et résistante aux agressions salines. Deux fauteuils complètent l'espace : l'un tubulaire, l'autre monté sur une structure en métal plat, dans l'esprit des formes épurées qu'il avait explorées à la fin des années

---

[648] La spécificité majeure de ce procédé résidait dans l'aspect de la tôle, revêtue d'une laque[648] ininflammable disponible en diverses couleurs. Plusieurs décorateurs, tels que Boberman et Motheau, ainsi que René Prou, ont fait appel à Studal pour réaliser des projets de cabine utilisant cette laque aux caractéristiques innovantes. Ce projet avait été remarqué au salon pour une cabine similaire. REYLIANE Jacques, « L'adaptation des métaux dans les objets mobiliers », *Le figaro illustré*, juillet-août 1933, p.56.

[649] L'Aluminium français réactive en 1931 sa filiale Studal, « le Studio des Alliages Légers », et acquiert 17% de l'entreprise de Jean Prouvé. Studal est spécialisée dans le conseil sur les métaux légers et fournit des produits en aluminium adaptés aux besoins de l'architecture moderne et de la décoration, allant des quincailleries à la peinture à l'aluminium se positionnant comme une ressource précieuse pour les professionnels du secteur. CHERRUET Sébastien, « L'aluminium dans l'œuvre de Jean Prouvé, « jalons et sources », *Cahiers d'histoire de l'aluminium*, janvier et février 2011, n° 46-47, p. 50-67.

[650] REYLIANE, Op. cit. p. 56.

[651] Ibid.

[652] Robert Mallet-Stevens, donne sa définition des aménagements de cabines de paquebot. exposé, membre de la commission, Office technique pour l'utilisation de l'acier (France), Paris, 1934, p. 26 : Deux tendances opposées se dessinent : l'une, représentée par René Herbst, Brés, Krieg et Zivy, propose du mobilier indépendant des cloisons ; l'autre, défendue par Pierre Barbe et Ronéo, intègre les meubles comme partie structurelle de la cabine, contribuant ainsi à la solidité de celle-ci. Par exemple, Herbst présente une armoire séparant deux passagers partageant une cabine, tandis que Gascoin et Prouvé installent des armoires encastrées dans la cloison mitoyenne, avec des espaces de rangement pour les bagages.

1920. Cette réalisation témoigne d'une réflexion approfondie sur la transformation des contraintes techniques en opportunités esthétiques.

1.2 Les salons d'exposition comme vitrines du modernisme naval

Ce concours, destiné à proposer des modèles adaptés aux différentes classes sociales, bénéficie de la collaboration de membres de l'U.A.M. René Herbst, nommé en 1934 membre de la commission d'exposition au Salon d'Automne, renforce les liens entre l'OTUA et le groupe moderniste. Dans ses écrits, René Herbst affirme : « Nous sommes au siècle de l'acier. La collaboration de l'artiste et de l'ingénieur crée des œuvres dont on ne nie plus aujourd'hui l'austère beauté[653]». L'exposition Salon d'Automne de 1934 présenta six cabines alignées, reproduisant l'agencement d'un couloir de bateau, réalisées par Pierre Barbe, Gascoin, Jean Prouvé, René Herbst, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau et Pingusson. Ces cabines utilisent l'acier pour optimiser à la fois la sécurité[654] et l'économie, symbolisant une transition du bois vers le métal, comme l'illustre la cabine de Robert Mallet-Stevens, montée en seulement seize heures[655]. Louis Sognot ne conçoit pas de cabine à proprement parler dans cette exposition, mais son mobilier démontre une compréhension fine des enjeux contemporains : fonctionnalité, démontabilité, adaptabilité aux contraintes de l'espace restreint. Louis Sognot présente une série de fauteuils, de chaises et de tables basses, montés sur des piètements tubulaires noirs, ajustés par des cubes de raccordement qui les rendaient démontables. Le plateau de la table basse était constitué d'un miroir. Sur les murs, figuraient un projet du vitrailliste Louis Barillet et une étude de Fernand Léger, qui apportaient un caractère emminement moderne à l'ensemble. Ces principes, appliqués par d'autres à l'échelle de la cabine, anticipent déjà les solutions intégrées qu'il développera par la suite dans des projets plus spécifiques.

---

[653] DELAPORTE, op. cit., p.150.

[654] VAILLAT Léandre, « Le Salon d'Automne », *Le temps,* 7 novembre1934, p.5
« la possibilité de supporter pendant une heure le temps de vaincre l'incendie une température atteignant 815 degrés sur une face, sans que l'autre dépasse la température de 125 degrés une disposition spéciale des joints, pour absorber la déformation provoquée par les mouvemenls du navire et pour éviter les grincements; »

[655] Ce tour de force constitue à la fois un événement marquant et une opportunité de communication, permettant de diffuser largement l'information.

1.3 obstacles à l'intégration du mobilier métallique en milieu naval

Malgré ces efforts, l'aménagement du paquebot *Normandie* en 1932, où le luxe l'emporte sur la sécurité, montre les limites[656] de l'expérimentation moderniste dans un secteur encore très attaché aux codes du prestige. Bien que l'Italie[657]inaugure la même année un navire entièrement aménagé en acier[658], les armateurs français restent souvent réticents à l'adoption de solutions perçues comme trop techniques ou trop austères. L'OTUA, très actif sur le plan de la diffusion (revue *Acier*, expositions, conférences, films), peine à imposer ses innovations dans l'univers conservateur du paquebot de luxe. Les recherches de Louis Sognot dans ce domaine n'en demeurent pas moins essentielles : elles incarnent une synthèse entre contraintes techniques, souci de sécurité, rationalité de l'espace et exigence esthétique. À travers ses projets de cabines métalliques, il affirme une vision du mobilier comme système intégré, cohérent, et résolument tourné vers les exigences de la modernité. L'exposition témoignait également de l'implication de plusieurs décorateurs majeurs dans la conception des cabines : René Herbst, Robert Mallet-Stevens, Marcel Gascoin et Jean Prouvé, chacun chargé d'un domaine spécifique et explorant des approches diverses. Leurs travaux allaient de l'aménagement intégré du mobilier à l'emploi d'éléments indépendants, avec pour objectif commun l'optimisation de l'espace intérieur par des solutions novatrices appliquées au bureau, à l'armoire, au lit ou à l'évier. Sous l'impulsion du ministère de la Marine, la compagnie Ronéo[659] contribua également à cette évolution avec la conception du navire *Colbert*, illustrant l'application des avancées en acier dans le domaine maritime. En 1935[660], tandis qu'une rétrospective consacrée à E.R Ruhlmann au pavillon de Marsan esquisse l'avenir du décor maritime, le Salon Nautique de Paris présente une série de cabines de luxe mêlant innovation, confort et matériaux industriels, avec des contributions de Chareau, Pingusson, Gascoin, Mallet-Stevens et Prouvé. L'année suivante, en 1936, l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier (OTUA) poursuit son engagement en faveur de

[656] ANONYME, « Au Salon d'Automne », *Le Décor d'Aujourd'hui*, Décembre 1934-Janvier 1935, p. 11.
[657] MIGENNES Pierre, « Cabines de navire pour la Marine Italienne », *Art et Décoration*, t. LXII, 1931, p. 384.
[658] Ce matériau, emblématique de l'époque, allie résistance et incombustibilité, tout en permettant d'ouvrir des surfaces éclairantes dans les bâtiments, contribuant ainsi à l'amélioration de la santé publique. Son utilisation innovante dans divers domaines marque une révolution technologique et esthétique, tout en répondant aux préoccupations hygiénistes.
[659] NEVEU Maurice, « Exposé, membre de la commission », *Office technique pour l'utilisation de l'acier* (France), Paris, 1934, p.11
[660] Du 20 avril au 5 mai 1935.

l'innovation en participant au Salon d'Automne de Paris.Cette orientation vers un design naval à la fois fonctionnel et raffiné trouve un écho particulier dans les projets présentés cette année-là. Pierre Chareau propose une maquette grandeur nature pour un aménagement maritime moderne, tandis que Henri Pingusson collabore avec les établissements *Establie* sur des cabines de deuxième classe. Marcel Gascoin supervise la réalisation des cabines de troisième classe, avec une contribution étroite de Robert Mallet-Stevens et des Ateliers Jean Prouvé. Les décennies[661] suivantes témoignent d'un intérêt renouvelé pour l'aménagement intérieur maritime : en 1949, le 35e Salon des Artistes décorateurs, organisé au Grand Palais, place l'innovation au cœur de l'événement avec pour thème « Les âges de la vie ». L'héritage maritime français se manifeste à travers des réalisations comme le *Normandie*, *Le Liberté* ou le *France*, où confort, innovation et prestige se conjuguent. Des projets emblématiques, du mobilier en tôle du *Foch* à la cabine présidentielle du *Super Constellation*, illustrent l'alliance féconde entre tradition artisanale et modernité industrielle.

2. Le mobilier scolaire moderniste : un laboratoire pour l'O.T.U.A.

2.1 Moderniser l'école : mobilier, métal et réformes pédagogiques

Ce même souci d'adaptation aux usages, porté par l'O.T.U.A. dans le domaine des transports et des espaces commerciaux, trouvait également un terrain d'application significatif dans l'univers scolaire[662], un champ d'expérimentation que le groupe avait investi dès le début des années 1930. Porté par les réformes du Front Populaire, le mobilier scolaire devient alors un enjeu clé, au croisement des préoccupations d'hygiène, de confort et de fonctionnalité. Sous l'impulsion de figures comme Maurice Barret[663], l'accent est mis sur l'ergonomie, la facilité d'entretien et l'adaptation aux nouvelles pédagogies, notamment en plein air. Les concours d'architecture et de

[661] En 1962, les navires *Le Foch* et *France* intègrent du mobilier en métal, illustrant l'évolution du design maritime, combinant luxe et innovations techniques.

[662] Durant l'entre-deux-guerres, l'hygiène scolaire et la médecine pour les élèves se développent avec le soutien de l'État, des médecins et des pédagogues, visant à améliorer les conditions sanitaires et éducatives. La collaboration entre architectes et responsables scolaires permet d'adapter les bâtiments aux nouvelles exigences de santé publique. La médicalisation des élèves s'impose progressivement, bien que freinée par des résistances économiques et politiques. Cette période marque une étape clé dans la prise en charge de la santé des élèves et la modernisation de l'école. NOURRISSON, D., et PARAYRE S, « Histoire de l'éducation à la santé à l'école : une lente et complexe ascension (XVIIIe-XXIe siècles) », *Spirale - Revue de recherches en éducation*, n° 50, 2012, pe.81-94.

[663] Maurice Barret, architecte et décorateur, membre de l'Union des Artistes Modernes. BARRET M., « Le problème du mobilier scolaire », *l'architecture d'aujourd'hui,* août 1938, pp. 84-90.

mobilier scolaire, lancés sous le gouvernement de Léon Blum[664], s'inscrivent dans ces réformes éducatives. Dans ce contexte, Jean Prouvé conçoit plusieurs modèles pour les concours de l'O.T.U.A., certains produits jusqu'aux années 1950. Ces recherches, soutenues par une politique ambitieuse de modernisation, restent pourtant marginalisées : peu de prototypes seront diffusés, en partie à cause de la réaffectation de l'acier à l'industrie de l'armement. Cette dynamique, étroitement liée aux idéaux de l'U.A.M[665], éclaire les propositions de Louis Sognot, engagé lui aussi dans une refonte du mobilier scolaire moderne. Ces innovations métalliques, alliant légèreté, résistance et esthétisme, trouvèrent des applications dans divers secteurs. Dans le domaine scolaire, elles se manifestèrent notamment à l'École de plein air de Suresnes (Beaudouin et Lods, 1935) et à l'École de Villejuif décorée par Jean Lurçat, où le métal contribua à créer des espaces hygiéniques, fonctionnels et lumineux. Ces expérimentations rejoignaient une dynamique plus large illustrée par des projets comme les larges baies vitrées des restaurants Les Trois Quartiers (1932)[666], ou des projets emblématiques, tels que la Villa Cavrois (1932), le Pavillon Suisse de la Cité universitaire (1933)[667] ou la Maison de Verre[668] de Pierre Chareau qui exploitaient les qualités du métal dans une visée moderniste.

2.2 Réformes éducatives et réflexion sur le mobilier scolaire

Lors du Salon d'Automne de 1936, la philosophie de Louis Sognot, axée sur l'ergonomie et l'hygiène, s'inscrit pleinement dans les réflexions de l'époque sur les conditions d'apprentissage. Sollicité par René Herbst[669], il contribue, avec d'autres décorateurs, à la création de mobilier scolaire présenté au Salon des Artistes décorateurs de la même année. Ces initiatives, répondant aux préoccupations hygiénistes et fonctionnalistes, sont exposées à trois reprises entre 1936 et 1937. Salué pour son implication, Sognot met l'accent sur un mobilier moderne, pratique, solide et facile à entretenir, conçu pour améliorer le bien-être des élèves. Parmi ces exemples figurent le

[664] Léon Blum a été élu Premier ministre de la France le 4 juin 1936, lorsqu'il a formé le premier gouvernement du Front populaire.
[665] Correspondance datant du 30 janvier 1933.
[666] L'architecte Louis Faure-Dujarric (1875-1943) est chargé de rénover la façade.
[667] Pierre Jeanneret et Le Corbusier en 1933.
[668] Les établissements Biyvoet.
[669] C'est à l'occasion de la décoration de son appartement, que Pierre Peissi qui est le directeur adjoint de l'O.T.U.A, confit la direction des expositions, fait la connaissance de René Herbst qui sera chargé de tenir les stands, à la suite d'une commande reçue.

groupe scolaire Karl Marx[670], conçu par André Lurçat en 1933, ainsi qu'un modèle de pupitre réalisé par Thonet pour *l'école en plein air de Suresnes[671]*, proposant un système d'ouvertures favorisant le renouvellement de l'air, mobilier qui résultent d'une collaboration étroite avec des figures de l'UAM[672] . Ces pupitres, conçus pour être ludiques et équipés de petits sièges de tracteur uniformes dans chaque classe, marquent une rupture avec les anciens meubles en bois, qui, par leurs surfaces gravées, témoignaient des expressions des élèves.

2.3 Standardisation et contraintes de l'innovation scolaire

La transversalité de l'approche de Louis Sognot se vérifie aussi dans le champ du mobilier scolaire. Les mêmes matériaux, les mêmes préoccupations de sécurité et d'hygiène, s'appliquent cette fois à des enjeux d'éducation et d'enfance. La « cabine » navale devient ici la salle de classe, la réflexion portant sur le pupitre, la chaise, l'armoire de rangements.

Dans cette perspective, à partir de 1936, Louis Sognot s'engage activement au sein de l'O.T.U.A. et participe aux expositions de l'U.A.M., afin de promouvoir un mobilier scolaire en acier, conjuguant ergonomie, hygiène et fonctionnalité. Concevant le meuble comme un outil pédagogique, il développe des prototypes modulables adaptés à la morphologie infantile et aux contraintes d'entretien. Son engagement, inscrit dans une vision globale de l'éducation, vise à faire du cadre scolaire un levier de transformation sociale. Dans les années 1930, la question du mobilier scolaire devient un véritable champ d'expérimentation pour les membres de l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.), soucieux de faire évoluer l'environnement éducatif en fonction des exigences nouvelles : hygiène, confort, adaptabilité aux méthodes pédagogiques contemporaines. Cette dynamique s'inscrit dans un contexte de réformes structurelles majeures, telles que le prolongement de la scolarité obligatoire[673] de 13 à 14 ans et la construction de 5 000[674] établissements scolaires, rendue possible par la loi sur la gratuité de l'enseignement votée en 1930.

---

[670] Groupe scolaire Karl-Mark, construit Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) achevé en 1933.
BRUNET Claude, *À propos de l'utilisation de mobilier ergonomique en école primaire : intérêts et conditions de réussite d'un projet de prévention*, Rennes, École Nationale de la Santé Publique, Médecin de l'Éducation Nationale, 2005, p. 9.

[671] Achevé en 1935 par les architectes Beaudouin et Lods en collaboration avec Jean Prouvé.

[672] Pour l'U.A.M., défend l'idée qu'« il n'y a pas de belle matière traditionnelle», et qu'à l'inverse une matière peut être moderne dès lors qu'elle va ouvrir et les créations qu'elle va suggérer.
CHERONNET Louis (avec la collaboration littéraire de CARLU, Jean) , *Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine*, Paris, Union des Artistes Modernes, 1934, n. p.

[673] La prolongation de la scolarité est décidée par une loi du 9 août 1936

[674] ZAY Jean, « Vers la réforme de l'Enseignement », Archives Nationales, Fonds Jean Zay, 667AP/58/1.

L'amélioration des conditions d'apprentissage[675], devenue une priorité nationale, se traduit dans les programmes architecturaux et les expérimentations mobilières, parfois présentés sous forme de photomontages dans les revues spécialisées. Dans ce cadre, le « groupement René Herbst », en collaboration avec l'O.T.U.A. et les membres de l'U.A.M., propose des modèles de mobilier scolaire en acier, produits en série. Parmi eux figurent quarante pupitres dotés d'une tablette métallique et de sièges standardisés, inspirés du design des tracteurs agricoles. Ces prototypes traduisent une approche fondée sur les apports de la psychologie de l'enfant et de la pédagogie expérimentale, avec l'ambition de stimuler la curiosité et l'imagination des élèves par des dispositifs adaptés à une éducation moderne. Mais cette visée progressiste suscite aussi des réserves. Un commentaire critique publié à l'époque formule ainsi une inquiétude sur les effets d'une telle uniformisation :

> «Désormais, l'imagination des enfants serait, selon une perspective critique, orientée vers des domaines plus structurés et disciplinés, comme le fonctionnalisme ou l'économie dirigée, soulevant ainsi des interrogations sur la nature de cette modernisation dans le cadre éducatif. »

Et d'ajouter, de manière plus acerbe :

> « Le véritable effort de création qui se manifeste au Salon s'applique au mobilier scolaire enfantin : MM. René Herbst, André Lurçat, Jean Prouvé et Louis Sognot […] d'éléments produits en série, comme le même petit siège de tracteur répété quarante fois par classe, accompagné d'une petite tablette d'acier identique. […] Les enfants vont bien s'amuser.[676]»

Cette visée progressiste, cependant, suscite des critiques : certains commentateurs dénoncent une forme de conditionnement par la standardisation, comme le suggère une remarque ironique parue à l'époque : « Les enfants vont bien s'amuser », à propos de ces petits sièges de tracteur identiques répétés quarante fois par classe. Louis Sognot, cité aux côtés de René Herbst, André Lurçat et Jean Prouvé, prend part à cette réflexion dès 1936, dans le cadre des concours de l'O.T.U.A. et des expositions du Salon d'Automne, puis du Salon des Arts Ménagers de 1937. Il y présente, avec d'autres membres de la Commission des Meubles Scolaires en Acier, des prototypes conçus selon des critères stricts : robustesse, incombustibilité, facilité d'entretien et adaptabilité morphologique. Son engagement s'inscrit dans une démarche collective visant à convaincre les décideurs publics,

---

[675] Ce nouvel intérêt pour la pédagogie moderne et la réflexion sur la manière de repenser un environnement dédié à l'apprentissage repose sur des méthodes plus souples, souvent à caractère ludique. Une photographie-montage de Laure Albin-Guillot (1879-1962) pour l'OTUA en témoigne. Les artistes décorateurs traduisent ces idées dans un langage artistique, en intégrant des éléments visuels tels que des couvertures de livres, des alphabets ou encore des animaux, rendant l'environnement d'apprentissage plus stimulant. Cette approche propose des modèles où apprentissage et distraction ne sont plus perçus comme antinomiques.

[676] JEANNEAU Guillaume, Salon d'Automne, *La revue de l'art,* Paris, 1 juillet 1936, p.192.

administrations scolaires, corps enseignant, du potentiel de l'acier dans le mobilier scolaire, encore méconnu à cette époque. L'intérêt de Sognot pour la modularité, l'ergonomie et la rationalisation du mobilier rejoint les préoccupations de ses contemporains, comme Pierre Chareau, René Herbst, Marcel Gascoin ou le constructeur Jorj Ruai, qui défendent une pensée rationnelle et une conception souple adaptée aux exigences pédagogiques modernes. Tous cherchent à faire du meuble un levier d'émancipation : formes simples, production en série, mobilité, et respect de la morphologie infantile deviennent les piliers d'un nouvel environnement éducatif. Cette approche trouve un écho dans les préoccupations médicales contemporaines. Le Dr Martiny[677], dans un article publié par la revue *Acier*[678], alerte sur les effets posturaux délétères du mobilier traditionnel, et plaide pour des dispositifs mieux adaptés au développement physique de l'enfant.

Louis Sognot, à l'instar de figures comme Pingusson, conçoit ainsi des pupitres individuels ergonomiques, favorisant la concentration, l'attention et la bonne posture. Il intègre des solutions pratiques, comme le déplacement des casiers sous les assises, visant à simplifier l'entretien des salles de classe. En alliant rigueur fonctionnelle et élégance formelle, il participe activement à la modernisation du mobilier scolaire, conçu non plus comme une simple contrainte matérielle, mais comme un outil pédagogique à part entière. Sa participation aux expositions de 1936 et 1937 s'inscrit dans le travail de la Commission des Meubles Scolaires en Acier, chargée d'élaborer des normes techniques et d'en promouvoir l'adoption. Toutefois, malgré la pertinence de ces prototypes, leur diffusion reste limitée, freinée par les contraintes de la production en série[679] et surtout par la réorientation de l'industrie de l'acier vers l'armement à l'approche de la guerre. Les sources documentant précisément les modèles conçus par Sognot sont rares, et aucune commande officielle n'est venue pérenniser son travail. L'œuvre de Sognot dans ce domaine, bien qu'inégalement conservée, s'inscrit dans une ambition plus large : penser le mobilier scolaire comme un instrument de progrès social, capable d'accompagner les réformes éducatives et de participer activement à la formation de l'élève moderne. Sa démarche témoigne d'une profonde cohérence entre pensée pédagogique, exigences matérielles et esthétique moderniste.

---

[677] « Exposé de M. Martiny », *Office technique pour l'utilisation de l'acier***,** Paris, janvier 1937, p. 7-35.

[678] MARTINY Dr, « Exposé du Dr. Martiny », *Acier*, 1937, p. 8. comme le montrent les travaux d'Alvar Aalto, qui a conçu dès le début de sa carrière du mobilier produit en série, notamment pour les hôpitaux et les écoles, répondant ainsi aux besoins de santé et de fonctionnalité dans les environnements éducatifs.

[679] Les prototypes de mobilier scolaire devaient répondre aux normes strictes imposées par la commission[679], notamment en matière d'incombustibilité et d'hygiène. Parmi les innovations, on retrouve un nouveau type de pupitre avec plateau, encrier et case intégrée. Et la généralisation d'un nouveau type de pupitre, plateau avec encrier et une case. Direction de l'O.T.U.A, « *Acier*, Meubles scolaires en acier F. B 51, 1937, p. 5

2.4 Des navires à l'aviation : l'art du confort

Outre son engagement dans l'architecture intérieure et l'ameublement, Louis Sognot explore également l'emploi des métaux légers dans l'aviation de transport naissante, comme en témoignent divers documents illustrant ses réalisations de fauteuils et sièges spécialement conçus pour ce secteur exigeant. Certains documents du fonds documentaire Louis Sognot montrent des réalisations de fauteuils et sièges en métal destinés à l'aviation de transport encore embryonnaire. Dans l'illustration (Fig. 126), les fauteuils en tôle d'acier conçus pour l'aviation en 1930 témoignent d'une recherche d'optimisation dans un contexte où l'espace constitue une contrainte majeure. Destinés à équiper des cabines de vols commerciaux, ces sièges doivent concilier des impératifs de légèreté et de robustesse tout en intégrant un souci esthétique propre à l'aviation de luxe. L'enjeu réside dans l'adaptation des formes pour maximiser le confort des passagers tout en respectant les exigences techniques liées à l'aménagement restreint des aéronefs. Parmi les réalisations notables, on relève des modèles spécifiques de fauteuils d'aéroglisseur (Fig.126.4) , ainsi qu'une photographie illustrant l'intérieur de la limousine aérienne Nieuport 541 (Fig.126.6), soulignant l'attention portée au design et à l'ergonomie dans ces premiers aménagements de transport aérien. Si ces modèles sont conçus selon un cahier des charges techniques strict, la forme des sièges reste néanmoins empreinte d'un caractère assez décoratif. En 1951, dans le contexte d'après-guerre, la présidence de Vincent Auriol adopte une démarche perçue comme visionnaire[680] : la commande d'une cabine sur mesure pour le Super Constellation, destinée aux voyages présidentiels transatlantiques. Cette initiative est confiée aux designers Domin et Genivière[681], choisis pour leur capacité à allier confort, fonctionnalité et un sens aigu de l'esthétisme. Cette approche ne relevait pas seulement de la commodité, mais incarnait aussi le prestige[682] de la République française dans une époque de reconstruction et de modernisation. A travers des projets emblématiques, tels que la cabine présidentielle pour le Super Constellation, la France affirme sa volonté de conjuguer son héritage prestigieux avec une modernité ambitieuse. Cette dualité illustre un paradoxe fécond : l'artisanat français, profondément enraciné dans des traditions d'élégance,

[680] OLIVIER Jean-Marc, *Latécoère. Cent ans de technologies aéronautiques*, Toulouse, Privat, 2017, 160 p.
[681] André Domin (1883-1962) et Marcel Genevrière (1885-1967) sont deux décorateurs français renommés, fondateurs de la Maison Dominique en 1922.
[682] MARCK Bernard, *Dictionnaire universel de l'aviation*, Paris, 2005, p. 596.

s’allie aux avancées des matériaux industriels comme la tôle et l’acier pour incarner un idéal alliant esthétique, efficacité et fonctionnalité.

3. Louis Sognot en mer : confort et modernitÉ transatlantique

3.1. L'aménagement des paquebots : entre luxe et prestige national

Au-delà des expérimentations encouragées par l’OTUA, ces démarches s’inscrivent dans une dynamique plus vaste où le luxe maritime devient un champ privilégié de confrontation entre tradition décorative et innovations techniques. C’est dans ce contexte, marqué par l’essor spectaculaire des grands paquebots transatlantiques entre 1930 et 1935, que Louis Sognot démontre sa capacité à concilier rationalisation de l’espace, esthétisme recherché et affirmation d’un prestige national.

Entre 1930 et 1935, Louis Sognot participe à l’aménagement de quatre paquebots, dans un contexte où le confort moderne et la rationalisation de l’espace deviennent des priorités. Formé aux enjeux spécifiques de la décoration navale, il s’illustre par sa capacité à concevoir des aménagements adaptés aux contraintes techniques des cabines : mobilier escamotable, solutions pliantes, dispositifs modulables. Ce savoir-faire, issu d’une réflexion plus large sur la gestion des petits espaces (paquebots, trains, logements urbains), reflète l’adaptation du design aux nouveaux modes de vie.

C’est l'âge d'or des paquebots transatlantiques[683], les compagnies maritimes modernisent leurs flottes pour affirmer leur prestige national et répondre aux attentes d’une clientèle cultivée, mêlant luxe, modernité et confort. En France, des décorateurs issus des arts appliqués sont associés à ces projets, transformant les navires en vitrines culturelles et en instruments de rivalité symbolique sur la scène internationale. Dans les années 1930, l’aménagement des transatlantiques constitue un terrain stratégique où s’expriment les ambitions culturelles et industrielles des nations. En France, des décorateurs comme Pierre Patout, Jean Dunand, Jules Leleu ou Ruhlmann redéfinissent les standards du luxe[684] à bord du *Normandie* ou de l’*Île-de-France*. Sognot s’inscrit

[683] Comme le souligne Gérard Piouffre, l’âge d’or des paquebots marque une époque de raffinement et d’innovation technique : PIOUFFRE Gérard, *L'Âge d'or des voyages en paquebot*, Paris, Éditions du Chêne, 2009, 360 p.
[684] KJELLBERG Pierre, *Art Déco Les maîtres du mobilier - Le décor des paquebots*, de Ed. de l'Amateur, 2011, 279 p.

dans cette dynamique, en proposant un mobilier qui marie esthétique soignée et rigueur fonctionnelle, dans le respect des exigences de la clientèle raffinée qui emprunte ces lignes. Son approche, fondée sur l'innovation discrète et l'efficacité formelle, contribue à affirmer la position du design français dans un secteur fortement concurrentiel.

Louis Sognot est formé à la décoration navale dans un contexte où la gestion des espaces restreints devient une problématique centrale, partagée entre paquebots, trains et habitats urbains. Formé auprès de Marcel Guillemard, notamment sur le paquebot Timgad[685], il a développé un style qui allie fonctionnalité, modernité et raffinement. À ses débuts, Louis Sognot a travaillé avec Boisselier, puis avec Marcel Guillemard chez Krieger, responsable des aménagements du *Timgad*. Ces projets modernes, bien que confiés à de jeunes dessinateurs issus d'une formation classique, suscitaient un vif enthousiasme, offrant l'opportunité d'explorer la maîtrise de l'espace et l'utilisation de nouveaux matériau. Louis Sognot se distingue en innovants avec tels que l'aluminium et la tôle laquée, les parois de verre, pour créer des intérieurs lumineux et épurés. Ses collaborations avec Jean Perzel enrichissent ses projets de touches artistiques distinctes, comme l'éclairage raffiné et les panneaux décoratifs. Ses réalisations pour des paquebots emblématiques tels que *l'Île-de-France* et le *Normandie* illustrent son approche novatrice, alliant rationalité et esthétique, et proposant une nouvelle conception de l'architecture navale, où chaque détail participe à la création d'un cadre raffiné. Pour d'autres, comme Marcel Gascoin, l'influence des navires était profondément ancrée dans leur expérience personnelle. Il déclarait : « Né Havrais, ce sont mes premiers compagnons, les bateaux, qui m'ont révélé le sens de l'aménagement et de l'organisation d'une maison […] j'ai été tout jeune émerveillé par les cabines[686].» L'atelier Le Sylve[687], issu de l'atelier d'art du Bucheron rue de Rivoli, exposait des intérieurs modernisés, loin

[685]Le Paquebot Timgad de la compagnie Générale transatlantique, qui fut aménagé par la maison Krieger. Il fut réquisitionné pendant la 1ère guerre mondiale afin de de servir de croiseur auxiliaire. Il desservait la route touristique de l'Afrique du Nord, et reliait notamment, Marseille à Alger. COUDURIER Louis, « A bord du Timgad », *La Dépêche de Union républicaine*, 10 octobre 1920, p.1.

[686] RENOUS Pascal, *Portraits de décorateurs*, Courville, Éditions Vial, 1969, p. 5.

[687] L'ouverture de la galerie du Sylve au sein d'un quartier populaire qui constituait un pari audacieux,le temple de l'ancien. C'est à l'initiative du critique Léandre Vaillat, conseiller artistique, est inaugurée à la fin avril 1928, au cœur du hall du bucheron. Michel Dufet supervise la création des ensembles mobiliers et en assure la promotion. « Désormais, le bûcheron, si simplement stylisé par Cassandre n'abattra plus ses arbres pour qu'on les transforme seulement en chambres Louis XV et bahuts Henri II [687]» Lire, DUFET Michel, « Où allons-nous ? », *le décor d'aujourd'hui*, octobre 1933, n.p.

des pastiches décoratifs des croiseurs français tels que le *Foch*, le *Colbert*, le *Suffren* et la *Jeanne d'Arc*.

3.2. Le paquebot *Île-de-France*, 1927

À partir de 1930, Louis Sognot est sollicité pour intervenir sur l'aménagement intérieur du paquebot Île-de-France, où il propose une vision moderniste contrastant avec la tradition luxueuse dominante. Son travail s'inscrit dans un contexte plus large où, face à la crise du transport migratoire, les compagnies maritimes, et notamment la Compagnie Générale Transatlantique, misent sur des navires somptueux pour attirer une clientèle aisée.

Dans les années 1920, l'instauration de quotas d'immigration par les États-Unis réduit drastiquement le flux de migrants européens, fragilisant l'économie des lignes transatlantiques. Pour se maintenir, la Compagnie mise sur des paquebots de prestige tels que le Paris, l'Île-de-France et le France II, décorés d'abord dans l'esprit du grand art français des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, puis progressivement ouverts aux influences modernes de l'Art déco.

Inauguré en 1927, le paquebot Île-de-France incarne cette ambition nouvelle : reliant Le Havre à New York, il propose une expérience de luxe et de modernité sans précédent, véritable "ambassade française[688]" sur l'Atlantique. Dirigée par M. Dal Piaz, l'entreprise mobilise des créateurs renommés tels que J.R. Ruhlmann, Sue et Mare, Henri Pacon, Jacques Leleu ou René Prou.

L'innovation se traduit aussi par un éclairage entièrement électrique intégré dans l'architecture, par les somptueux[689] salons de réception[690], ou par les appartements de luxe Noyon, Compiègne et Versailles. Pour les espaces destinés aux enfants, Louis Caillaud imagine des décors féeriques adaptés à leur imaginaire. Les appartements de luxe, nommés *Noyon*, *Compiègne* et

[688] En 1925, lors de l'exposition internationale des arts et décoratifslooqui fut, sur l'Esplanade des Invalides, le foyer même d' « un art moderne ».

[689] Décorés par des créateurs renommés, le paquebot *L'Île-de-France* offrait une expérience de luxe et de modernité inédite, avec des salons[689] décorés par des décorateurs renommés tels que J.R. Ruhlmann, Sue et Mare, Henri Pacon, J. Leleu, et René Prou. de matériaux précieux et de meubles sur mesure. Ce hall spacieux, s'étendant sur deux ponts, comportait des panneaux de frêne et des lames métalliques verticales. Raymond Subes créa les rampes, tandis que Jacques-Émile Ruhlmann introduisit des éléments tels que de hautes fenêtres voilées de vitrages de Rodier et des vases de Sèvres. Maurice Lauer compléta l'ensemble avec des rideaux roses et gris, et des tapis caoutchoutés aux motifs géométriques, tandis que Léon Carré apporta une touche exotique avec des panneaux décoratifs évoquant l'Orient.

[690] Exposition au Musée des Années Trente. *« L'Art déco, un art de vivre : le paquebot Île-de-France »,l'exposition éponyme au musée des Années Trente* - Espace Landowski à Boulogne-Billancourt, du 16 octobre 2019 au 15 mars 2020. Édition Snoeck, 2020.

Versailles, combinaient des chambres, salons et salles de bains ornés de matériaux précieux, tandis que les espaces pour enfants, décorés par Louis Caillaud, étaient illustrés de scènes de contes de fées pour créer une ambiance ludique et immersive. Ainsi, l'*Île-de-France* incarne une vision innovante du luxe et de la modernité, témoignant de l'élégance et de la sophistication françaises dans la décoration intérieure et l'architecture navale du XX^{e} siècle.

En 1930, Louis Sognot, apportant une touche plus moderniste à cette esthétique, propose un *boudoir* pour l'*Île-de-France* (Fig. 26) qui révèle l'opposition entre la tradition du luxe à la française et une vision plus avant-gardiste. Son travail se manifeste notamment dans la conception d'un salon d'attente, caractérisé par une luminosité exceptionnelle, avec des cloisons et une porte en verre mobile. Les panneaux muraux sont décorés de motifs de faune marine, et l'éclairage mural raffiné complète l'atmosphère élégante. Le mur opposé est animé par des tablettes superposées, polies en métal, créant des rythmes géométriques. Le mobilier (Fig. 26.), comprenant un large fauteuil, deux fauteuils à dossier cintré et une grande banquette en cuir, confère à l'espace un cadre accueillant et raffiné. Au centre, un guéridon circulaire (Fig. 26.1) avec deux plateaux en verre opalin noir est enchâssé dans un piètement en acier poli, portant un vase en métal de forme géométrique. Le sol est orné d'un tapis à motifs géométriques (Fig. 26), tandis qu'une pièce attenante présente un siège à structure tubulaire et assise en tissu, complétant cet ensemble sophistiqué. L'infirmerie adopte les principes développés durant la période moderniste, souvent critiqués pour leur proximité avec l'esthétique des établissements de santé. On y retrouve notamment une table de soin (Fig. 26.2) en toile tendue, reposant sur un large piètement tubulaire.

En parallèle, Michel Dufet illustre la diversité des approches en aménagement naval par ses projets pour l'Île-de-France et ses commandes privées, comme l'Aronia II[691]. Dès 1927, il collabore[692] avec la Compagnie Générale Transatlantique (CGT) et conçoit la salle de jeux pour enfants du paquebot Île-de-France.

---

[691] DUFET Michel, qui souhaite la réalisation de quatre cabines optimisées en espace, chacune arborant une couleur dominante en accord avec le choix d'un pays, grâce à l'utilisation d'essences subtiles et de métal brillant.

[692] Op. cit. CAMARD Florence, Michel Dufet, p.111. La salle de jeu pour enfant est aménagée sur le pont-promenade de première classe, et réalise également un espace public en seconde classe, comprenant un bar, un restaurant, un salon et un fumoir, situés sur le pont-promenade arrière.

3.3. L'aménagement du *Normandie*

Dès le début des années 1930, Louis Sognot s'impose parmi les décorateurs les plus engagés dans le renouvellement du mobilier naval. Léandre Vaillat qualifie Louis Sognot de « le plus doué, le plus sensible, depuis Ruhlmann, de nos décorateurs [693]», soulignant sa capacité à relever les défis modernes. Cette philosophie se résume dans sa propre formule : « Le vrai luxe à bord d'un bateau, c'est d'abord le confort.[694]». Cette maîtrise de l'ergonomie et du design le distingue comme l'un des principaux décorateurs modernistes de son temps, capable de conjuguer une esthétique raffinée et une fonctionnalité exemplaire, y compris dans les environnements contraints[695]de l'aménagement naval.

Malgré cet élan moderniste, la réception dans le milieu des paquebots de luxe demeure contrastée. L'exemple du *Normandie*, inauguré en 1932, montre à quel point l'ambition d'innover en matière de sécurité et de rationalité spatiale se heurte aux impératifs de représentation, à la fois commerciaux et politiques. Ce paqueblot est pensé comme une vitrine du savoir-faire français, un projet national où l'apparat, la « haute décoration » et la référence à un style « à la française » l'emportent souvent sur les préceptes modernistes.

Cette maîtrise des contraintes techniques liées aux structures métalliques dans le domaine naval trouve un écho dans d'autres projets de Louis Sognot, notamment dans le cadre prestigieux de l'aménagement du *Normandie*. Louis Sognot, Charlotte Alix et Yves Alix furent parmi les décorateurs choisis pour participer à l'aménagement du *Normandie*, fleuron de la Compagnie Générale Transatlantique lancé en 1931. Leur contribution porte sur la cabine du médecin principal, l'une des trois cabines réservées au personnel médical, et s'inscrit dans une commande emblématique visant à conjuguer fonctionnalité et prestige. Le *Normandie*, lancé par la

[693] VAILLAT Léandre, « Le décor de la vie, au Salon d'automne », *Le Temps*, Paris, 7 juillet 1934, p.1.
[694] COGNIAT R. « Salon Nautique », *Beaux-Arts*, 6 octobre 1933, n.p.
[695] Son travail est mis en lumière lors de l'Exposition internationale de 1937, où l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.) présente ses créations innovantes, notamment des cabines de paquebot conçues avec des matériaux modernes comme l'acier, répondant ainsi aux exigences de sécurité et de durabilité.

Compagnie Générale Transatlantique[696] en 1931[697], incarne l'un des projets maritimes les plus ambitieux[698] de l'entre-deux-guerres. Conçu dans un contexte de compétition internationale, il visait à affirmer le prestige maritime et artistique de la France face à l'Allemagne, l'Italie et le Royaume-Uni. Véritable vitrine du savoir-faire français, le paquebot résulta d'une étroite collaboration entre ingénieurs, artistes et décorateurs, à l'instar de Bouchet, qui présenta dès 1930 des aménagements fonctionnels pour les cabines de première classe.

La Compagnie Générale Transatlantique confia à Louis Sognot, Charlotte et Yves Alix la décoration de *la cabine du médecin principal*[699](Fig. 28) du paquebot *Normandie,* intégrant ainsi ces derniers à une équipe de trois décorateurs à bord. Louis Sognot et Charlotte Alix se partagent la décoration de la cabine du médecin principal sur le paquebot *Normandie*, qui est l'une des trois cabines destinées aux médecins du navire. Il s'agissait de maintenir un équilibre subtil entre la rationalité[700]fonctionnelle et l'élégance indispensable pour un navire de cette ampleur. Les panneaux qui ornent les murs sont plaqués de sycomore verni (Fig. 28.1), identiques à ceux utilisés dans les cabines demi-luxe, permettant ainsi à la lumière de se répartir de manière uniforme. Les structures visibles de la pièce, composées de baguettes dorées, créent des divisions et ajoutent à la décoration des murs et du plafond. Le mobilier, assorti à la tonalité des murs, comprend un bureau avec deux plateaux superposés reposant sur des pieds qui forment des piliers. Un guéridon avec deux plateaux circulaires clairs (Fig. 28) est encadré par de larges sièges en cuir blanc, placé sur un grand tapis[701] à motifs géométriques. Les tapis, de haute laine et d'un style très moderne, sont réalisés à la main par des ouvriers arméniens établis à Saint-Jérôme, dans la banlieue de Marseille.

---

[696] Pour explore l'histoire et l'évolution des paquebots emblématiques de la CGT : BROUARD Jean-Yves et CUMIN François, *Les paquebots de la Compagnie Générale Transatlantique*. Rennes : Marines Éditions, 2002, 160 p.

[697] QUEANT Olivier, « Le paquebot « normandie » de la Cie Générale Transatlantique », *Le génie civil*, n°20, 18 mai 1935, p. 473-487. Le paquebot Normandie a été mis en chantier au chantier naval du Penhoët le 26 janvier 1931, mesurant 293 m de long et capable d'atteindre une vitesse de 31 nœuds, pour l'exploitation de la ligne Le Havre-New York, dans le cadre d'une convention passée avec l'État, renouvelant ainsi le paquebot l'Île-de-France mis en service en 1927 (longueur : 233 m et vitesse de 22 nœuds). Ce projet répondait à la compétition des paquebots allemands Bremen et Europa, ainsi qu'aux projets italiens Rex et Conte di Savoia, tous surpassant en taille et en vitesse le paquebot français l'Île-de-France. Parallèlement, le Royaume-Uni développait le Queen Mary, un navire de 75 000 tonnes prévu pour atteindre 30 nœuds, élevant ainsi les standards de vitesse et de luxe sur les mers

[698] Au Salon d'Automne et au Salon nautique de 1930. Pour le paquebot Le Normandie*[698]*, la Compagnie Générale Transatlantique concrétise l'aménagement en série des cabines de première classe, organisées de manière très fonctionnelle par le décorateur Bouchet.

[699] Ibid.

[700] CHERONNET Louis, le décor de la vie sur « Normandie », *L'intransigeant*, Paris, Mai 1935, p. 2.

[701] ces tapis destinés aux appartements paquebot Normandie ont été réalisés par des ouvriers arméniens chassés de Smyrne par les Turcs en 1922 et installés à Saint-Jérome, dans la banlieue de Marseille. ANONYME, « Brêves », *Excelsior*, Paris, 23 avril 1935, p. 1.

Les luminaires, conçus par Jean Perzel, sont des plafonniers en berceau, fabriqués selon les recommandations des ingénieurs éclairagistes.

> « […] un appartement remarquable de logique précise et d'élégance […] » Quant à Yves Alix, l'époux de charlotte, il a obtenu le salon d'attente. «[…] avec une très belle note d'art, grâce aux quatre panneaux d'Yves Alix décorant le petit salon d'attente […] [702] »

Cet espace fut décrit comme « un appartement remarquable de logique précise et d'élégance[703]». Yves Alix, l'époux de Charlotte, se vit attribuer la décoration du salon d'attente, auquel il apporta « une très belle note d'art » grâce aux quatre panneaux qu'il réalisa pour ce petit salon. Leur travail réussit à créer un subtil équilibre entre les exigences fonctionnelles[704] et l'élégance nécessaire à un navire de cette envergure. Les murs étaient ornés de panneaux plaqués de sycomore verni, identiques à ceux des cabines demi-luxe, permettant à la lumière de se diffuser uniformément. Les armatures visibles, réalisées en baguettes dorées, formaient des divisions décoratives sur les murs et le plafond. Le choix des matériaux incluait l'aluminium et ses alliages, pour leur légèreté et durabilité, tandis que le bois, apprécié pour sa résistance à l'humidité et son esthétique chaleureuse, jouait également un rôle important. Le mobilier, dans des tons assortis aux murs, s'intégrait harmonieusement à l'ensemble. Le bureau, composé de deux plateaux superposés soutenus par des pieds en forme de piliers, était accompagné d'un guéridon à deux plateaux circulaires et de deux larges sièges en cuir blanc, reposant sur un tapis à motifs géométriques. La fabrication des tapis[705] en haute laine, réalisés dans un style très moderne, fut confiée à des ouvriers arméniens installés à Saint-Jérôme, près de Marseille. Les luminaires, conçus par Jean Perzel, (Fig.28) consistaient en plafonniers en berceau, réalisés selon les recommandations des ingénieurs éclairagistes. L'ensemble de cet aménagement fut qualifié de « remarquable de logique précise et d'élégance [706]».

---

[702] CHERONNET Louis, « Le paquebot Normandie », *Art et décoration*, Paris, 1er janvier, 1935, p. 242.
[703] Ibid.
[704] Ibid.
[705] Ces tapis destinés aux appartements paquebot Normandie ont été réalisés par des ouvriers arméniens chassés de Smyrne par les Turcs en 1922 et installés à Saint-Jérome, dans la banlieue de Marseille. ANONYME, « Brêves », *Excelsior*, Paris, 23 avril 1935, p. 1.
[706] Ibid.

CHAPITRE V : LOUIS SOGNOT et LES GRANDES COMMANDES

1. espaces de travail et modernité décorative

En dehors de leur engagement dans les expositions de l'Union des Artistes Modernes, Louis Sognot et Charlotte Alix réalisent, entre 1930 et 1934, plusieurs aménagements pour des industriels et des commanditaires privés. Moins visibles que leurs participations aux salons, ces réalisations occupent pourtant une place centrale dans leur parcours, car elles confrontent les deux décorateurs aux réalités concrètes de la commande : production en série, maîtrise des coûts, exigences fonctionnelles, valorisation de l'image du client. Cette logique d'application, tournée vers des usages réels, se retrouve également dans d'autres sphères, comme les expositions professionnelles de l'O.T.U.A. ou les aménagements de paquebots, où le mobilier moderniste se confronte à des contraintes techniques, logistiques et commerciales spécifiques. Bien que contemporains des grandes manifestations de l'U.A.M., ces chantiers relèvent d'une dynamique distincte, plus pragmatique, inscrite dans des lieux définis et des usages concrets. Leur analyse éclaire la manière dont les principes modernistes, expérimentés dans le cadre institutionnel des expositions, se traduisent — parfois avec des ajustements notables — dans des environnements professionnels et marchands.

Parmi ces chantiers, certains projets marquants révèlent comment Louis Sognot et Charlotte Alix adaptent leur esthétique moderniste aux réalités du monde industriel et commercial.Tandis que les initiatives portées par l'O.T.U.A. et l'engagement de Louis Sognot dans l'aménagement naval illustrent l'essor d'une modernité tournée vers la sécurité et la fonctionnalité, la crise économique de 1929 vient rapidement bouleverser l'ensemble du secteur artistique et décoratif. C'est dans ce contexte incertain que Louis Sognot et Charlotte Alix, parallèlement à leurs projets navals, recentrent leurs efforts sur une autre priorité : la modernisation des espaces de travail et la diversification de leurs collaborations.

Dans les premières années de la décennie 1930, Louis Sognot et Charlotte Alix investissent un champ encore peu théorisé mais en pleine mutation : celui de l'aménagement des espaces professionnels. Loin de constituer un corpus marginal, ces réalisations traduisent au contraire une facette essentielle de leur pratique, à la croisée de plusieurs dynamiques contemporaines : rationalisation du travail, montée en puissance de l'image dans les métiers de la presse et de la publicité, affirmation d'un modernisme fonctionnel adapté aux nouveaux usages urbains. Que ce soit pour des directeurs de revue, des conseillers en communication, des industriels ou des médecins, les bureaux qu'ils conçoivent constituent autant de micro-architectures intérieures,

pensées à la fois comme lieux d'action, de représentation et de projection identitaire. Ce qui relie ces projets disparates, c'est une volonté constante de concilier exigence fonctionnelle, clarté formelle et sensibilité aux matériaux. Chaque commande devient pour le duo un terrain d'expérimentation où les lignes épurées, les combinaisons de bois, de métal et de verre, ainsi qu'une attention fine à la lumière et à la circulation dans l'espace, participent à redéfinir le lieu de travail comme un espace moderne à part entière — ni réduit à sa stricte utilité, ni surchargé d'artifice. Ces aménagements, bien qu'inscrits dans des contextes et des finalités variés, révèlent ainsi une même ambition : faire du bureau un lieu habité, expressif et adapté aux exigences d'un monde en transformation.

La crise économique de 1929[707], partie de New York avant de toucher l'Europe, fragilise durablement le marché de la création artistique et décorative. La diminution du public dans les salons, couplée à l'augmentation des coûts d'exposition, affecte durement Louis Sognot et Charlotte Alix, qui réagissent en diversifiant leurs commandes et en valorisant leurs réseaux. Membre de l'Union des Artistes Modernes (UAM) dès 1929, le duo s'inscrit dans un collectif d'avant-garde prônant une esthétique fonctionnelle et rationnelle, en rupture avec l'historicisme. Néanmoins, l'ambition de rendre ces approches plus accessibles se heurte aux inégalités économiques et sociales de l'époque.

Charlotte Alix, dont le rôle est souvent négligé, identifie chez Louis Sognot un fort potentiel créatif et met à profit son carnet d'adresses[708] pour consolider leur activité, en ciblant notamment les professions libérales[709], les industriels[710]et les commanditaires publics. Cette stratégie leur permet d'obtenir des réalisations de prestige, tels les laboratoires Roussel ou le palais du Maharajah d'Indore, et de multiplier des projets plus confidentiels (appartements privés, salons influents). Après son départ de l'atelier Primavera, où il jouissait d'une sécurité institutionnelle, Louis Sognot trouve dans les aménagements de stands un espace de recherche privilégié pour

[707] BERNSTEIN, Op. cit.

[708] Les relations de Charlotte Alix avec des figures influentes telles que Gaston Roussel des Laboratoires Roussel et la famille Rothschild témoignent de son rôle pivot dans le réseau social et professionnel de l'époque. Ces liens ne se limitent pas à de simples amitiés, mais révèlent une stratégie relationnelle qui permettait à Alix et à Louis Sognot d'accéder à des commandes prestigieuses et à une clientèle fortunée. Gaston Roussel, en tant qu'industriel influent, représente l'intersection entre innovation scientifique et design moderne, où l'aménagement d'espaces devait refléter les avancées industrielles et scientifiques de l'époque. De même, la connexion avec la famille Rothschild souligne l'accès de Charlotte Alix à un réseau aristocratique et financier, ouvrant des opportunités pour des projets de grande envergure.

[709] Nous verrons plus loin dans le développement, les cabinets de medecin, publicitaires, ateliers d'atistes…

[710] Ibid.

affiner son langage moderniste. Soutenu par les collaborations nouées au sein de l'UAM (Robert Mallet-Stevens, René Herbst, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Chareau), il développe une esthétique conciliant innovation, fonctionnalité et qualité d'exécution. Son enseignement, ses participations à de grandes expositions et ses commandes variées, laboratoires, résidences privées ,témoignent de sa capacité à traduire ses idées avant-gardistes en réalisations concrètes. Sognot s'impose ainsi comme l'une des figures majeures du renouvellement des arts décoratifs en France, parvenant à conjuguer exigence technique, approche moderniste et viabilité économique dans un contexte pourtant marqué par la crise.

1.1 LES BUREAUX DE LA SEMAINE A PARIS

Dans cette dynamique de renouvellement et d'expérimentation, la presse parisienne devient à son tour un vecteur essentiel pour la diffusion d'une esthétique moderne. L'implication de plusieurs membres de l'U.A.M. dans l'aménagement de « La Semaine à Paris » illustre parfaitement cet élan, où la mise en scène architecturale sert à incarner et renforcer l'identité éditoriale. En février 1930, *La Semaine à Paris*[711] inaugure ses nouveaux locaux au 28, rue d'Assas, transformant de manière significative son identité visuelle pour capter l'attention du public parisien. Ce projet découle de la décision de Charles de Saint-Cyr et Henri Bourrelier, dirigeants de la revue, d'opérer ce transfert d'adresse et cet aménagement innovant afin de refléter l'essence d'une publication moderne.

L'inauguration en février 1930, un événement majeur du milieu culturel parisien, symbolise l'importance de cette publication, fidèle à sa devise : « tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris ». Cette transformation soulève une question fondamentale : comment l'aménagement d'un espace peut-il refléter et renforcer l'identité d'une publication, surtout dans une ville culturellement dynamique comme Paris ? Une équipe de décorateurs du groupe U.A.M. a été mobilisée pour créer un espace qui reflète l'identité du journal « La Semaine à Paris ».

La conception audacieuse de la façade, réalisée par Robert Mallet-Stevens, s'inscrit dans une démarche moderniste. Sous la direction de Francis Jourdain, ce collectif s'est donné pour mission de fusionner tradition et modernité. Parmi les membres notables, on retrouve Louis Sognot et Charlotte Alix. À l'intérieur, les espaces sont enrichis par les vitraux colorés de Louis Barillet

[711] *La semaine à Paris,* dirigée par MM. Charles de Saint-Cyr et Henri Bourrelier, est une revue hebdomadaire, qui comprend une double édition, française et anglo-américaine, renseigne sur toutes les manifestations de l'activité intellectuelle, mondaine, touristique, sportive, Parisienne

(Fig. 17), qui illustrent les différentes rubriques du journal. Les frères J. et J. Martel apportent également leur touche à cette scénographie avec une enseigne sculpturale en zinc, symbolisant l'interaction entre Paris et son journal emblématique.Bien que les détails du projet soient peu connus, il est clair que de nombreux artistes, ayant collaboré grâce aux annonces du journal, ont joué un rôle crucial dans sa réalisation. En quête d'excellence, le journal a confié ce projet à des décorateurs réputés pour leur modernisme, issus de la récente scission du dernier Salon des Artistes décorateurs.

L'équipe affiliée à l'U.A.M[712]., réunie pour aménager les nouveaux locaux du journal, incarne cette capacité à conjuguer tradition et modernité dans une œuvre collective. Dès l'entrée du 28, rue d'Assas, le visiteur est captivé par la façade audacieuse conçue par Robert Mallet-Stevens : une vitrine dynamique, à la fois extérieure et intérieure, où l'identité du journal s'affirme par de grandes lettres rouges et un savant jeu de géométrie et de plastique.

Le jour, l'intérieur des locaux est baigné de lumière naturelle grâce aux vitraux réalisés par Louis Barillet ; la nuit, le titre du journal s'illumine, projetant une composition artistique animée. Les neuf vitraux, composés de verres réfractaires et de miroirs à double face, révèlent une connaissance affirmée de l'œuvre de Théo Van Doesburg et des principes de l'abstraction géométrique : chaque jour de la semaine y est symbolisé par une composition distincte.

L'enseigne sculpturale des frères J. J. Martel renforce l'interaction entre la métropole parisienne et le journal. Autour de Francis Jourdain, des membres éminents du groupe[713] ont créé un environnement à la fois rationnel et esthétiquement riche, largement salué par la presse comme un « très remarquable effort d'art décoratif appliqué[714]».

Dans une période de bouleversements et de défis pour la presse écrite, comme celle de l'entre-deux-guerres, l'importance de l'image et de la modernité devient centrale. Si les innovations techniques permettent aux journaux de toucher un public plus large, la concurrence des nouveaux médias oblige la presse à se réinventer en permanence. Il s'agit d'une équipe de décorateurs qui incarnent un « esprit parisien [715]» qui nuance une approche épurée de la décoration intérieure de bureau. Le mobilier, présenté lors du dernier Salon d'Automne, joue également un rôle clé. Le

[712] L'Union des Artistes Modernes constitue une « association spontanée », sans existence juridique formelle. Il faudra attendre 1934 pour qu'un manifeste officiel vienne en définir les principes.
[713] Francis JOURDAIN, Pierre Chareau Djo Bourgeois, Charlotte Perriand.
[714] P.L, « l'actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*, Paris, mars 1930, p. 244.
[715] CHAVANCE René, « Les bureaux de la semaine à Paris », *Art et décoration,* Paris, mai 1930, p.153-154.

bureau des directeurs de publication, signé Francis Jourdain, s'intègre parfaitement dans cet ensemble les directeurs de cette publication manifestent leur volonté de rester à la pointe du progrès, d'attirer et de fidéliser un lectorat exigeant tout en affirmant leur position prépondérante dans le paysage médiatique parisien du XXe siècle.

Depuis le début de leur collaboration en 1928, Louis Sognot et Charlotte Alix sont des contributeurs réguliers à *La Semaine à Paris*, notamment dans la rubrique des annonces publicitaires intitulée « Les Grands Ensembliers ». Ils se distinguent par leur expertise en matière de décoration et d'ameublement modernes, aux côtés d'autres personnalités notables telles que Pierre Chareau, Djo Bourgeois, Francis Jourdain, ainsi que la maison Dominique et Claude Lévy.

À l'intérieur des bureaux de *La Semaine à Paris*, le hall, conçu par Pierre Chareau, incarne une rencontre harmonieuse entre l'art et la technologie. Meublé de pièces aux lignes épurées, cet espace se marie parfaitement avec l'équipement technologique moderne, comme les téléphones. Parmi les éléments notables, on trouve une bibliothèque pliable, création de Charlotte Perriand, qui s'intègre avec élégance dans le bureau de l'administrateur. L'aménagement des bureaux de *La Semaine à Paris* constitue une œuvre collaborative remarquable, orchestrée par des membres de l'Union des Artistes Modernes.

Ce projet met en lumière la capacité de l'art moderne à créer des espaces à la fois fonctionnels et esthétiquement novateurs, soulignant ainsi l'importance du design dans l'environnement de travail contemporain. Pierre Chareau a dessiné une entrée où chaque élément est pensé comme une pièce d'un tableau tridimensionnel, tandis que Charlotte Perriand, avec sa rigueur esthétique et architecturale, a conçu le bureau de l'administrateur comme une composition d'art fonctionnel. Dans le cadre de la rénovation des locaux de *La Semaine à Paris*, Louis Sognot et Charlotte Alix ont apporté une contribution significative, illustrant brillamment l'intersection entre fonctionnalité et esthétique moderne.

La disposition du mobilier dans ce salon (Fig. 17.1) a été minutieusement planifiée pour maximiser à la fois l'espace et la fonctionnalité. Un bureau d'appoint innovant, doté d'un double plateau articulé en ciseau et d'une tablette supérieure, incarne cette alliance réussie entre utilité pratique et attrait visuel. La robustesse du métal, utilisé dans la structure des meubles tels que la table à plateau de verre et le fauteuil avec accoudoirs en bois plaqué, offre un contraste saisissant avec les éléments plus doux en cuir, créant ainsi un équilibre entre durabilité et confort. (Fig. 17.1).

Leur intervention s'est principalement concentrée sur le choix de palettes de couleurs

restreintes, dominées par les tons de gris et d'argent[716], conférant aux espaces une atmosphère à la fois sobre et raffinée. Cette approche se manifeste clairement dans le petit salon d'attente, où l'utilisation judicieuse du Duco pour laquer les surfaces, combinée à l'intégration des verres colorés d'Étienne Cournault, accentue l'élégance de l'environnement. L'application du Duco[717] (Fig. 17.3), une technique traditionnelle revisitée dans un contexte moderne, sur les murs et les miroirs, contribue non seulement à l'esthétique générale mais joue également un rôle crucial dans l'amélioration de la luminosité et de la perception de l'espace. Cette finition brillante et uniforme aide à agrandir visuellement l'espace tout en maintenant une ambiance accueillante. La sophistication se retrouve également dans les détails tels que le cartonnier en placage de sycomore et la porte d'entrée revêtue d'une feuille de métal, qui renforcent l'aspect épuré de l'espace.

Les solutions d'éclairage, conçues par André Salmon, alternent entre des sources lumineuses indirectes et directes, permettant de varier les ambiances au sein du même environnement et de mettre en valeur les différentes textures et couleurs. Louis Sognot et Charlotte Alix démontrent ainsi leur capacité à transformer un espace de travail en une expérience esthétique harmonieuse, respectant les exigences fonctionnelles tout en enrichissant l'expérience sensorielle des occupants. Le bureau du rédacteur en chef de *La Semaine à Paris* résulte d'une collaboration fructueuse entre des figures de renom telles que Charlotte Perriand, M. Djo-Bourgeois, Le Corbusier, et P. Jeanneret. La contribution de M. Djo-Bourgeois se distingue particulièrement par l'utilisation d'une palette de couleurs à la fois douces et dynamiques, mêlant des tons de rose et de blanc sur un fond beige. Cette approche apporte une fraîcheur et une vitalité uniques à l'espace.

La pièce maîtresse de ce bureau est une grande table en dalle de verre, complétée par un rangement en sycomore destiné aux livres. Ce meuble, à la fois pratique et esthétiquement plaisant, illustre une compréhension approfondie des besoins d'un espace de travail intellectuel. La table incarne la fusion parfaite entre la transparence du verre et la robustesse de l'acier, alliant esthétique et fonctionnalité. Cette conception met également en lumière l'ingéniosité du mobilier, caractérisé par des accessoires innovants tels qu'une lampe extensible et une corbeille intégrée au pied de table. Ces choix reflètent une tendance moderniste visant à s'éloigner des conventions

[716] Ibid.

[717] Le Duco est une peinture laquée nitrocellulosique introduite dans les années 1920 par DuPont (E.I. du Pont de Nemours & Co.), une entreprise américaine de premier plan spécialisée dans la chimie et les matériaux industriels. Reconnue pour son séchage rapide, sa brillance et sa durabilité, cette peinture est largement utilisée dans l'industrie automobile ainsi que pour la finition de meubles, offrant une surface lisse et résistante.

traditionnelles pour embrasser une approche plus novatrice et avant-gardiste du design d'intérieur. Ainsi, cet espace de travail n'est pas seulement un lieu de productivité, mais aussi un témoignage de l'évolution du design et de son influence sur les environnements professionnels contemporains.

Dans l'aménagement du bureau des directeurs, Francis Jourdain a adopté une approche axée sur la sobriété et le confort. Il a choisi le bois brun châtain comme matériau principal, créant une atmosphère à la fois chaleureuse et apaisante. Cette sélection de matériaux contribue à un environnement propice au travail de direction, offrant un espace qui, tout en étant simple dans ses proportions, dégage un sentiment de bien-être notable. La cohérence entre la fonctionnalité de l'espace et son esthétique paisible répond parfaitement aux besoins d'un bureau de direction.

La contribution de Claude Lévy à l'éclairage de La Semaine à Paris se distingue par une installation murale innovante, composée d'une colonne lumineuse rectiligne qui structure visuellement l'espace. Cette intervention joue un rôle déterminant dans la création d'ambiances variées, dynamisant les différents volumes du bâtiment. Parallèlement, Hélène Henry et Sonia Delaunay apportent une dimension essentielle par le choix des tissus, atténuant la froideur du métal par une harmonie de couleurs et de textures. Leur sélection soigneuse transforme ainsi des espaces strictement fonctionnels en lieux esthétiques et confortables.

Dans une salle dédiée aux études touristiques, Claude Lévy introduit un contraste audacieux entre le bleu du tapis et le rouge des sièges, complété par des éléments décoratifs tels qu'une carte de France et une mappemonde lumineuse. Cette palette chromatique énergique démontre l'importance accordée à l'impact émotionnel de l'aménagement intérieur, préfigurant l'intégration des principes de psychologie de l'espace dans l'architecture moderne.

Le projet mené par Louis Sognot et Charlotte Alix, en collaboration avec Pierre Chareau et Charlotte Perriand, incarne pleinement l'esprit de renouvellement moderniste. L'introduction de meubles aux lignes épurées, associée à l'utilisation de matériaux industriels tels que le métal, le verre et les laques Duco, traduit une double ambition : répondre aux impératifs de rationalisation industrielle tout en rejetant l'ornementation superflue héritée du passé.

La bibliothèque pliable de Perriand et l'intégration de mobilier modulable illustrent cette volonté d'adapter l'espace aux dynamiques de travail modernes. L'objectif n'est plus seulement esthétique : il s'agit de concevoir un environnement de travail capable de stimuler productivité et bien-être. Le choix des tons de gris et d'argent, conjugué à l'usage de surfaces laquées, reflète la célébration de l'efficacité industrielle autant que la recherche d'une spatialité lumineuse et dégagée. Cette rénovation exemplaire illustre le potentiel du modernisme à réinventer la vie quotidienne : elle transforme les bureaux en lieux propices à la créativité et à l'innovation.

Saluée par la critique pour la qualité de son équilibre entre confort[718] et modernité, cette réalisation apparaît comme un microcosme des aspirations de l'époque, où la société, tournée vers l'avenir, associe progrès technique et exigence esthétique.

1.2 LE BUREAU DE M. ROBERT LANG

Après avoir démontré leur savoir-faire auprès de la presse parisienne, où l'espace se mue en vecteur d'identité éditoriale, Louis Sognot et Charlotte Alix poursuivent leur exploration du lien entre design et communication en répondant à la commande de Robert Lang, éditeur et publicitaire innovant.

Robert Lang, éditeur et conseiller en publicité, souhaite aménager son bureau situé rue de Marignan, prés des Champs-Élysées à Paris. Connu pour son utilisation révolutionnaire de la surimpression dans des campagnes publicitaires telles que celle de Monsavon, Lang a toujours cherché à intégrer une dimension esthétique forte et significative dans ses créations.Personnalité au caractère affirmé, il désire que l'aménagement de son bureau soit le prolongement de son travail en publicité, reflétant sa vision artistique et son approche de l'innovation. Comme le décrit un observateur de l'époque :

« [...] il a le visage rasé, l'œil vif, l'autorité. [...] Il faut entendre parler M. Robert Lang. Il faut suivre les propos à la fois pratiques, littéraires, financiers de l'animateur, qui demande à des écrivains des livres pour la publicité d'un grand magasin, qui combine des affichages savants. [719] ».

Louis Sognot et Charlotte Alix, véritables maîtres de leur art, ont su décrypter ces nuances psychologiques. Leur choix de matériaux, mêlant la chaleur du bois traditionnel à travers l'utilisation de la ronce de noyer aux tons chauds, apporte une touche luxueuse évoquant un sentiment d'appartenance et de racines, caractéristiques de la personnalité de Lang. L'utilisation discrète du métal, perceptible dans les pieds des fauteuils et les poignées de tiroir du bureau, insuffle une note de modernité sans alourdir l'ensemble. Les couleurs naturelles et douces jouent un rôle essentiel dans la création d'un espace accueillant et apaisant. Les fauteuils rouge-grenat et le tapis marron, associés aux meubles en noyer, forment un ensemble sérieux mais convivial. Cette démarche, visant une compréhension profonde des désirs et du caractère du propriétaire, se heurte néanmoins à une exigence de simplicité et de rigueur. Lorsqu'un visiteur franchit le seuil de cette installation, il est immédiatement plongé dans un « champ de forces vivantes », reflétant un climat

[718] CINQUALBRE, Op. cit.,
[719] ROCHEFORT Georges, « Poésie et publicité », *L'Intransigeant,* Paris, 11 mars 1930, p.2.

de sérieux et de compétence. Cet esprit, qui a présidé à la création de l'espace, demeure toutefois extrêmement sobre. Pour satisfaire les exigences de Lang, il fallait un design sans excès, « où rien ne dépasse ». Bien que l'aménagement vise à convenir au propriétaire, Sognot et Alix ont également tenu compte du point de vue du visiteur, s'assurant que l'expérience globale transmette cette rigueur et cette élégance discrète. Louis Sognot et Charlotte Alix ont transformé l'espace de travail en un véritable « petit musée d'inventions artistiques[720]», illustrant ainsi une fusion remarquable entre l'art et la fonctionnalité. Ce bureau, au-delà de sa fonction première, devient un lieu d'inspiration pour son propriétaire, témoignant d'une approche résolument innovante dans la conception des espaces de travail En pénétrant dans le bureau (Fig.44-44.5), « […] Je pénétrai dans le bureau de M. Robert Lang […] un refuge, un laboratoire calme, où tout est fait pour assurer au visiteur une tranquillité d'esprit. Rien n'y égare l'imagination […][721]». Une double porte en noyer, ornée de serrures en acier chromé, ouvre sur le bureau de Robert Lang en 1931, un espace où une longue bibliothèque basse garnie de livres contraste avec des murs majoritairement nus. À l'entrée, une carte du monde rappelle la connexion de ce lieu avec le monde extérieur.

Ce bureau est conçu comme un sanctuaire, propice à la réflexion et à la sérénité, des qualités essentielles pour la prise de décisions d'affaires. L'ensemble est éclairé par un projecteur aux verres teintés, « […] un appareil mystérieux, [qui diffuse] selon la fantaisie du maître, la couleur qui lui convient le mieux [722]», réglable selon les préférences du propriétaire, ajoutant une touche de mystère à l'atmosphère. Un tableau d'Alexeïzeff, évoquant la vision du monde de M. Lang et son aspiration à l'excellence, orne l'espace. Le bureau en angle, réalisé en placage de noyer flammé avec un plateau en Duco, est équipé de divers instruments essentiels à la « chirurgie des affaires ». Cet agencement à 90 degrés, particulièrement ingénieux[723], permet à M. Lang de maîtriser parfaitement son environnement, facilitant l'accès immédiat aux outils nécessaires tout en maintenant une conscience aiguë de son entourage[724] : un appareil téléphonique complexe, des règles, des compas, illustrant le caractère méticuleux et précis requis dans le monde des affaires.

À côté, un petit meuble est dédié à la préparation des cocktails. Les matériaux tels que le métal, utilisés avec discrétion, s'intègrent harmonieusement à l'ensemble, se retrouvant dans les

[720] COIGNAT Raymond, « Louis Sognot et Charlotte Alix », *Art et décoration*, novembre 1930, p.150-152.
[721] ROCHEFORT Georges, *ibid.*
[722] *ibid.*
[723] PIERHAL Armand, « le bureau de M. Robert Lang », *L'Art vivant*, Paris, janvier 1932, n.p.
[724] ROCHEFORT Georges, *ibid.*

pieds des fauteuils, les poignées de tiroir du bureau, ainsi que dans les structures du projecteur et du chevalet. La cheminée brun-roux, contrastant avec les fauteuils en cuir de porc naturel de Louis Sognot sur fond de paille naturelle, les fauteuils rouge-grenat, le tapis marron et les meubles en noyer, forment un ensemble sérieux mais sans dureté[725]. À portée de main, une bibliothèque offre un accès à des journaux du monde et un espace dédié aux affiches et dessins, soulignant la fonction du bureau comme un centre d'affaires où chaque détail est pensé pour optimiser les présentations de projets.

L'approche de Louis Sognot et Charlotte Alix dans l'aménagement du bureau de Robert Lang témoigne d'une conception profondément psychologique de l'espace professionnel. Ils ne se contentent pas de créer un cadre fonctionnel : leur projet traduit la personnalité même du commanditaire, alliant rigueur stratégique et sens du détail. Le bureau devient ainsi un microcosme de l'univers de Robert Lang, spécialiste de la publicité : les couleurs, les textures et l'agencement spatial évoquent sa technique de surimpression, où éléments visuels et textuels s'articulent en compositions dynamiques. Conçu comme une véritable salle d'opération — métaphore soulignant la précision et l'exactitude requises —, cet espace favorise la concentration, la prise de décision rapide et l'efficacité. Chaque élément est pensé pour servir cette exigence méthodique, transformant le lieu de travail en un prolongement mental et professionnel de son occupant.

Parallèlement, plusieurs réalisations témoignent de la vitalité du modernisme : le bureau d'un chef d'industrie chimique conçu par Mme B. J. Klotz, la salle de conseil d'administration réalisée par Sognot et Alix avec Robert Lallemand, ou encore les projets de Charlotte Perriand, Jean Burkhalter, René Herbst, Aublet, Mayer et Marcel Gascoin. Chacun explore à sa manière l'idée d'un mobilier fonctionnel, modulable, adapté aux nouveaux rythmes du travail et aux besoins croissants de rationalité et de confort.

[725] COIGNAT Raymond, « Louis Sognot et Charlotte Alix », *Art et décoration*, Paris, 1er novembre1930, p.151.

1.3.ATELIER DE L'AFFICHISTE JEAN CARLU

Parmi les projets les plus significatifs du duo Louis Sognot et Charlotte Alix figure l'aménagement du cabinet de travail de Jean Carlu, réalisé au début des années 1930. Conçu comme un lieu de création adapté aux exigences spécifiques de l'affichiste, cet espace témoigne de leur capacité à concevoir des environnements fonctionnels, épurés et en résonance avec la personnalité du commanditaire. Leur approche, résolument moderniste, privilégie la sobriété formelle sans renoncer à une exigence esthétique affirmée. Dans cette dynamique, leur collaboration avec Jean Carlu[726] — bien que peu documentée — s'inscrit naturellement dans l'esprit de l'Union des Artistes Modernes, qui prônait la synthèse entre création individuelle et modernité appliquée aux besoins contemporains. Elle révèle une affinité profonde entre un duo de décorateurs engagés dans la rationalisation de l'espace et un créateur qui repense l'image publicitaire comme langage structuré et porteur de sens. Tandis que Robert Lang incarne l'audace publicitaire par l'agencement de ses propres bureaux, Jean Carlu, également membre de l'U.A.M[727], explore une autre facette de la modernité visuelle. Influencé par le cubisme dès 1923, sous l'impulsion de figures telles que Juan Gris et Albert Gleizes, il renouvelle l'art de l'affiche et développe une pédagogie du regard adaptée à la société industrielle[728] émergente. Considéré comme l'un des pionniers de la publicité moderne, il signe les célèbres affiches pour les phares Marchal (1924) et Monsavon (1925), qui comptent parmi les jalons majeurs de l'art publicitaire. En 1935, il cosigne le manifeste « Pour l'art moderne », plaidant pour la simplification des formes contre les ornements jugés superflus, affirmant ainsi son attachement à une esthétique fonctionnelle et rationnelle. Parmi ses réalisations notables figurent l'affiche du II[e] Salon de l'U.A.M. et celle sur le *désarmement des nations* (1932), qui reflète sa capacité à traduire

[726] Jean Carlu (30 mai 1900 - 1997), issu d'un milieu artistique, voit sa vie prendre un tournant décisif en 1918 lorsqu'un accident tragique le prive de son bras droit. Cet événement le conduit vers l'art de l'affiche. Il commence sa carrière chez Sirven, puis travaille avec Capiello, un maître reconnu de l'affiche de l'époque. En 1929, il rejoint l'Union des artistes modernes et s'impose comme une figure majeure du mouvement. Dans les années 1930, Carlu s'engage politiquement, apportant son soutien au Front populaire et fondant l'Office de propagande graphique pour la paix. Son affiche en faveur du désarmement, réalisée en 1932, marque l'utilisation pionnière du photomontage en France. Innovateur continu, il crée également des affiches en relief et lumineuses, et joue un rôle crucial dans l'Exposition internationale de 1937 à Paris. Carlu, aux côtés de Cassandre, Colin et Loupot, fait partie de ce groupe surnommé familièrement « les trois mousquetaires » de l'affiche publicitaire moderne.

[727] GOURNAY Isabelle, « Jacques Carlu » (1890-1976). Notices biographiques, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Institut, p. 21-30.

[728] CENDRAS Blaise, *Aujourd'hui,* Paris, Grasset, 1927, 250, p.

graphiquement les tensions politiques et sociales de son temps.

La formation en architecture[729] de Jean Carlu constitue un atout pour la conception de son atelier, espace idéalement configuré pour son travail. En concertation avec Louis Sognot et Charlotte Alix, il dessine[730] lui-même le plan d'aménagement, traduisant les principes du modernisme que des architectes comme Robert Mallet-Stevens auraient pu envisager. Cet atelier se caractérise par un vaste hall (Fig. 35) dominé par un élégant escalier en spirale, des murs revêtus de stuc blanc et un parquet en point de Hongrie. L'affiche « Paris-Soir » au pied de l'escalier signale sans équivoque l'identité du propriétaire : affichiste de renom, Carlu tenait à disposer d'un espace lui permettant de travailler à grande échelle sous une lumière optimale.

L'atelier de Jean Carlu dépasse ainsi le simple cadre fonctionnel : il constitue le reflet d'une époque, d'une vision artistique, et d'une synthèse réussie entre tradition et modernité. Pour ce projet, Louis Sognot et Charlotte Alix renoncent aux formules préétablies pour privilégier la perception que l'artiste a lui-même de l'espace.

La couleur y occupe une place essentielle, supplantant les éléments architecturaux traditionnels, à l'exception d'un mobilier métallique discrètement intégré. Le duo conçoit notamment une table centrale polyvalente en chêne noirci, dont le piètement en duralumin tubulaire accueille un plateau aux tablettes asymétriques (Fig. 24). Cet ensemble est complété par un large fauteuil en cuir naturel clair et un meuble à maquettes en chêne cérusé noir, s'adaptant pleinement aux exigences du dessinateur.

La sobriété gouverne le décor général, structuré par des lignes épurées et des contrastes de teintes. L'escalier, discrètement raffiné (Fig. 24.3), crée une dynamique verticale et constitue l'élément ornemental principal de l'entrée. Le parquet en point de Hongrie évoque la tradition, tandis que les peaux de léopard et les portes en bois précieux introduisent des notes exotiques maîtrisées. Les sièges, revêtus de velours marron et de cuir beige, s'harmonisent aux portes laquées au Duco, dotées de ferrures nickelées. La palette chromatique choisie, du brun foncé à l'ivoire clair, révèle une compréhension fine des exigences artistiques du commanditaire :

« […] Louis Sognot avait encore une fois atteint une harmonie de bruns allant du Duco brun foncé des portes à l'ivoire clair des murs. L'escalier, avec le liseré de sa rampe, se déroule telle une élégante écharpe à travers le vaste atelier […]. [731]» Pour Jean Carlu, dont l'œuvre repose sur l'intensité et la netteté des couleurs, cet environnement sobre et harmonieux était essentiel pour ne pas interférer avec l'impact visuel de ses affiches.

En définitive, l'aménagement conçu par Louis Sognot et Charlotte Alix transcende la simple fonctionnalité : il constitue un véritable espace de création, où l'expertise de Carlu en matière de composition s'allie à la démarche moderniste des décorateurs. Le projet répond à un double enjeu : satisfaire aux exigences d'un artiste à la sensibilité aiguisée, tout en proposant un intérieur inspirant, cohérent et parfaitement adapté à un usage professionnel intensif. La formation d'affichiste de Carlu, son exigence de précision dans les nuances et les équilibres visuels, trouvent ici une traduction spatiale rigoureuse, où chaque meuble, chaque tonalité, participe à une œuvre d'ensemble pensée comme une architecture de création.

1.4. LE BUREAU DE M. Pierre FREY

Parmi les réalisations les plus discrètes, mais non moins significatives, du duo Louis Sognot et Charlotte Alix, l'aménagement du bureau de Pierre Frey illustre leur capacité à traduire les attentes d'un commanditaire cultivé en un langage spatial d'une élégante sobriété. Un document photographique conservé au Musée des Arts décoratifs de Paris, intitulé « Bureau de M. P. F. » et daté de 1931 (ref. 44.1), révèle une autre facette de leur expertise : par comparaison minutieuse avec d'autres clichés pris sous des angles différents, il a été possible d'identifier cet aménagement comme étant celui du bureau de Monsieur Pierre Frey[732].

Né en 1903, Pierre Frey commence sa carrière comme coupeur de tissus d'ameublement avant de devenir directeur de la maison Lauer en 1933. Il fonde ensuite la société Chatanay et Frey en 1934, rebaptisée Pierre Frey[733] en 1936, spécialisée dans l'édition de tissus d'ameublement de haute qualité.

---

[731] COIGNAT Raymond, Op. cit.,
[732] LEVESQUE Caroline, *Pierre Frey: Inspiring Interiors: A French Tradition of Luxury*, Abraham Books, 2015, 240 p.
[733] GLEIZE A. Serge et GARCIA Philipp, *Pierre Frey - Maison inspirée, Paris*, La Martinière, 2014, p.32.

Le bureau conçu par Sognot et Alix présente tous les standards caractéristiques de leurs aménagements pour les chefs d'entreprise de cette période. L'ensemble des étagères, laquées en noir, conserve une impression de légèreté et de fluidité visuelle. Le long du mur, des tablettes garnies de livres à hauteur d'appui structurent l'espace sans l'alourdir, tandis que le bureau cintré, placé au centre de la pièce, combine élégance et fonctionnalité grâce à des étagères intégrées sous le plateau.

Cet aménagement reflète l'univers d'un homme érudit, soucieux de conjuguer raffinement et efficacité, tout en imposant à ses visiteurs une impression immédiate de distinction. Enfin, les caches-radiateurs, ornés de baguettes de verre, réinterprètent le principe des luminaires développés par Louis Sognot, témoignant d'une recherche permanente d'harmonie entre les matériaux, la lumière et l'espace.

1.5. LE BUREAU ET LA BIBLIOTHÈQUE DU DOCTEUR ROUSSEL

Après le projet résolument moderniste de la salle du conseil de l'UCLAF, où le duralumin prédominait, Louis Sognot et Charlotte Alix reçoivent une nouvelle commande du docteur Roussel : aménager sa bibliothèque personnelle. Cette fois-ci, ils troquent la froide élégance du métal pour la chaleur du noyer, afin de refléter l'atmosphère érudite de la pièce tout en prolongeant la relation de confiance établie avec le fondateur de l'UCLAF. La bibliothèque (Fig. 43) conçue pour le docteur Roussel, créateur des laboratoires éponymes, contraste fortement avec l'architecture moderniste de la salle du conseil, caractérisée par l'usage massif du duralumin, un alliage métallique aux reflets miroitants. À l'inverse, l'emploi exclusif du noyer, riche et sombre, confère à ce nouvel espace une tonalité traditionnelle et austère, souvent associée aux lieux voués à la préservation du savoir. Ce choix délibéré, qui abandonne le métal employé à l'UCLAF, instaure une continuité historique et suggère une certaine solennité intellectuelle. Le noyer, avec son grain distinctif, évoque la permanence et la solidité, deux qualités essentielles pour l'étude et la conservation de documents rares.

Le Bureau International des Arts Français Par ailleurs, l'ingéniosité des aménagements, vitrines, tablettes, porte-folios muraux, met en lumière la démarche personnalisée de Sognot et Alix, soucieuse de fusionner fonctionnalité et esthétique dans un espace à la fois studiolo et cabinet d'estampes et de livres. De petits bureaux, pourvus de lampes, permettent de consulter des ouvrages précieux dans des conditions optimales. Un bureau à tablettes détachées, assorti de fauteuils revêtus de cuir vert pâle gainé de brun, ainsi qu'un tapis blanc, parachèvent cet agencement sophistiqué.

Charlotte Alix, qui avait travaillé de 1925 à 1927 pour le baron de Rothschild, fonde en

1928 avec Louis Sognot, dans le 6e arrondissement de Paris. Le nom de leur agence reflète déjà la vision commune qui anime les deux « décorateurs ». Entretenant une relation amicale avec le docteur Roussel, lequel l'avait toujours encouragée dans son intérêt pour la décoration et le mobilier moderne, Alix se voit naturellement confier, avec Sognot, l'ameublement de la bibliothèque et de la salle du conseil d'administration du nouveau bâtiment Pasteur de l'UCLAF.

Présentée au Salon d'Automne de 1933[734], la bibliothèque réalisée pour le docteur Roussel (Fig. 43.1) illustre la capacité de Louis Sognot à conjuguer modernité fonctionnelle et tradition humaniste. Pensé comme une véritable invitation à l'étude et à la contemplation, cet aménagement se distingue par son élégante sobriété et son attention aux besoins intellectuels du commanditaire. Le bureau, placé au centre de la pièce, associe une structure en chêne noirci à un piètement tubulaire en duralumin, surmonté d'une tablette subtilement détachée du plateau principal. Cette conception affirme une esthétique épurée où l'équilibre entre forme et fonction est rigoureusement respecté. Autour du bureau, de larges fauteuils aux accotoirs en bois naturel, revêtus de cuir vert, introduisent une atmosphère de confort studieux. Face à cet espace central, une bibliothèque monumentale, aux vantaux de verre, impose une rigueur visuelle propice à la concentration. Ce dialogue entre la chaleur des matériaux traditionnels et la transparence moderne du verre caractérise toute l'approche de Sognot : favoriser une modernité sensible, adaptée aux usages savants. Pour dynamiser l'espace et en élargir visuellement la perception, les autres murs sont plaqués de miroirs. Cette solution, loin d'être purement décorative, participe à l'illumination générale de la pièce et suggère, par le jeu des reflets, l'ouverture sur des perspectives mentales renouvelées — en parfaite adéquation avec les ambitions intellectuelles du lieu. Le porte-folio mural, conçu comme un panneau feuilletable de gravures rares, renforce encore cette vocation : ici, le mobilier devient à la fois outil de travail et espace d'exposition privée. Enfin, l'aménagement est complété par un bureau annexe destiné à la consultation de livres précieux. À travers ce projet, Louis Sognot affirme une vision où l'aménagement intérieur devient une architecture du savoir : un espace fonctionnel, élégant et solennel, conçu pour accompagner la réflexion et l'étude sur le long terme.

[734] VAILLAT Léandre, « Le décor de la vie au Salon d'automne », *Le Temps*, Paris, 8 novembre 1933, n.p.

1.6. BUREAU D'UN CONSEIL EN PUBLICITÉ

Après avoir démontré, à travers divers aménagements consacrés à l'étude et à la contemplation, sa capacité à conjuguer sobriété formelle et fonctionnalité, Louis Sognot s'oriente vers un autre registre professionnel : l'agencement d'espaces de travail dédiés aux affaires. Dans l'aménagement du bureau d'un conseiller en publicité, la précision du geste se met au service d'une élégance discrète, traduisant un univers de rigueur et d'efficacité. À une période où le rôle du décorateur[735] tend parfois à concurrencer celui de l'architecte, la compréhension fine des besoins du commanditaire et l'invention de solutions adaptées soulignent l'originalité et la justesse de cette approche.

L'aménagement[736] des bureaux d'un conseil en publicité illustre la démarche de Sognot, qui ne vise ni l'originalité à tout prix, ni une simple satisfaction esthétique. Dans un espace solennel, la précision se conjugue avec une élégance mesurée : deux fauteuils en cuir encadrent une table pourvue de tablettes coulissantes, prévues pour accueillir des boissons minérales, tandis qu'une étagère épouse l'angle brisé du mur, offrant une enfilade de classeurs ouverts en éventail. Par sa sobriété, la vitrine évoque les recherches techniques modernes, et se démarque par l'espace qu'elle libère autour du meuble. L'ambition de Louis Sognot consiste ici à métamorphoser un simple bureau en un sanctuaire dédié à la clarté et à la réflexion. En faisant suivre à l'étagère l'angle brisé du mur et en déployant les classeurs en éventail, il crée un univers empreint de calme et d'ordre. La sobre vitrine n'a pas pour seule fonction d'exposer ou de ranger : elle doit également inspirer et stimuler intellectuellement les personnes qui occupent ce lieu. Chaque élément, pensé pour favoriser la contemplation et le recueillement, transforme ce bureau en un véritable havre de paix et de réflexion.

Les projets de Louis Sognot et Charlotte Alix témoignent d'une démarche moderniste résolument transversale, capable de s'adapter à des contextes variés – de la presse à la publicité, en passant par l'aménagement de bureaux pour des chefs d'entreprise et des espaces dédiés à

---

[735] Dans les années 1930, le rôle des décorateurs prend le pas sur celui des architectes en raison de leur capacité à répondre aux nouvelles attentes esthétiques et sociales. Ils se distinguent par la création d'espaces intérieurs personnalisés, mêlant tradition et modernité, tout en intégrant des innovations technologiques de manière subtile et harmonieuse. Contrairement aux architectes, focalisés sur la structure, les décorateurs privilégient une approche émotionnelle et sensorielle, transformant l'espace en un lieu de confort et de distinction. Loin de se limiter à l'esthétique, ils répondent aux besoins d'une bourgeoisie en quête de raffinement et de singularité, tout en profitant de la médiatisation accrue à travers les expositions et les Salons. Ce phénomène témoigne d'une redéfinition de l'habitat où le cadre de vie devient une œuvre d'art en soi, reflétant les transformations culturelles et technologiques de l'époque.

[736] Bernel est l'éditeur de cet ensemble.

l'étude. Leur travail se caractérise par une recherche constante d'un équilibre entre fonctionnalité, sobriété et raffinement esthétique. Qu'il s'agisse de réinventer l'identité visuelle d'une publication comme *La Semaine à Paris*, de concevoir des espaces de travail qui incarnent la rigueur et l'innovation pour des figures telles que Robert Lang ou Pierre Frey, ou encore de transformer l'environnement de travail d'un artiste comme Jean Carlu, le duo parvient à imposer un langage visuel cohérent et adaptable. Leur approche, qui conjugue des matériaux traditionnels et modernes dans une perspective de personnalisation, reflète à la fois les exigences d'un contexte interbellum marqué par l'industrialisation et la recherche d'une esthétique authentique, loin de toute standardisation. Ainsi, Sognot et Alix illustrent la capacité des arts décoratifs modernistes à transcender les usages conventionnels pour créer des environnements à la fois fonctionnels, inspirants et profondément ancrés dans leur temps.

2. COMMANDES DES INSTITUTIONS

Après avoir retracé les grandes orientations chronologiques de la politique décorative de l'État dans l'entre-deux-guerres, il convient désormais d'observer comment ces logiques prennent corps dans des projets concrets. Si l'étude progresse dans l'ensemble selon une logique chronologique, certains regroupements thématiques s'imposent afin de rendre compte de dynamiques transversales qui excèdent les bornes temporelles strictes. En effet, plusieurs projets commandés à Louis Sognot, bien que réalisés à des moments distincts, présentent des caractéristiques convergentes en termes de fonction, de contexte institutionnel ou de langage décoratif. Regrouper ces réalisations selon des enjeux communs – tels que la modernisation des espaces publics, la représentation du pouvoir par le design, ou l'adaptation aux contraintes économiques et symboliques de l'après-guerre – permet de faire apparaître des continuités significatives dans les modalités d'intervention de l'artiste. Ce choix méthodologique vise à dépasser la simple succession des événements pour mieux mettre en lumière les lignes de force d'une pratique décorative au service de l'État, attentive aux mutations de son époque sans renier l'héritage des arts appliqués français.

Après la Première Guerre mondiale, la France, confrontée à de nouvelles exigences diplomatiques, s'engage dans un ambitieux programme de construction d'ambassades[737]. Durant les années 1930, cette dynamique se traduit par l'émergence de nombreux projets architecturaux et décoratifs destinés à affirmer le rayonnement culturel[738] et politique français[739] à l'étranger. Les Manufactures nationales et le Mobilier national, institutions étatiques majeures, se trouvent alors face à un double enjeu : perpétuer l'héritage des arts décoratifs français tout en s'adaptant aux formes artistiques contemporaines[740]. Cette tension, que l'on peut relier aux réflexions d'historiens tels que Rosalind Krauss, interroge la capacité du Mobilier national à accueillir l'avant-garde alors même qu'il demeure attaché à une tradition de luxe et de beauté.

Dès 1908, le mouvement moderne commence à influencer l'architecture et la décoration françaises, comme l'illustre la rénovation du Palais de l'Élysée, suivie en 1926 par la décoration du *petit salon de l'ambassade française* confiée à Maurice Dufrène. Sous le Front Populaire (1936), cette sensibilité s'affirme davantage, en témoignent les initiatives de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, qui collabore sur le décor novateur de *son cabinet de travail*, avec Charlotte Perriand, Fernand Léger, Joan Miró et l'architecte Jean Pascaud. Parallèlement, un style plus somptueux, parfois qualifié de « transatlantique », domine dans certains espaces officiels et sur des paquebots mythiques comme le Normandie ou l'Île-de-France, considérés alors comme de véritables « Versailles flottants[741]» de la Troisième République.

---

[737] Dans l'entre-deux-guerres, la France entreprend un vaste programme de modernisation de ses ambassades, alliant prestige et adaptation aux contextes locaux. Par exemple, l'ambassade de France à Belgrade, conçue par l'architecte Roger-Henri Expert en 1929, illustre cette volonté de prestige et de modernité. De même, l'ambassade à Ottawa, réalisée par Eugène Beaudouin en 1938, reflète l'équilibre entre l'architecture locale et l'identité nationale française. Ces réalisations témoignent de l'engagement de la France à affirmer son rayonnement culturel et diplomatique à travers le monde. BELLAT F. *Ambassades françaises du XX^e siècle*. Collection Carnets d'architectes. Éditions du Patrimoine. 192 p.

[738] Après la Première Guerre mondiale, la diplomatie française évolue avec la montée des instances multilatérales comme la Société des Nations, favorisant une diplomatie plus complexe et technique. Le rôle des diplomates s'élargit à la gestion des questions économiques et commerciales, nécessitant une spécialisation accrue. Bien que l'aristocratie maintienne une forte influence au sommet, le recrutement s'ouvre progressivement à la bourgeoisie et aux élites intellectuelles. La diplomatie économique et la modernisation des relations internationales deviennent essentielles dans un contexte de reconstruction européenne et de redéfinition des alliances. BADEL Laurence et JEANNESSON Stanislas (dir.) « Les administrations nationales et la construction Européenne, un aperçu historique (1919-1975) », Bruxelles, 2005, p. 37-56.

[739] SURREAUX Louis, *La création contemporaine dans le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie et de Sèvres de 1945 à 2000,* Université de Poitiers, 2017. Français.

[740] Centre national des arts plastiques**,** *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^e République : commandes et achats*, Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie, 1997, p. 63.

[741] MONTAMAT Bruno, « Le cabinet de Jean Zay au ministère de l'Éducation nationale : le goût retrouvé d'un humaniste », *Revue des musées de France, Revue du Louvre*, n° 1, mars 2015, p. 59-70.

Dans le même temps, *l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937* offre à Paul Léon, commissaire général adjoint, l'occasion d'insister sur la nécessité d'éduquer les nouvelles classes sociales aux principes d'un art authentique, en écho aux réflexions de Walter Benjamin sur l'ère de la reproductibilité technique. Les médias[742] et penseurs de l'époque, dont Theodor Adorno, s'interrogent eux aussi sur la place de l'artiste dans une société marquée par l'industrialisation.

Malgré ces avancées critiques, une inspection de la Cour des comptes dans les années 1940 oriente les grandes commandes décoratives vers une ébénisterie plus traditionnelle. Guillaume Janneau, administrateur général du Mobilier national, tente néanmoins de rajeunir la création officielle en rassemblant de jeunes décorateurs. Tout en restant fidèles aux exigences protocolaires et aux attentes étatiques, les Manufactures nationales et le Mobilier national s'efforcent ainsi d'intégrer, avec prudence, les évolutions de la création contemporaine. Leur cadre institutionnel, garant d'une « régulation morale », leur assigne la mission complexe de préserver l'héritage tout en favorisant une modernité maîtrisée.

2.1.BUREAU DE l'ADMINISTRATEUR DU COLLÈGE DE FRANCE

Le chantier d'aménagement du bureau de l'administrateur du Collège de France s'inscrit dans un vaste programme de modernisation engagé entre 1937 et 1938 sous l'impulsion de la direction des Beaux-Arts. Initié dans un contexte de renouveau de l'architecture intérieure publique, il témoigne de la volonté de doter cette institution historique d'espaces à la fois fonctionnels, représentatifs et en accord avec les principes esthétiques du modernisme. Cette ambition de modernisation, portée par l'État, s'appuie notamment sur le concours d'institutions telles que le Mobilier National, dont le rôle dans l'aménagement des espaces officiels s'est affirmé de longue date.

[742] CHAMPIGNEULLE de, Bernard, *Prestige du Meuble Français*, *Mobilier et Décoration*, Paris, 1er mai 1945, p. 59-76

Depuis sa création le règne de Louis XIV[743], le Mobilier National[744] a joué un rôle essentiel dans l'ameublement et la décoration des bâtiments officiels de la République française. Sa mission ne se limite pas à l'acquisition de mobilier : elle vise à promouvoir les artistes contemporains dont les œuvres rehaussent le prestige des espaces officiels. Cette exigence d'excellence s'exprime notamment lors des grandes expositions, propices à la révélation de nouveaux talents. Un exemple notable est celui d'André Arbus[745], dont les contributions à l'aménagement de l'Élysée après sa découverte lors de l'exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne en 1937, ont marqué une ère. Ces événements ne sont pas seulement des vitrines pour le talent artistique, mais servent également de tremplins pour de futures collaborations artistiques et institutionnelles. Cette dynamique de commande publique, qui favorise l'émergence de nouveaux créateurs et consolide leur reconnaissance institutionnelle, se traduit également dans des programmes d'aménagement ambitieux portés par l'État.

Entre 1937 et 1938, des travaux ont été réalisés pour moderniser les salles, amphithéâtres, laboratoires, et le bureau de l'administrateur du Collège de France (Fig. 41). De nombreux décorateurs y ont participé sous la maîtrise de Maurice Dufrène et la supervision de la Compagnie des Arts Français, dirigée par Jacques Adnet. Ce chantier[746] a impliqué des personnalités du design moderniste, dont Jacques Adnet, Francis Jourdain, Louis Sognot et Pierre Chareau. Parmi les améliorations, on note l'installation de coffres-forts et diverses décorations, qui reflètent une volonté de moderniser et sécuriser l'espace administratif.

Les correspondances témoignent d'un suivi administratif minutieux, depuis la prise de possession des lieux jusqu'aux attestations de fin de travaux. La clôture des travaux est actée le 23 décembre 1937, date à laquelle Jacques Adnet adresse à M. Faral, administrateur du Collège de France, un courrier à l'en-tête de la Compagnie des Arts Français, demandant d'acter la fin des travaux pour procéder au règlement. Les travaux avaient été décidés par M. Huysmans, Directeur Général des Beaux-Arts, qui a réparti les commandes entre des décorateurs de renom. Jacques

[743] en 1663 sous le règle de Louis XIV.
[744] La dimension internationale du Mobilier National s'est affirmée sous la Ve République, notamment à travers la pratique des cadeaux diplomatiques, initiée par le général de Gaulle, et par la diffusion d'œuvres dans l'ensemble des administrations. Sous la direction de Georges Fontaine (à partir de 1945), l'institution s'oriente résolument vers la création contemporaine, en sollicitant des artistes tels qu'André Arbus, Colette Guéden ou Suzanne Guiguichon pour des commandes emblématiques (Élysée, Rambouillet), conciliant exigences esthétiques et contraintes budgétaires
[745] L'acquistion du mobilier par André Arbus.
[746] CDF 1Art. 49g -Archives du Collège de France, correspondances pour la réalisation des travaux.

Adnet, en tant que maître d'œuvre, avait la responsabilité de l'ensemble. Les tâches spécifiques étaient distribuées de la manière suivante : Francis Jourdain pour le cabinet de travail, Louis Sognot pour le petit salon en boiserie (bien qu'une erreur dans les dossiers indique parfois « Sogniot »), et Pierre Chareau, chargé du hall d'entrée et de l'antichambre. Ces travaux, achevés en 1938, furent suivis d'une inauguration marquée par une exposition de peintures modernes prêtées par l'État. Ces aménagements visaient à répondre aux exigences de fonctionnalité et d'esthétique propres à l'institution. Louis Sognot, décorateur et designer reconnu pour son style épuré et fonctionnel, a été chargé d'aménager le petit salon en boiserie du bureau de l'administrateur. Louis Sognot, qui avait évolué d'une esthétique Art déco vers un design plus sobre, convenait particulièrement bien pour ce projet où la simplicité et l'efficacité visuelle étaient de rigueur. Son intervention dans le petit salon, probablement destiné aux réceptions officielles, devait marier raffinement et fonctionnalité, en accord avec l'esprit du modernisme et des objectifs du Collège de France. Aux côtés de Sognot, d'autres figures comme Francis Jourdain et Pierre Chareau ont contribué à ce projet collectif. Cette répartition des tâches sous la direction de Jacques Adnet reflète une organisation méthodique, adaptée aux besoins institutionnels du Collège.

En 1958, André Leconte, architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, rappellera l'importance de ce projet en évoquant les décorateurs impliqués. La note d'archive[747] qu'il rédige à cette occasion souligne la reconnaissance de l'impact de ces travaux dans l'histoire architecturale du Collège de France. Ainsi, Louis Sognot, par son intervention dans le petit salon, s'intègre dans une entreprise de modernisation visant à doter le Collège de France d'espaces adaptés à ses fonctions académiques et administratives. À l'instigation de la direction des Beaux-Arts, M. Huysmans confie la modernisation du cabinet et des pièces de réception de l'administrateur du Collège de France à une équipe des meilleurs décorateurs : Louis Sognot, Pierre Chareau et Francis Jourdain. Parmi les propriétés de l'État, le Collège de France laisse pénétrer un souffle moderne pour la rénovation de ses bureaux, témoignant de la volonté d'adapter cette institution historique aux exigences contemporaines. Cette modernisation va au-delà d'un simple aménagement esthétique ; elle symbolise une réactualisation de l'image du Collège, un lieu fondé sous François Ier, qui demeure à la fois un espace de savoir et un symbole d'autorité culturelle. La décision de confier ses espaces à des décorateurs modernistes comme Louis Sognot incarne ainsi la tension

[747] Ibid.

entre respect de l'héritage historique et intégration de la modernité, faisant du Collège un lieu plus fonctionnel sans compromettre son essence. Ce travail de collaboration est censé constituer un véritable effort d'équipe[748] et faire disparaître les distinctions individuelles dans le travail. Cette volonté de fusion des talents reflète une tendance plus large de l'époque, où l'art décoratif tend à devenir une œuvre collective, effaçant quelque peu la figure solitaire de l'artisan ou du créateur individuel pour laisser place à une conception plus intégrée et moins hiérarchisée des espaces de vie et de travail. Cette maison, créée sous François I, se devait d'être un lieu digne de recevoir et de constituer un espace de haute culture par les rencontres qu'elle peut susciter.

Le projet de décoration devait rassembler plusieurs caractéristiques, notamment rendre confortable un lieu empreint d'une certaine solennité et clarté, en utilisant des matériaux précieux pour les murs, tout en exploitant la lumière pour amplifier cet effet. L'utilisation ingénieuse de la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle, occupe une place centrale dans la conception de ces espaces. L'intégration de grands vantaux équipés de glaces, ou encore de voilages blancs pour diffuser une lumière douce, témoigne d'une compréhension avancée des besoins d'éclairage dans des lieux de travail. La lumière est ici pensée non seulement pour éclairer, mais pour structurer et animer les espaces, renforçant ainsi leur caractère solennel et accueillant. L'introduction de la modernité dans cette institution, incarnée par l'élégance des lignes géométriques et la modularité des espaces, n'est pas une rupture brutale, mais un moyen de rehausser l'aura et la fonctionnalité du Collège de France. Les choix décoratifs, loin de dénaturer le prestige de l'institution, renforcent son statut en l'adaptant aux exigences contemporaines tout en préservant sa dimension culturelle et intellectuelle. Composé du bureau de l'administrateur, d'un vestibule et de deux salons, un petit et un grand, ce projet visait à conférer un caractère intimiste à des espaces marqués par un certain apparat tout en gérant un espace restreint, avec la possibilité de réunir ou cloisonner les pièces selon les besoins.

Louis Sognot conçoit pour ce projet un système de portes-paravents en accordéon (Fig. 41.2), en bois laqué brun, d'une hauteur de trois mètres, créant un contraste puissant avec les murs clairs et produisant, selon la critique, « un effet monumental ». Logées dans l'épaisseur des cloisons, ces portes illustrent son ingéniosité à intégrer des solutions fonctionnelles au sein même de l'architecture. L'agencement général, qui privilégie modularité et flexibilité, témoigne d'une

[748] MOUTARD-ULDRY, Op. cit., p. 3 -4.

volonté affirmée d'optimiser des espaces contraints sans sacrifier l'élégance. Le traitement des matériaux renforce cette approche : murs pochés en blanc mastic, moquette ton châtaigne, fauteuils en cuir beige clair éclairés par des appliques en métal bronze[749]. L'aménagement donne l'impression, selon un article de L'Art vivant, de « l'emploi d'une pièce des plus grandioses [750]». Un tapis de Da Silva Bruhns, noué à motifs géométriques bleu marine et blanc, relie visuellement les différents éléments, tandis que le cabinet de travail, en chêne blanchi, est organisé autour de murs-panneaux coulissants. La cheminée en marbre noir, les fauteuils recouverts de tissu ton coq de roche, et la table basse émaillée blanche participent à une atmosphère à la fois sobre et précieuse. Dans cet environnement, la lumière est conçue comme un véritable matériau architectural : deux fenêtres aux voilages blancs assurent l'éclairage naturel du jour, tandis qu'un ingénieux système de grands vantaux équipés de glaces orientables permet de moduler la diffusion lumineuse selon les besoins. Le petit salon, plus intime, accueille des fauteuils en satin bleu ; dans le bureau, un astucieux système de trappes coulissantes verticales et horizontales[751] facilite le rangement. Ce projet illustre la double ambition poursuivie par Louis Sognot : créer des espaces fonctionnels, confortables et solennels, et exploiter avec finesse les matériaux et la lumière pour transformer le lieu de travail en un véritable espace de prestige.

3. MUSÉES, BIBLIOTHÈQUES, CITES UNIVERSITAIRES et ESPACES CULTURELS

3.1 Commande pour le musée du Luxembourg (transférée au Palais de Tokyo)

Dans le cadre des grands projets de l'Exposition internationale de 1937, Louis Sognot est sollicité pour participer à l'aménagement du nouveau Palais des musées d'art moderne, édifié quai de Tokyo. Alors que le Musée du Luxembourg prépare la fermeture de ses locaux historiques, les autorités publiques confient à plusieurs décorateurs la mission de concevoir un mobilier à la hauteur des ambitions culturelles de la France.

Le 29 mai 1937, Louis Sognot adresse à M. Hautecoeur, conseiller technique chargé de la

---

[749] J.B « Une décoration moderne au collège de France », *L'Art vivant*, Paris, 1938, p. 7 et 8.

[750] *Ibid.*

[751] CHERONNET Louis, « Cabinet de travail et salon de réception de l'administrateur du collège de France », *Art et décoration*, avril, 1948, p. 113-120.

direction des travaux d'art pour l'Exposition internationale, les croquis pour « les fauteuils et la table[752]» destinés à l'aménagement du hall d'entrée du Musée du Luxembourg[753]. À cette date, le musée prépare sa fermeture, et ses collections doivent être transférées dans le nouveau Palais des musées d'art moderne, édifié quai de Tokyo[754] pour l'Exposition de 1937. Ce bâtiment, conçu pour accueillir la création contemporaine, n'ouvre partiellement qu'en 1942 ; l'ouverture complète du Musée national d'Art moderne est repoussée à 1947 en raison de la guerre. Dans ce contexte d'incertitude, malgré un « certain retard » dans la production des modèles, plusieurs commandes publiques sont adressées à Louis Sognot.
À l'initiative du ministère du Commerce et de l'Industrie (M. Darras, directeur des Beaux-Arts), une commande est émise pour la ville de Paris : elle porte sur un ensemble de dix chaises en chêne cérusé avec assise en cuir, et deux guéridons en chêne cérusé et métal, pour un montant de 5 000 francs, livrés le 29 juin 1937[755] au Palais de Tokyo. Parallèlement, le même jour, l'architecte de la ville de Paris, Éric Bagge, passe commande de huit fauteuils supplémentaires, pour un montant de 11 700 francs.

3.2. Bibliothèque du ministère de l'instruction publique

À l'occasion de l'Exposition de Bruxelles[756] de 1937, le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en partenariat avec le Ministère de l'Éducation nationale (commissariat des expositions des Beaux-Arts), a procédé à l'acquisition d'un meuble bibliothèque en noyer ciré, destiné à l'aménagement d'un studio pour un jeune homme. D'un montant de 5000 francs, cette acquisition s'inscrit dans la volonté des autorités publiques de soutenir la production de mobilier de qualité et de promouvoir un cadre de vie raffiné et fonctionnel, conforme aux exigences du

[752] Archives nationales**,** fonds Louis Sognot**,** *Commande*, cote F/21/6721.
[753] En 1932, face à l'exiguïté du musée du Luxembourg, Louis Hautecœur propose la construction d'un musée d'Art moderne à Paris, et en 1934, l'État décide également de bâtir un musée national d'art moderne. En échange de la garantie de la ville de Paris pour le financement de l'Exposition de 1937, l'État accepte de prendre en charge la construction des deux musées.
[754] PAGÉ Suzanne, *La Collection. Musée d'Art moderne de la ville de Paris*, Paris Musées, 2009, 594 p.
[755] Ibid.

[756] Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. (1937). *Achat d'un meuble bibliothèque pour le studio d'un jeune homme en noyer ciré* (F 21/6807). Exposition de Bruxelles, 1937. Ministère de l'Éducation nationale, Commissariat des expositions des Beaux-Arts.

modernisme. Le choix du noyer ciré, matériau noble et durable, ainsi que le design épuré de la bibliothèque témoignent de l'esthétique sobre et élégante de l'époque. Répertoriée sous la référence F 21/6807, cette acquisition met en lumière l'engagement de l'État dans la valorisation des arts décoratifs et le rayonnement du design français sur la scène internationale.

3.3 LE BAR DU CINÉMA FALGUIÈRE.

Situé au 12 rue Armand-Moisant, Le *Bar* du Cinéma Falguière (Fig . 25A) a été inauguré en 1932[757], dans une période de crise économique mondiale qui affectait profondément l'industrie cinématographique française. Après la Première Guerre mondiale, l'importance du développement des salles de cinéma[758] pour l'industrie cinématographique est mise en avant, devenant un élément stratégique pour son expansion. Ces salles évoluent en lieux de divertissement accessibles à toutes les classes sociales, jouant ainsi un rôle crucial dans la culture visuelle et sociale. Ces lieux évoluent aussi en tant que lieux d'utopie, où les architectes projettent des idées architectoniques et cinématographiques, tout en devenant des espaces cruciaux pour l'industrie cinématographique, influençant l'urbanisme et la modernité à travers différents modèles en Allemagne, aux États-Unis et en France. En facilitant la croissance économique et en démocratisant le cinéma, elles contribuent à l'établissement du cinéma comme une forme d'art et de divertissement populaire à part entière. À la fin des années 1920, le cinéma français, dominé par Hollywood, tente de se relancer[759] avec le cinéma parlant, mais l'échec économique mène à une réflexion politique qui aboutit, entre 1934 et 1939, à l'élaboration d'un « modèle français[760]» de cinématographie, où l'État joue un rôle d'encadrement et de soutien, bien que les mesures protectionnistes restent limitées. Le travail de Louis Sognot ne porte pas directement sur le cinéma lui-même, mais sur « l'antichambre » de la salle obscure, un lieu d'attente avant la séance et de détente après celle-ci. Cet espace doit maintenir une atmosphère dépaysante, permettant aux spectateurs de revenir progressivement à la réalité. Dans ce contexte de renouveau cinématographique et de quête d'identité artistique, le

[757] SOUPAULT Philippe, « Le rapide 13 au nouveau cinéma « Le Falguière » », *L'Europe*, Paris, 30 juillet 1932, n.p.

[758] BUXTORF Anne-Elisabeth, « Salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », Bibliothèque de l'École des chartes,2005, pp. 117-144.

[759] Pour une histoire du cinema parlant, voir BANDA Daniel et MOURE José, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation. 1920-1960*, Paris, Flammarion, Champs, 2011, 487 p.

[760] CHOUKROUN Jacques, Comment le parlant a sauvé le cinéma françaisUne histoire économique 1928-1939, Paris, 2008, 352 p.

cinéma *Le Falguière* s'inscrit comme un exemple, où Louis Sognot et Charlotte Alix ont apporté leur contribution en concevant un espace vibrant, jouant sur un motif de couleurs bleu, blanc et rouge, symbolisant peut-être subtilement la résilience et l'identité française. Le sol, d'un rouge vif, offre un contraste frappant avec les murs blancs et bleus, instaurant ainsi une atmosphère vivante et accueillante, où le plafond, d'un bleu infini, surplombe l'ensemble. Les tabourets, avec leur finition laquée rouge et leurs cercles chromés, ajoutent une touche contemporaine tout en conservant une harmonie visuelle avec l'ensemble de l'espace. Cette capacité à instaurer une atmosphère se voit amplifiée par leur utilisation experte des matières textiles, allant de tissus bruts aux revêtements de sièges avant-gardistes, insufflant ainsi une dimension tactile à leur expression visuelle. Cependant, ce qui ressort le plus dans leur travail, c'est l'harmonie — une symphonie équilibrée de lignes, de tons, et de volumes. Ce ne sont pas simplement des fonctionnalistes, mais des artistes dont la quête d'équilibre et de beauté est manifeste dans chaque création. Louis Sognot considère l'espace du cinéma comme un lieu idéal pour exprimer la modernité, le bar agissant comme une antichambre à la salle de projection. Le cinéma, en raison de la vitesse de ses images, incarne une forme majeure de la modernité[761], reflétant la dynamique rapide et changeante de l'époque contemporaine. Cette perspective invite à repenser l'aménagement des cinémas . L'union de l'esthétique et de la fonctionnalité est illustrée par un design minimaliste, inspiré par les œuvres suprématistes de Malévitch[762], qui réduit l'espace à ses éléments essentiels. Robert Mallet-Stevens renforce cette vision en décrivant le cinéma comme un « hangar noir », où la simplicité magnifie la qualité de la projection et combine pureté esthétique avec efficacité fonctionnelle.

L'architecture de ces cinémas, tels que *le Cinéac* de Pierre de Montaut et Adrienne Gorska avec ses néons éclatants, le *Gaumont Palace* reconstruit par Henri Belloc dans un style Art déco épuré, ou encore *le Rex* de John Eberson et Auguste Bluysen qui simule le plein air, contribue à forger l'identité culturelle du cinéma français[763]. En province, des édifices comme le *Pathé Palace* d'Eugène Chirié à Lyon ou le *Baule Palace* à La Baule, et enfin le Ciné Madeleine à Marseille, inspiré par l'architecture paquebot, témoignent également de cette dynamique architecturale, qui a marqué l'évolution de l'urbanisme et de la modernité en France. Derrière ces grandes façades blanches, ces enseignes lumineuses et ces immenses affiches des cinémas se cache un univers

[761] CANUDO R. *Manifeste des septs arts, la gazette des Septs arts*, n° 2, 23 janvier 1923, p. 161-164.
[762] Ibid.
[763] JEANCOLAS Jean-Pierre*, 15 années d'années trente : le cinéma des Français 1929-1944* , Paris, Stock, 1983.

architectural fascinant qui a marqué les années 1930. En octobre 1927, *The Jazz Singer* introduit le cinéma parlant à New York, mais l'industrie française met plus de temps à réagir. Le premier film parlant français, *Les Trois Masques* d'André Hugon, n'est sorti qu'en octobre 1929, après avoir été tourné à Londres. Rapidement, le public exige des films parlants et chantants, entraînant un bouleversement majeur pour le cinéma français[764]. Le passage du cinéma muet au cinéma parlant provoque un "séisme financier", nécessitant la reconstruction et l'équipement coûteux des salles et des studios dès 1930. Le second séisme survient en 1932 avec la crise économique mondiale, aggravant les difficultés financières d'une industrie déjà endettée. Les faillites se multiplient, marquées par l'effondrement de Pathé et Gaumont[765]. Malgré ces défis, la France produit plus de 1 300 films entre 1929 et 1939, dont une part importante dans des studios berlinois. Le cinéma parlant impose un renouvellement presque total des acteurs, recrutant des talents[766] du théâtre et du café-concert. *Le bar* du Cinéma Falguière incarne une réalisation inspirée des standards modernistes présentés dans les salons. Il n'est pas seulement un lieu de passage ou de consommation, mais un espace où design et fonctionnalité s'entrelacent pour offrir une expérience enrichissante et mémorable. Cette création met en évidence l'importance de l'intégration artistique dans les espaces commerciaux, offrant aux visiteurs une immersion dans un environnement où chaque détail est pensé pour enrichir l'expérience esthétique et fonctionnelle.

L'installation du *bar* du Cinéma Falguière est pensée comme une transition entre la réalité du spectateur et l'univers du film. L'espace est conçu selon un jeu subtil de contrastes et d'harmonies : le sol, d'un rouge vif, capte immédiatement le regard et s'oppose aux murs blancs et bleus qui instaurent une sensation de calme et d'ouverture. Le plafond, d'un bleu profond, crée une impression d'infini, accentuant le caractère immersif de ce lieu d'attente et de détente. Le mobilier, d'une grande sobriété, s'intègre avec précision à cette palette colorée : les tabourets, laqués de rouge avec des cercles chromés, apportent une touche contemporaine et dynamique, tout

[764] Ibid.

[765] En 1934, Gaumont fait faillite, suivie par Pathé-Natan en 1935.Ces entreprises sont finalement rachetées par de nouveaux groupes financiers, mais l'industrie reste fragmentée et désordonnée tout au long de la décennie. Yoana Pavlova, « Gaumont et Pathé », dans FRODON Jean-Michel et IORDANOVA Dina, *Cinémas de Paris*, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 165-170.

[766] En somme, la transition vers le cinéma parlant a transformé l'industrie cinématographique française, à la fois sur le plan technique et artistique, tout en révélant de nouveaux talents qui marqueront durablement le cinéma français. Des figures emblématiques comme Arletty, Jean Gabin, et Michèle Morgan émergent, apportant leur talent à une industrie en mutation. Bien que souvent associés à des films de qualité moyenne, ces acteurs assurent la survie de ces œuvres grâce à leur présence charismatique.

en dialoguant avec l'éclat métallique du comptoir. L'ensemble joue sur une esthétique moderniste qui allie clarté, fluidité et géométrie. Comme le *Bar du Polo de Bagatelle*[767], qui oppose la froideur élégante du comptoir en glaces et métal à la chaleur accueillante de la salle, le Bar du Cinéma Falguière joue sur le contraste entre un sol rouge vibrant et des murs bleus et blancs apaisants, instaurant une transition visuelle et sensorielle entre la réalité et l'univers cinématographique.

Cette recherche de pureté formelle et de cohérence chromatique rappelle l'attention portée par Sognot à la mise en scène de l'espace, non seulement comme un lieu fonctionnel, mais aussi comme une expérience visuelle et sensorielle. Ici, la couleur et les matières ne sont pas de simples ornements, mais des éléments constitutifs de l'atmosphère, agissant comme une introduction progressive au monde cinématographique. En ce sens, le Bar du Cinéma Falguière n'est pas un simple lieu de passage, mais un véritable sas entre la ville et la salle obscure, où l'harmonie des lignes et des tons prolonge l'expérience du spectateur bien au-delà du film lui-même.

4. INTÉRIEURS MODERNES : ESPACES PRIVÉS RÉINVENTÉS

4.1. l'hôtel particulier du comte et la comtesse André de Fels

En 1935, dans le cadre du réaménagement d'un hôtel particulier parisien orchestré depuis la fin des années 1920 par l'architecte Albert Laprade[768], Louis Sognot et Charlotte Alix sont sollicités pour concevoir une partie du décor intérieur destiné aux espaces de réception. Cette intervention s'inscrit dans un projet ambitieux porté par le comte et la comtesse André de Fels[769], figures cultivées et engagées dans la vie diplomatique et intellectuelle de l'entre-deux-guerres. Leur résidence du 31, rue Octave Feuillet devient, à cette époque, un lieu de sociabilité mondaine, où se croisent écrivains, ministres et personnalités[770] du monde des arts. La contribution de Louis Sognot à la décoration intérieure de cette période se distingue par la réalisation, en 1935, d'une *paire de fauteuils en cuir noir* (Fig. 50) au design enveloppant. Ce travail met en avant sa maîtrise dans l'art de combiner les matériaux, en alliant bois, cuir et aluminium pour créer des pièces à la

[767] COGNIAT Raymond, Louis et Charlotte Alix, *Art et décoration*, Paris, 1er janvier 1930, p. 150.
[768] Pour créer un écrin digne de ces réceptions, le couple fit appel aux services de l'architecte Albert Laprade , qui dirigea les travaux de 1926 à 1935. CULOT Maurice Culot, LAMBRICHS, *Albert Laprade, Architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine,* Éditions Norma, 2007, 399 p.
[769] Marthe née de Cumont (1892-1988) et André de Fels (1890-1980). BARANZELLI, Maria Clerc, *La dation Fels : de la conception à la postérité d'un décor Art Déco*, mémoire d'étude, master 2, École du Louvre, 2021.
[770] Ibid. telles que Paul Valéry, André Gide, Saint-John Perse, André Maurois, Georges Braque, Pierre Laval, le maréchal Juin, Claire Booth Luce, Dwight D. Eisenhower, Neville Chamberlain et Winston Churchill.

fois modernes et sophistiquées. Les boiseries élégantes encadraient un ensemble raffiné composé de deux consoles, deux vitrines, quatre appliques lumineuses de Baguès, deux vases signés Jean Mayodon, et un somptueux tapis conçu par Renée Kinsbourg. Jacques Lipchitz[771]réalise le dessin de la cheminée et une paire de chenets. À ses côtés, les artistes comme Clément Mère[772], Jean Mayodon ont également enrichi le projet par leurs créations.L'ensemble de ces contributions souligne la diversité et la richesse des talents réunis. La contribution de Louis Sognot se démarque par l'équilibre entre l'élégance formelle et la fonctionnalité des matériaux utilisés, reflet d'une vision résolument contemporaine de l'ameublement. Il collabora également avec Renée Kinsbourg[773]pour la création d'un décor évoquant une véritable ménagerie Art Déco. Des oiseaux paradisiaques déployaient leurs ailes sur les murs de la salle à manger, tandis que, dans le salon, des éléphants monumentaux et des temples d'Inde du Sud se dressaient face aux convives. Ce décor fut légué au musée du Louvre en 1982, au titre de paiement des droits de succession après la mort du comte[774].

4.2 L'appartement de Charlotte et Yves Alix

En 1931, Louis Sognot entreprend la décoration de l'appartement du couple Yves et Charlotte Alix (Fig. 42). Le peintre jouit d'une belle réputation, et les commandes affluent. Pour Louis Sognot et Charlotte Alix, c'est le début de leur association, et c'est donc tout naturellement que la décoration de cet appartement fait partie de leurs premiers projets. D'autant plus que ce couple très mondain reçoit régulièrement, offrant ainsi une excellente visibilité au duo de décorateurs. La configuration de cet intérieur rappelle celle de l'appartement de la rue Méchain, conçu par Robert Mallet-Stevens pour Tamara de Lempicka[775]. Un grand escalier traverse toute la hauteur de l'appartement, dévoilant un vaste salon. Le décor des chambres est assez épuré, avec des placards sombres intégrés, des lits aux formes rectilignes et des cheminées se démarquant par

---

[771] Salon réalisé en 1926 pour l'hôtel du comte et de la comtesse André Frisch de Fels, 31 rue Octave Feuillet à Paris ; voir aussi : Boiserie de salon (Louvre, OAP 316), Peintures du salon de l'hôtel de Fels à Paris (Louvre, RF 1983.31 à 36), Mobilier et objets du salon de l'hôtel de Fels à Paris (Louvre, OAP 304 à 315).
[772] Ibid.
[773] Renée Kinsbourg réalise un important tapis en laine au point noué d'une surface de 40 M2 pour la salle de musique. ANONYME, « Quelques nouveaux tapis », *Art et Industrie*, Paris, 1er janvier 1933, p. 41.
[774] Op. cit. LOUVRE OAP 304-à-315.
[775] Tamara de Lempicka, peintre d'origine polonaise, qui vécut en France de 1923 à 1939 . Célèbre dans les milieux artistiques, elle donnait des fêtes dans son appartement de la rue Méchain, décoré par Mallet-Stevens. MONTREYNAUD Florence, *Le XXe siècle des femmes*, Paris, 1995, p. 641.

des lignes austères. On y retrouve également des fauteuils à assise tubulaire, ainsi que des étagères basses à tablettes. Dans les chambres, des cheminées sont créées à l'aide de coffrages, renforçant l'esthétique minimaliste et fonctionnelle du lieu.

4.3. L'appartement de M. X. à Saint-Cloud

Au cœur de l'année 1942, dans un contexte marqué par les contraintes de la guerre, certaines commandes témoignent d'une recherche d'élégance et de fonctionnalité, malgré les difficultés d'approvisionnement. C'est dans ce cadre que s'inscrit une réalisation à Saint-Cloud, dont les détails nous sont parvenus de manière fragmentaire. Nous disposons de peu d'informations concernant cette commande effectuée à Saint-Cloud en 1942, caractérisée par un mobilier aux lignes très épurées. L'aménagement comprenait une haute enfilade en bois clair, une table en bois de placage accompagnée de quatre fauteuils, et un meuble qui préfigure les tendances d'intégration murale de l'après-guerre, témoignant d'un grand souci d'harmonisation avec l'espace environnant.

CHAPITRE VI : SOGNOT ET LE THÉÂTRE, UNE PARENTHÈSE SINGULIÈRE

1.UN LABORATOIRE ÉPHÉMÈRE D'UNE SCÉNOGRAPHIE MODERNISTE

Si l'essentiel de la carrière de Louis Sognot s'est construit dans les domaines du mobilier, de l'aménagement intérieur et des salons d'exposition, certaines de ses interventions ponctuelles dans le monde du spectacle, et plus particulièrement du théâtre, méritent une attention particulière. À la croisée des arts plastiques, de l'architecture et de la mise en scène, le théâtre apparaît dans les années 1920 comme un champ d'expérimentation particulièrement fécond pour les décorateurs en quête de nouveaux langages visuels. Pour Sognot, ce territoire transitoire et hybride offre l'occasion de s'affranchir des contraintes normatives du mobilier commercial ou résidentiel, et d'explorer des dispositifs spatiaux et esthétiques innovants, en phase avec les avant-gardes européennes. Bien que son activité dans ce domaine demeure marginale au regard de l'ensemble de son œuvre, elle révèle des affinités profondes avec les courants modernistes, et s'inscrit dans une dynamique collective où le décorateur devient acteur à part entière de la création scénique. Cette parenthèse théâtrale, à la fois brève et significative, permet ainsi de mieux comprendre l'évolution de sa pensée formelle et de situer son travail à la confluence des arts appliqués, de la scénographie et de l'expérimentation visuelle.

Parallèlement à ses premières activités au sein de l'atelier Primavera, Louis Sognot s'aventure ponctuellement dans l'univers théâtral, un domaine en pleine mutation dans l'entre-deux-guerres. Si ces incursions demeurent limitées en nombre, elles n'en révèlent pas moins un moment de transition décisif, où s'affirme sa capacité à penser l'espace autrement. La scène devient pour lui un champ d'expérimentation, propice à l'exploration de rapports inédits entre architecture, lumière, décor et mouvement. À l'intersection des arts plastiques, de la musique, de la danse et de la mise en scène, le théâtre des années 1920 et 1930 constitue un véritable laboratoire esthétique pour nombre de créateurs en quête de formes nouvelles. Dans ce contexte, l'engagement de Sognot dans la scénographie théâtrale éclaire certaines orientations modernistes de son travail ultérieur : épuration des formes, articulation entre fonction et perception, et attention portée à la lisibilité de l'espace. C'est à travers cette parenthèse scénique que se dessinent les prémices d'une conception unifiée du décor, au croisement de l'art et de l'usage

1.1 Le Théatre des années 1920 : vers un nouveau langage artistique

Louis Sognot a marqué de son empreinte l'univers théâtral parisien par quelques incursions notables. Bien que ces interventions soient limitées à des expériences ponctuelles plutôt qu'à une pratique intense et régulière, elles témoignent de la capacité de Louis Sognot à s'adapter à divers

contextes créatifs et à transcender les limites conventionnelles du décorateur. Le manque d'archives sur son travail scénique ne permet pas de dresser un panorama exhaustif de cette période, mais les documents disponibles révèlent une contribution significative à l'évolution de la scénographie dans les années 1920 et 1930. Le théâtre de l'Exposition de 1925, conçu par les frères Perret, se distingue par son caractère modulable, son usage innovant de matériaux comme le bois, le béton et l'acier, et son rejet des décors en trompe-l'œil, incarnant une esthétique moderne harmonisant architecture, décors et costumes.

Les années 1920 correspondent en effet à une période de profonde remise en cause des conventions héritées du XIX^{e} siècle. Tandis que le modèle traditionnel du théâtre à l'Italienne se maintient dans le théâtre de boulevard ou l'opérette, de nouvelles formes scéniques avant-gardistes voient le jour. Guillaume Apollinaire avait déjà pressenti ce renouvellement en 1917 lorsqu'il donna sa conférence sur « l'esprit nouveau et les poètes » au théâtre du Vieux-Colombier, soulignant l'apport décisif des Ballets russes et suédois sur la scène française.

Au Vieux-Colombier, Jacques Copeau s'attache à repenser l'espace de jeu et la direction d'acteurs, Gaston Baty explore l'éclairage au Studio des Champs-Élysées, la danse est portée par Serge Diaghilev au théâtre des Champs-Élysées, tandis que la musique fait appel à Darius Milhaud. De nombreux artistes plasticiens – Pablo Picasso, Fernand Léger – participent à cette effervescence, tout comme Robert Mallet-Stevens, notamment décorateur pour le cinéma *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier. Le Corbusier et Auguste Perret s'intéressent également à ce mouvement de rénovation qui se fonde sur des principes clairs : « Reconsidérer l'organisation spatiale du théâtre et la forme de l'aire de jeu [776]», privilégier le jeu des acteurs et la mise en scène.

C'est dans cet esprit que de nouveaux lieux, tels le Théâtre Gémier ou le Cirque d'Hiver, sont investis pour expérimenter des dispositifs scéniques novateurs. Le décorateur devient « l'architecte de la scène », à l'image de Walther René Fuerst, dont la scène tripartite pour *Tristan et Iseult* (1923, théâtre de l'Odéon) symbolise l'avant-garde. Le *Théâtre de l'Exposition de 1925*, érigé comme un « laboratoire » par les Frères Perret, prévoit lui aussi une scène tripartite et des caissons lumineux, capables de recevoir aussi bien des œuvres dramatiques que des ballets ou des concerts. Des réalisations telles que la salle de théâtre des Menus-Plaisirs de Charles-Henri Pingusson (1930) ou le Théâtre Pigalle (1929) de Charles Siclis confirment cet élan moderniste.

---

[776] PAULY Danielle, *La Rénovation scénique en France. Théâtre années 20*, Édition Norma, 1995, p. 22.

L'apport des Ballets russes de Serge Diaghilev et des Ballets suédois de Rolf de Maré est déterminant : ils font appel à des peintres majeurs (Picasso, Braque, Fernand Léger) pour concevoir costumes et décors, introduisant sur scène le cubisme (*La Parade*, 1917, Jean Cocteau) ou encore la modernité colorée de *La Création du monde* (1923). Parallèlement, Jacques Rouché invite de nombreux artistes français (Maurice Denis, Dunoyer de Segonzac…) à renouveler l'esthétique scénique. Louis Jouvet, au Vieux-Colombier, innove dans l'éclairage scénique et imagine une salle tournante ou un découpage de la scène à l'horizontale et à la verticale. George Pitoëff, quant à lui, conçoit des décors abstraits oniriques. En somme, cette volonté de rompre avec les conventions du XIX^{e} siècle et d'inventer un théâtre moderne se traduit par l'exploration de nouveaux dispositifs scéniques et par l'intégration de multiples disciplines (danse, musique, arts plastiques, architecture). Dans ce climat d'audace et de remise en question, Louis Sognot s'inscrit comme un décorateur curieux de ces innovations, ce qui éclaire la singularité de ses propres contributions scéniques.

2.LE VENIN D'HENRY BERNSTEIN : UNE COLLABORATION MÉMORABLE

Le théâtre des années 1920 et 1930, sous l'influence du « Cartel des Quatre [777]», se réinvente[778] à travers le renouvellement des textes dramatiques, les expérimentations scénographiques et une approche collaborative. Inspirés par les avant-gardes européennes, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et les Pitoëff introduisent un jeu plus psychologique et une ouverture internationale, modernisant ainsi profondément la scène française.

Henry Bernstein, dramaturge influent, a joué un rôle central au Théâtre du Gymnase, où ses pièces ont occupé l'affiche de 1922 à 1937. Parmi ses collaborations, celles avec Louis Sognot pour les décors des pièces *Félix* en 1926 et *Le Venin* en 1927 se distinguent particulièrement. Le succès de la pièce *Le Venin* laisse imaginer que cette collaboration aurait pu se poursuivre. Toutefois, Sognot s'oriente rapidement vers des projets marquant un tournant dans sa carrière, caractérisés par une intégration plus profonde des principes du modernisme dans ses créations. Cette période coïncide avec sa maturation artistique, où il se consacre pleinement à l'exploration

[777] Dans cet ouvrage, l'auteur étudie le théâtre du "Cartel des quatre", association fondée en 1927 par Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff, en réaction contre le mercantilisme théâtral de l'époque. HORT Jean, *Les Théâtres du Cartel et leurs animateurs : Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin*, Édition d'Aujourd'hui, 1976, 206 p.
[778] PAULY, op. cit.,

des transformations esthétiques et fonctionnelles apportées par le modernisme, et s'affirme comme un acteur majeur du mouvement Art déco et du design d'avant-garde.

En 1927, Louis Sognot est sollicité pour concevoir les décors de la pièce *Le Venin*, présentée au Théâtre du Gymnase à Paris. Déjà remarqué pour son travail sur *Félix*, Sognot se voit confier la création de l'architecture générale du décor, du mobilier et même des objets les plus insignifiants présents sur scène :

> « Les décors de cette pièce à un jeune maître de Primavera, l'atelier d'art du Printemps. M. Louis Sognot en a composé l'architecture générale, le mobilier, et jusqu'au moindre objet figurant dans la décoration, qu'il a su réaliser tout à la fois élégante, sobre et gaie. [779]»

Henry Bernstein[780] partage avec Louis Sognot une approche mêlant élégance, sobriété et gaieté, qui s'inscrit dans la continuité de l'esthétique moderniste privilégiant fonctionnalité et équilibre visuel. Le succès de cette réalisation a été tel que le transfert des décors et du mobilier à Berlin a été envisagé pour les représentations de la pièce dans la capitale allemande en janvier 1928. Cette initiative témoigne de l'importance accordée aux éléments scéniques conçus par Sognot et de leur rôle dans le succès de la mise en scène, consolidant ainsi sa réputation dans le milieu théâtral. Le succès de la pièce débouchera sur son adaptation cinématographique en 1938 sous le titre *Orage*, réalisée par Marc Allégret et mettant en vedette Charles Boyer dans le rôle principal. Cette transposition à l'écran illustre l'empreinte significative laissée par l'œuvre dans le paysage théâtral et culturel de l'époque.

Peu de sources permettent de retracer précisément l'activité de Louis Sognot en tant que décorateur de théâtre. Toutefois, il est envisageable que son travail ait pu s'étendre, comme ce fut le cas à la même époque pour René Gabriel, à la conception de décors intégrant des ensembles mobiliers contemporains, ainsi qu'à l'aménagement de scènes rondes ou rectilignes, de salles de spectacle, et à la création de costumes et de programmes. Comme de nombreux décorateurs qui se tournent vers la décoration théâtrale, René Gabriel[781]explore également l'univers scénique. Dès

---

[779] HORATIO, « Les échos », *Comœdia,* 19 mars 1927, p. 2

[780] Henry Bernstein (1876-1953) dramaturge français, a marqué le théâtre par ses pièces provocantes, souvent critiquées pour leurs thèmes audacieux. En 1911, sa pièce *Après moi* suscite des réactions antisémites violentes. Il dirige le Théâtre du Gymnase de 1926 à 1939, où il crée des œuvres marquantes telles que *Samson* et *La Galerie des glaces*. Exilé aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, il critique violemment Pétain dans *Portrait d'un défaitiste*. Revenu en France en 1946, il reprend la direction du Théâtre des Ambassadeurs.

[781] Fonds d'archives René Gabriel conservé à l'EnsAD (École nationale supérieure des arts décoratifs. Bibliothèque). Un important ensemble de projets de décors de théâtre : ensemble mobilier, fond de scène, ainsi que l'architecture de la salle et la machinerie.

1927, il commence à scénographier des mises en scène de Louis Jouvet et travaille pour des troupes comme les « Comédiens Routiers » fondée par Léon Chancerel au sein du mouvement scout, ainsi que pour le « Théâtre de l'Oncle Sébastien ».

Dans ce contexte, il est pertinent de souligner que Sognot n'était pas seul à expérimenter dans le domaine théâtral. Plusieurs artistes de l'époque ont exploré les intersections entre arts décoratifs et scénographie. Paul Iribe, par exemple, s'est tourné vers le cinéma en devenant décorateur à Hollywood. Michel Dufet, quant à lui, a été sollicité par Henri Duvernois pour concevoir les décors de *La Fugue*, une pièce en trois actes et quatre tableaux dont il ne reste plus de documents iconographiques, mais qui a servi de vitrine à l'atelier Le Bucheron. En 1930, lors de la création de *Donogoo* par Jules Romains, Dufet a présenté un bureau en zinc, conçu pour la compagnie des Asturies, dans un décor signé Paul Colin. Cette transversalité montre bien l'esprit d'expérimentation qui animait les décorateurs français de l'époque, et Sognot s'inscrit pleinement dans cette dynamique.

3.LE THÉATRE LA TOMATE : « UNE EXPÉRIENCE D'AVANT-GARDE »

Parmi les rares incursions de Sognot dans le théâtre, sa collaboration avec le Théâtre La Tomate reste emblématique. Fondé en 1949 au 5, rue Notre-Dame-de-Lorette à Paris par Robert Rocca et Romain Galant, ce théâtre se distinguait par son approche non conventionnelle et son engagement à offrir une expérience théâtrale unique. Les spectacles, élaborés par Robert Rocca, Jacques Grello, Jacques Cathy et Michel Méry, étaient interprétés par les auteurs eux-mêmes, accompagnés de Raymond Souplex, Catherine Gay, Doris Marnier, Francine Dartois et Amédée. Les représentations intégraient des films satiriques muets et parlants réalisés par Simon Rouzié, qui apportaient une dimension visuelle novatrice et ludique au spectacle.

Les décors de Louis Sognot pour ce théâtre créaient un univers absurde et introspectif, en parfaite adéquation avec l'esprit satirique de La Tomate. La mise en scène, assurée par René Dupuy, et l'accompagnement musical de Jacques Ledru, apportaient une touche contemporaine, enrichissant l'atmosphère générale du spectacle. La première représentation de *La Tomate*, le 20 décembre 1949[782], marqua un jalon dans le théâtre satirique parisien de l'après-guerre, renforçant

[782]ANONYME, « Progamme », *Figaro*, Paris, 17 décembre 1949, p. 6.

le rôle de Sognot comme innovateur dans l'univers théâtral, bien au-delà de ses créations habituelles.

3.1 Vers une reconnaissance du décorateur dans le monde théatral

La participation de Louis Sognot au monde du théâtre intervient à une époque où la reconnaissance des décorateurs comme véritables créateurs était encore floue. L'ambiguïté même du terme « décorateur », qui pouvait désigner aussi bien le peintre, l'artiste de théâtre que l'ouvrier spécialisé, reflète la diversité des compétences et des disciplines que Sognot a embrassées. L'enjeu de la reconnaissance sociale et professionnelle des décorateurs était alors crucial, et des institutions telles que la Société des Artistes Décorateurs (SAD) tentaient de clarifier et légitimer le rôle de ces créateurs à travers des initiatives légales et des expositions. Louis Sognot a su, par ses contributions au théâtre, participer à la redéfinition du rôle du décorateur, passant du simple exécutant technique à celui de créateur à part entière. Bien que ses incursions dans ce domaine soient rares, elles révèlent un potentiel d'innovation et d'exploration qui résonne avec son travail dans les arts décoratifs. Son engagement dans le décor de théâtre a contribué à la modernisation de la scénographie, intégrant les courants esthétiques de son époque dans un cadre scénique. En somme, l'œuvre de Sognot dans le domaine théâtral, bien que restreinte, montre comment la scène peut devenir un véritable laboratoire d'expérimentation pour un décorateur habitué aux salons artistiques et aux intérieurs résidentiels. À travers ses collaborations et ses innovations, il a su transcender les limites imposées par les perceptions réductrices de l'époque, plaçant son travail au carrefour de l'art, de la modernité et de la fonctionnalité.

CHAPITRE VII : DIPLOMATIES DU MEUBLE : RAYONNEMENT INTERNATIONAL

Dans le prolongement de son affirmation sur la scène nationale, Louis Sognot voit son travail s'inscrire progressivement dans une dynamique de rayonnement international. Ce phénomène, amorcé dès les années 1930 avec la participation à des expositions à Bruxelles, Oran ou Kyoto, se consolide après la Seconde Guerre mondiale, notamment à travers son enseignement au Québec. Ces projets et collaborations, soutenus par les institutions françaises ou par des réseaux diplomatiques et artistiques, illustrent la manière dont le design moderniste français s'exporte à travers des formes adaptées aux contextes culturels locaux. Loin d'un simple transfert de style, il s'agit d'une circulation active de savoir-faire, d'objets et d'idées, où Sognot joue le rôle d'intermédiaire culturel entre les principes du modernisme et les exigences propres à chaque territoire. Ce chapitre examine les contours de cette diffusion, à travers plusieurs moments-clés de son activité à l'étranger.

1. LE QUÉBEC : MODERNITÉ ET PÉDAGOGIE A MONTRÉAL

Nous avons déjà évoqué le passage de Louis Sognot à l'École du Meuble de Montréal[783] dans le chapitre consacré à sa carrière d'enseignant. Toutefois, dans le cadre du rayonnement international et des expositions, il convient d'en souligner une autre dimension. En 1951, l'institution lui rend hommage, illustrant son rôle clé dans la diffusion du design français à l'étranger. Ce séjour, facilité par le Ministère des Affaires Étrangères, témoigne de son influence bien au-delà des frontières, notamment auprès de Jean-Louis Gauvreau, futur directeur de l'école. Son enseignement, alliant modernité et adaptation aux spécificités québécoises, reflète l'échange constant entre tradition européenne et aspirations locales. Cette reconnaissance confirme son statut de figure majeure des arts décoratifs et son impact durable sur la formation des designers québécois.

Cette reconnaissance témoigne de son impact au-delà des frontières françaises et de sa capacité à adapter les savoir-faire décoratifs aux spécificités culturelles locales. Son passage à

[783] DUBOIS, op. cit.

Montréal s'inscrit ainsi dans un mouvement plus large d'échanges artistiques, où les traditions européennes dialoguent avec les

1.1 L'Afrique du Nord : Oran, vitrine coloniale d'un art décoratif moderniste

Le contexte d'une Algérie coloniale en pleine transformation architecturale, révèle des dynamiques culturelles et économiques complexes. Bien que marquée par la crise économique dans la métropole française, l'Algérie semble échapper à cette morosité grâce à un développement urbain qui embrasse les tendances modernistes. Oran, à l'instar d'Alger, devient un terrain d'expérimentation privilégié[784] pour des styles tels que l'Art déco, qui s'imposent dans un cadre colonial en quête de prestige et de modernité. En 1933, la Galerie Marica Allée[785] à Oran a organisé une exposition d'art décoratif qui a marqué le paysage culturel de la ville, reflet de son dynamisme artistique et architectural durant l'entre-deux-guerres.

Oran, à l'instar des grandes villes algériennes, s'est distinguée par une adoption affirmée de la modernité architecturale, en particulier des styles Art déco et modernistes, devenant un véritable laboratoire d'innovation malgré la récession économique en métropole. L'exposition[786], orchestrée par Marica Allée, a présenté une riche sélection d'œuvres, allant des peintures et sculptures aux céramiques, tapis, meubles et bijoux, témoignant de la vitalité artistique et du dialogue entre modernité et tradition. Cette approche a non seulement mis en lumière la variété des talents artistiques mais a également reflété les tendances contemporaines qui influençaient le monde de l'art décoratif.

Louis Sognot expose aux cotés, d'artistes renommés, comme Yves Alix et Paule Marrot, contribuant ainsi à l'attrait et au prestige de l'événement. Un point saillant de l'exposition fut la mise en avant des créations de Louis Sognot, dont les armoires ont été particulièrement remarquées. Ces pièces combinaient utilité et esthétique, aiguisant la curiosité parmi les visiteurs par leur qualité et leur ingéniosité. Le travail de Sognot a non seulement été reconnu pour sa qualité de son travail, bien supérieur mais aussi pour sa capacité à intégrer des éléments fonctionnels dans

[784] Une nouvelle génération d'architectes, formée à l'école des Beaux-arts d'Alger sous la direction de Léon Claro, a joué un rôle crucial dans cette transformation. Les frères Perret, célèbres architectes et pionniers du béton armé en France, ont également établi des succursales en Algérie, contribuant à l'essor architectural du pays. Leur influence, combinée à celle des jeunes architectes locaux, a laissé une empreinte indélébile sur les grandes villes algériennes, avec un riche héritage de bâtiments oscillant entre l'Art déco, le Rationalisme Perretiste, et le Mouvement moderne. Architecture moderne en Algérie,

[785] située au 15 rue d'Alsace-Lorraine, Oran, Algérie.

[786] ANONYME, « Expositions à Oran », *L'Afrique du Nord illustré,* 30 décembre 1933, n.p.

un design artistique, en harmonie avec les aspirations modernistes de l'époque. René-Herbst et Léon Jallot exposait en sa compagnie, dans la section consacrée aux chambres à coucher mettait en avant des pièces de mobilier telles que les lits conçus qui n'ont pas laissé insensibles les visiteurs. La presse[787] a mis l'accent sur les créations de Sognot, notamment ses armoires qui allient fonctionnalité et esthétique, reflète les aspirations modernistes de l'époque, qui prônent une intégration harmonieuse de l'art dans le quotidien. Cependant, cette célébration de la modernité et de la rationalisation des formes contraste fortement avec la réalité sociale de l'Algérie coloniale, où la modernité importée de France coexiste avec des inégalités criantes et une domination culturelle et économique. Les non-dits de cette exposition résident dans la manière dont l'art et l'architecture sont utilisés pour affirmer une domination culturelle et pour véhiculer une image de progrès, occultant ainsi les tensions et les contradictions d'une société coloniale.

2. MOBILIER DIPLOMATIQUE : JAPON ET POLOGNE

2.1.Le Japon : mobilier diplomatique pour l'Institut franco-japonais de Kyoto, Japon (1936)

La participation de Louis Sognot à l'aménagement du bureau du directeur de l'Institut franco-japonais de Kyoto en 1936 cristallise plusieurs logiques complémentaires : affirmation d'une diplomatie culturelle française fondée sur les arts décoratifs, exportation du modernisme hexagonal comme vecteur de rayonnement, et inscription du mobilier dans une stratégie de prestige étatique.

Ce projet, conçu par un collectif de décorateurs de premier plan (Printz, Leleu, Herbst…), mobilise le savoir-faire français dans un contexte de compétition internationale accrue avec l'Allemagne, l'Italie et les États-Unis. Le meuble de Sognot, sobre et fonctionnel, témoigne de cette esthétique rationaliste portée par les institutions françaises, où l'équilibre entre innovation formelle et usage est au cœur du discours moderniste. En inscrivant son œuvre dans un bâtiment diplomatique au Japon, Sognot s'insère dans un réseau d'objets vecteurs d'identité nationale. L'analyse du meuble-penderie conçu par Sognot, bien qu'il puisse sembler secondaire, permet d'ouvrir une réflexion plus large sur les stratégies d'influence culturelle, les processus de légitimation institutionnelle et le rôle joué par les arts décoratifs dans la politique extérieure de la

[787]Ibid.

France. L'inscription du meuble au registre du ministère de l'Éducation nationale donne une portée quasi-officielle à cette œuvre, renforçant son statut de pièce exemplaire dans le corpus de l'entre-deux-guerres.

En 1927, les relations franco-japonaises s'intensifient dans un contexte de rapprochement culturel et diplomatique[788]. La France cherche à affirmer son influence face à la modernisation rapide du Japon, qui accueille favorablement ses initiatives. Fondé à Kyoto par Paul Claudel[789], l'Institut franco-japonais du Kansai incarne cette dynamique en renforçant les échanges intellectuels et artistiques entre les deux nations. Lors de son discours[790] du 6 décembre 1926, Claudel souligne l'attachement au Japon et la générosité des contributeurs qui rendent possible cette fondation. Initialement installé sur le site de Kujōyama, l'Institut, soutenu par l'industriel francophile Inabata Katsutarō[791], est relocalisé en 1936 au cœur du quartier universitaire de Kyoto pour consolider son rôle de passerelle culturelle. Le nouveau bâtiment, conçu par l'architecte japonais Shichiro Kigo[792] d'après des plans de Raymond Mestrallet (agence Perret), fut construit par l'entreprise Shimizu et inauguré le 27 mai 1936. Le peintre Tsuguharu Fujita[793] contribua à l'événement en réalisant le tableau *Quatre saisons de Normandie*, exposé au rez-de-chaussée de l'Institut.

En 1936, Louis Sognot[794] est chargé de concevoir une partie du mobilier du « bureau du directeur » (Fig. 36) destiné à l'Institut français du Kansai à Kyoto, au Japon. Sous la direction de

---

[788] WASSERMAN Michel**,** « La fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai, 1927», *Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres*, *Ebisu*, N°51, 2014, pp. 237-162.

[789] CLAUDEL Paul (1868-1955) : Écrivain français, il eut une carrière de diplomate, notamment comme ambassadeur de France, et séjourna à Tokyo (1922-1928).

[790] MARCHAND Louis, *Le nouvel Institut franco-japonais de Kyoto : documents pour servir à l'histoire des relations intellectuelles franco-japonaises*, Kyoto : Société de rapprochement intellectuel franco-japonais,1937, n.p ; MIYAMOTO Eiko, « L'Institut franco-japonais du Kansai, un parcours de soixante-quinze ans », dans *L'Institut Franco-Japonais du Kansai*, Kyoto, 2003, 97 p.

[791] INABATA Katsutarō (1862-1949) : Industriel japonais et pionnier du cinéma, il introduisit le cinématographe Lumière au Japon en 1897, contribuant ainsi au développement du cinéma japonais.

[792] KIGO Shichirō (1894-1965) : Architecte japonais francophile, il a conçu des bâtiments emblématiques tels que la villa Bansuiso en 1922, inspirée du style néo-Renaissance français, et a collaboré avec l'architecte français Raymond Mestrallet pour la construction de l'Institut français du Kansai en 1936.

[793] FUJITA Tsuguharu (1886-1968) : Peintre japonais naturalisé français, membre de l'École de Paris

[794] Nous avons contacté M.Pierre Genre, sécrétaire génétal de l'institut du Kansai à Osaka, Japon, concernant ce meuble réalisé par Louis Sognot. Il nous a aimablement répondu : « […] un meuble signé Louis Sognot aurait été la propriété de notre institut à sa création en 1936 ; j'ai le regret de vous informer que celui semble a été perdu à une période indéterminée. Nous ne disposons plus que de deux images, que je joins…[…] ». Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, Institut franco-japonais de Kyoto, acte du 22 janvier 1936 concernant *un meuble penderie,* notice n° AR508098.

Louis Marchand[795], l'Institut, alors situé à Kujōyama, est relocalisé dans le quartier de Yoshida à Kyoto pour surmonter son isolement géographique. Le nouveau bâtiment, dessiné par l'architecte Shichiro Kigo[796] et basé sur les plans de Raymond Mestrallet[797] (agence Perret), est inauguré le 27 mai 1936. Parmi les pièces répertoriées dans les archives nationales figure un *meuble-penderie*[798], par Louis Sognot, témoignage tangible de cette synergie artistique.

Ce meuble, réputé disparu, ne subsiste que par l'intermédiaire de deux documents. Une photographie montre le bureau du directeur, laissant entrevoir une partie de cette penderie. En revanche, une seconde photographie révèle le meuble dans son intégralité : un grand meuble-penderie en placage de palissandre, reposant sur un piètement assorti. Cette vue générale éclaire nos recherches et permet d'établir un lien avec le meuble présenté par Louis Sognot dans *la chambre de jeune homme*[799] (Fig. 49) lors de l'exposition de Bruxelles en 1935. Une « splendide [800]» réception fut organisée en mai 1936, pour l'inauguration du nouveau bâtiment en présence du prince Higashikuni.

De nombreux et prestigieux éléments de mobilier avaient été envoyés de France, parmi lesquels une table de Leleu, qui orne aujourd'hui le café du rez-de-chaussée. C'est aussi à cette occasion que le peintre Tsuguharu Foujita fit don à l'Institut de son œuvre de vastes dimensions, *Printemps de Normandie*. Pour ce projet, un ensemble de meubles est réalisé en collaboration avec un collectif d'artistes[801] parmi les plus éminents de la scène des arts décoratifs de l'époque, incluant Eugène Printz, René Prou, Maurice Rapin, Maurice Rollin, Maurice Petit, Jules Leleu et Maurice Herbst. Ces créateurs, reconnus pour leur contribution significative au développement du mobilier moderne, ont mis en commun leurs savoir-faire respectifs pour concevoir un mobilier unique.

Le projet de Kyoto, tel qu'il s'est matérialisé en 1936, représente bien plus qu'un simple envoi de mobilier : il incarne une stratégie de représentation nationale, articulée autour d'une esthétique moderniste codifiée et centralisée. En même temps, il révèle les limites d'une modernité pensée comme universelle, où les contextes locaux, les échanges véritables et les rapports de

[795] MARCHAND, op. cit.,
[796] et construit par l'entreprise Shimizu,
[797] Raymond Mestrallet (1909-1943)
[798] Archives nationales, Pierrefite-sur-Seine, F21/4889
[799] Nous aborderons cet aménagemet dans la partie suivante.
[800] WASSERMAN Michel, op. cit.,
[801] Ibid.

pouvoir sont souvent neutralisés sous le vernis d'une culture présentée comme partagée. Derrière cette apparente harmonie culturelle se dessinent plusieurs tensions qu'il convient d'interroger.

La participation de Louis Sognot, bien que valorisée par les institutions françaises, s'inscrit dans une logique centralisée : le mobilier est conçu et expédié depuis Paris, sans que le décorateur ne séjourne au Japon. Cette démarche illustre une diffusion descendante du goût plus qu'un dialogue interculturel authentique, à la différence de figures comme Charlotte Perriand, qui s'engagera activement dans l'échange avec les milieux japonais dés les années 1940.

Le meuble-penderie conçu par Sognot, destiné à un espace stratégique – le bureau du directeur –, témoigne d'une diplomatie des objets où l'esthétique moderniste française, aussi raffinée soit-elle, peut aussi incarner une forme d'imposition symbolique. Dépourvu de références aux codes formels ou matériels de la tradition japonaise, ce meuble s'inscrit dans un vocabulaire strictement occidental, soulevant la question de sa réception et de sa légitimité dans un tel contexte.

Enfin, son inscription au registre officiel du Ministère de l'Éducation nationale par arrêté du 22 janvier 1936 reflète la volonté institutionnelle de promouvoir et de valoriser la culture française à l'étranger, tout en affirmant son prestige artistique.

Sa disparition rapide, il n'en subsiste que deux photographies – peut s'expliquer non seulement par les aléas institutionnels, mais aussi par ce décalage esthétique : perçu comme étranger au lieu qu'il occupait, il a pu être jugé remplaçable, voire inadapté. L'analyse de cette pièce, bien qu'en apparence marginale, ouvre ainsi une réflexion plus large sur les logiques d'appropriation, de légitimation et de diplomatie par les arts décoratifs.

2.2.L'aménagement de la légation diplomatique[802]à Varsovie (Pologne)

Avec le déménagement au Palais Branicki, l'ameublement de l'ambassade bénéficie d'un nouveau souffle, financé par une première tranche de crédit. Ce projet ambitieux réunit plusieurs créateurs de renom, dont Louis Sognot aux côtés de la Maison Spade Frères, la Maison Leleu, Paul Sauvage et Ruhlmann, pour concevoir un espace diplomatique incarnant prestige et raffinement. Toutefois, l'absence de documentation précise sur l'implication de Sognot ne traduit pas

[802] Une légation diplomatique, utilisée jusqu'au début du 20e siècle, était une mission de rang inférieur à une ambassade, dirigée par un ministre résident. Elle a progressivement disparu après la Conférence de Vienne sur les relations diplomatiques en 1961, au profit des ambassades modernes.

nécessairement une participation marginale : elle révèle la hiérarchisation implicite à l'œuvre dans ces commandes d'État, où seuls certains noms, porteurs d'une légitimité consacrée, sont durablement valorisés.Dans ces entreprises décoratives orchestrées par les administrations diplomatiques, l'effacement des singularités au profit d'une image homogène du "bon goût français" correspond à une stratégie esthétique assumée, calibrée pour la représentation officielle. De ce point de vue, le silence des archives ne relève pas d'un simple oubli mais témoigne du fonctionnement même de l'archive publique, plus soucieuse de logistique et d'administration que de reconnaissance des processus créatifs individuels.

Le projet d'ameublement du nouvel hôtel diplomatique de l'ambassade de France en Pologne, installé dans le Palais Branicki à Varsovie à partir de 1935, illustre les enjeux esthétiques et politiques de la diplomatie française de l'entre-deux-guerres.

Dans le cadre de cette réinstallation prestigieuse, une première tranche de crédits fut allouée par l'État français afin de doter l'ambassade d'un mobilier à la hauteur de son rôle de vitrine culturelle. Cette commande mobilisa plusieurs décorateurs et maisons de renom, parmi lesquels la Maison Spade Frères, la Maison Leleu, Paul Sauvage, P.-E. Ruhlmann et Louis Sognot. Le nom de Sognot apparaît dans les documents préparatoires, sans que soient conservés à ce jour des informations précises sur l'étendue de son intervention.

La mention de Louis Sognot, bien que brève, suggère son intégration à un projet d'envergure, marquant la reconnaissance institutionnelle dont il bénéficiait alors, au même titre que des figures majeures de l'art décoratif français. Cependant, son rôle exact demeure difficile à cerner, en raison de la disparition ou de l'absence de documents d'exécution détaillés, tels que plans, correspondances nominatives ou procès-verbaux de réception.

Avant même ce réaménagement du Palais Branicki, Louis Sognot avait été associé au projet de décoration du poste diplomatique français situé à Aleje Ujazdowskie[803] (Varsovie), entre 1920 et 1936.

Ce premier chantier témoigne de l'implication progressive de Sognot dans les missions diplomatiques, dans un contexte marqué par le prestige accordé aux arts décoratifs français sur la scène internationale. Les archives conservent pour cette période un corpus disparate : quatorze

[803] Aleje Ujazdowskie est une avenue prestigieuse de Varsovie, traversant un quartier historique et diplomatique, faisant partie de la Route Royale. Archives du mobilier nationale et des manufactures nationales de la tapisserie des gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie.

photographies de mobilier et de lustres, un plan de la légation, un dessin attribué à Sognot ainsi qu'un échantillon de passementerie (daté entre 1920 et 1926). Ces documents révèlent une intense préparation logistique — échanges épistolaires, devis détaillés, listes d'expédition — traduisant la complexité de la mise en place de l'ameublement d'une représentation diplomatique, conçue comme un outil actif de la diplomatie culturelle française.

Avec l'installation de l'ambassade dans le Palais Branicki, un souffle nouveau est donné à l'ensemble du projet. Le réaménagement, confié à un ensemble de créateurs emblématiques du luxe français — Spade Frères[804], Leleu, Ruhlmann, Sognot — devait conjuguer excellence artisanale, modernité maîtrisée et prestige institutionnel. Ce transfert symbolisait non seulement la montée en puissance de la présence française en Europe centrale, mais aussi la volonté d'actualiser l'image de la France à travers une esthétique contemporaine, débarrassée des lourdeurs historicistes.

Néanmoins, l'absence de documentation explicite sur le travail de Sognot pose une série de questions critiques. Ce silence archivistique ne doit pas être interprété comme un signe de marginalité. Il reflète plutôt les logiques institutionnelles des commandes publiques où, dans les projets collectifs, les contributions individuelles peuvent être diluées au profit d'une cohérence d'ensemble dictée par la stratégie diplomatique. Seuls quelques grands noms, consacrés par l'histoire des arts décoratifs, voient leur rôle pleinement reconnu ; d'autres, même significatifs, sont effacés dans l'effort d'unification esthétique. Ce déficit de reconnaissance documentaire éclaire plus largement le fonctionnement des archives publiques : elles privilégient souvent les dimensions financières, administratives ou logistiques de la commande, au détriment de l'analyse des processus créatifs. Dès lors, l'étude de la participation de Louis Sognot — même si elle repose en partie sur des indices fragmentaires — invite à reconsidérer la manière dont l'histoire officielle conserve ou invisibilise certaines trajectoires individuelles dans les grands projets d'État.

Ainsi, la contribution de Louis Sognot au Palais Branicki, même difficilement documentable, témoigne à sa manière de la complexité de la diplomatie par les arts décoratifs, où prestige national, création collective et effacement des signatures singulières coexistent.

---

[804] SPADE Baptistin (1891-1969) : Décorateur français spécialisé dans les aménagements de paquebots célèbres, tels que *Normandie* et *France*. Il est également le fondateur de la maison Spade Édition, dédiée à la création de mobilier et d'objets design.

3. EXPOSITION DE BRUXELLES 1935 : LA MAISON DU JEUNE HOMME

3.1.De Primavera à Bruxelles : Un manifeste de l'habitat moderne

La carrière de Louis Sognot, après son départ de l'Atelier Primavera en 1930, reflète les bouleversements du paysage artistique de l'époque. Cette période de transition est marquée par plusieurs jalons, notamment la fin de sa collaboration avec Charlotte Alix en 1934, et un repositionnement progressif au sein des circuits de diffusion du décor moderne. C'est dans ce contexte mouvant, où les institutions culturelles et les modes de production se recomposent, que Sognot prend part à un projet d'envergure internationale, emblématique de son inscription dans la modernité décorative française.

L'Exposition internationale de Bruxelles[805] de 1935 offre à la France une occasion stratégique d'affirmer son rayonnement culturel et industriel sur la scène internationale, à travers un pavillon national[806] ambitieux qui promeut un modèle d'habitat moderne, accessible et représentatif des valeurs de la modernité[807] décorative française. Pensée comme une préfiguration de *l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937*, cette vitrine du savoir-faire français est placée sous la responsabilité conjointe de Georges Huisman, ministre des Beaux-Arts, et du ministre du Commerce[808].

Aux côtés de Charlotte Perriand, René Herbst, Le Corbusier, Fernand Léger et Pierre Jeanneret, Louis Sognot participe à la conception de *La maison du jeune homme*, manifeste d'un habitat moderne, fonctionnel et adapté à une génération urbaine, active et cultivée. Derrière cette vitrine collective, des tensions subsistent : le choix des décorateurs, leur position vis-à-vis du Salon des artistes décorateurs ou leur engagement dans des mouvements comme les CIAM révèlent des

---

[805] Dès 1925, la Ligue Bruxelles-Exposition lance le projet ambitieux d'une exposition universelle, malgré de longues hésitations sur le choix du site. Grâce à l'intervention d'Adolphe Max, ministre d'État et bourgmestre de Bruxelles, le plateau du Heysel est finalement retenu. Inaugurée le 27 avril 1935 et prolongée jusqu'au 6 novembre, l'Exposition internationale de Bruxelles remporte un large succès, tant en termes d'affluence que de rentabilité. La France est représentée par 5 pavillons officiels, le pavillon de la France Métropolitaine « foyer de la famille Française est d écoré par Jacques Carlu. Le pavillon français, intitulé *Le Foyer français*, incarne les ambitions culturelles et commerciales de la France en valorisant un modèle d'habitat familial moderne, reflet des aspirations de la classe moyenne et des tendances esthétiques contemporaines.LAMBOTTE Paul et PARGAMENI Charles, *Exposition universelle et internationale Bruxelles 1935 : avril-novembre*, Bruxelles, imprimerie Van Cortenbergh, 1935, 55 p.

[806] La France est représentée par 5 pavillons officiels, le pavillon de la France Métropolitaine « foyer de la famille Française est d écoré par Jacques Carlu.

[807] la Section française, la plus vaste de l'Exposition, comprenait le Palais de la France Métropolitaine et le Pavillon de la Ville de Paris; le Palais de la France d'Outre-Mer, avec la représentation de toutes les colonies qui composent l'Empire Colonial de la République

[808] Le ministère des Beaux-Arts supervisait la participation Française à l'étranger.

divergences sur le rôle de l'art décoratif dans la société moderne[809]. Présentée au sein du pavillon français, *La maison du jeune homme* s'inscrit dans un projet collectif visant à redéfinir les standards de l'habitat contemporain, fondé sur l'équilibre entre activité physique, repos et culture — une démarche à laquelle Louis Sognot contribue pleinement.

Cette équipe de décorateurs, « dissidents du Salon des Artistes décorateurs[810]», a été chargée d'aménager (Fig. 35) une habitation de 63,26 m² composée de trois pièces. Louis Sognot conçoit la salle de repos, la douche et le solarium (21,38 m²), Perriand la salle d'étude (19,48 m²), René Herbst la salle de gymnastique (22,40 m²), tandis que Le Corbusier et Pierre Jeanneret participent à l'élaboration du plan et à la conception de certains meubles. Dans un contexte d'émulation artistique et diplomatique, cette réalisation incarne l'alliance d'une esthétique épurée, d'une organisation fonctionnelle des espaces et d'une valorisation du corps en mouvement. Sous la direction de Maurice Dufrêne, l'équipe française imagine un espace domestique modulaire, compact et expérimental, articulé autour des figures du sport, de la culture et du confort quotidien. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'intervention de Louis Sognot, dont l'aménagement de la salle de repos et le mobilier multifonctionnel témoignent d'une pensée décorative rigoureuse, soucieuse d'équilibre entre innovation, rationalité et qualité de vie. *La maison du jeune homme* est une habitation moderne de type hybride[811], située entre le modèle de l'atelier et celui du studio. Elle s'étend sur deux étages, offrant une hauteur suffisante pour l'installation d'agrès de sport, tout en permettant l'aménagement de trois pièces[812] distinctes grâce à des cloisons adaptées à cet espace. Elle comprend notamment une salle de culture physique conçue par René Herbst, passionné de sport.

« René Herbst pratiquait le canoë avec des amis ; […]. À notre image, le jeune homme de cette maison serait sportif. René Herbst conçut une salle de culture physique animée par une grande

---

[809] Ces tensions révèlent les fractures du champ décoratif, entre un art ornemental hérité des styles historiques et une esthétique épurée portée par l'U.A.M. et les CIAM. Le choix des créateurs devient un enjeu institutionnel et politique, dans un contexte où la modernité s'affirme comme un projet social. L'art décoratif ne se limite plus à l'esthétique : il devient un levier de transformation culturelle.

[810] Cette expression reprise par plusieurs revues, suggère que cette équipe de décorateurs s'est détachée des normes établies.

[811] On peut citer en exemple : RUFFIER J.-E., « La culture physique chez soi », *Art et industrie*, mars 1932, p. 21-24.

[812] Les créateurs les plus novateurs, à l'origine de la démocratisation des meubles en métal et en verre, se sont réparti l'aménagement, remarquablement réussi, de trois pièces distinctes : Louis Sognot a conçu la chambre en collaboration avec Germaine Montereau pour les tissus, Charlotte Perriand s'est chargée du bureau, et René Herbst a imaginé la salle de culture physique, sublimée par un grand panneau décoratif vibrant de couleurs et d'expressivité, magistralement réalisé par Fernand Léger. COIGNANT Raymond, « La France et la ville de Paris », le monde illustré, 15 juin 1935, p. 515.

peinture de Fernand Léger à la gloire du sport. Pour empêcher les ballons de se répandre, un grand filet la séparait de la salle d'étude […] [813]».

Dans l'entre-deux-guerres, la figure du jeune homme devient un thème récurrent dans l'univers de Louis Sognot, mais également chez d'autres décorateurs. Les jeunes professionnels et célibataires[814], auxquels cet appartement est destiné, incarnent une nouvelle catégorie de citadins. Ce type d'habitation répond à leurs besoins spécifiques : un espace réduit, mais ingénieusement agencé, reflétant un mode de vie dynamique, cultivé et tourné vers le bien-être. L'intégration d'une salle de culture physique atteste de l'importance croissante accordée aux pratiques sportives, en phase avec les aspirations de cette génération moderne.

Les symboles liés à la pratique du sport sont également des prétextes esthétiques permettant de s'intégrer dans un espace dédié à la décoration : agrès, poids, filets, cuir des sacs de frappe (Fig. 49). Cette tendance s'inspire du courant hygiéniste[815], qui a déjà largement contribué à la redéfinition sanitaire des espaces intérieurs. Cette passion commune se reflète dans l'agencement de l'appartement, où la salle de culture physique est mise en valeur par une grande peinture de Fernand Léger, *La salle de culture physique. Le sport*[816], célébrant le corps en mouvement (Fig. 49). Cette œuvre incarne une architecture où esthétique et fonctionnalité s'articulent avec clarté. Sur un tableau noir de type scolaire, Le Corbusier trace à la craie le plan de la maison, précisant le programme et la répartition des tâches. Ce schéma exprime une vision de l'habitat moderne fondée sur la santé, le bien-être et l'efficacité, dans un espace compact et rationnel, conçu collectivement. Charlotte Perriand expose sur les étagères des fossiles, au mur des vertèbres de baleine et un silex de montagne (Fig. 49), qu'elle qualifie de « formes créées par la nature ». Dès les années 1930,

---

[813] PERRIAND, Op. cit.,« René Herbst pratiquait le canoë avec des amis ; […]. À notre image, le jeune homme de cette maison serait sportif. René Herbst conçut une salle de culture physique animée par une grande peinture de Fernand Léger à la gloire du sport. Pour empêcher les ballons de se répandre, un grand filet la séparait de la salle d'étude.[…] »

[814] Le célibat, autrefois perçu comme transitoire ou marginal, est devenu un mode de vie assumé et valorisé, bien que toujours empreint d'une ambiguïté entre indépendance et échec relationnel. BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire du célibat et des célibataires*, Édition Fayard, 2007, 527 p.

[815] CERMAND, Jérémie, Sports à domicile. L'aménagement de salles de cultures physiques par les ensembliers de l'entre-deux-guerres. *Cultures physiques, cultures visuelles*. *Apparence(s). Histoire et culture du paraître*, 10, 2021. (à lire en ligne : http://journals.openedition.org/apparences/2747).

[816] LEGER Fernand, *La salle de culture physique. Le sport,* 1935. Huile sur toile, 234,95 x 396,25 cm.

Perriand, Le Corbusier et Léger s'inspirent des formes naturelles[817] (galets, os, bois flottés) pour nourrir une esthétique moderniste en rupture avec les académismes, fondée sur le dialogue entre art, architecture et nature. Le photomontage[818], utilisé par Perriand dans *La grande Misère de Paris* (1936), devient un outil visuel efficace pour porter des messages sociaux et politiques.

3.2 Corps, espace, modernité : une nouvelle grammaire de l'habitat

Louis Sognot incarne une vision avant-gardiste de l'habitat, conçu comme un espace où fonctionnalité, modernité et harmonie coexistent. À travers des réalisations telles que la salle de repos ou des meubles multifonctionnels, il répond aux exigences pratiques et esthétiques de son temps. La salle de repos, dont le plan pentagonal favorise la circulation, est pensée comme un lieu de transition après l'effort physique, propice à la détente, à la méditation et à l'accès au solarium. Celui-ci, associé à un ensemble de douches et de toilettes, reflète un agencement rationnel et fluide. L'ensemble illustre une conception spatiale cohérente, où chaque élément trouve sa place dans un continuum fonctionnel. Décrite comme « […] subtilement raffinée dans ses frustes apparences [819]», l'approche de Sognot repose sur des choix techniques innovants, comme les pavés de verre, qui cloisonnent sans interrompre la lumière, assurant une continuité visuelle entre les espaces. Reliée à la salle de culture physique conçue par René Herbst, la salle de repos établit un lien symbolique et spatial entre corps et esprit. Un filet tendu entre la salle de sport et la salle d'étude empêche les ballons de circuler tout en matérialisant cette dualité. Le mobilier conçu par Sognot témoigne de cette même inventivité fonctionnelle : une commode à ouverture latérale, un fauteuil tubulaire dont les pieds arrière forment une boucle, ou encore un meuble hi-fi se repliant en enfilade discrète, soulignent son aptitude à concilier usage, forme et discrétion. Ce soin accordé à la polyvalence s'inscrit dans une démarche moderniste visant à optimiser l'espace sans compromettre l'esthétique.

---

[817] PERRIAND, op. cit., p. 78. « Avec Pierre Jeanneret, nous allions le samedi soir et le dimanche sur les plages de Normandie […] à la recherche des plus beaux galets. […] Nos sacs à dos étaient remplis de trésors : galets, bouts de bois, chaussures de bois, brosses de chevaux, ossements et autres trésors. Nous les triions, les admirions, les trempions dans l'eau pour leur donner plus d'éclat. C'est ce que nous appelions l'art brut. »

[818] Avec l'arrivée au pouvoir de Léon Blum et son gouvernement composé de ministres radicaux et socialistes, les artistes engagés comme Charlotte Perriand et Fernand Léger ont bénéficié de commandes officielles. Malgré cela, ils subissent de plein fouet la crise économique.

[819] CHERONNET L., « Les Arts à l'Exposition de Bruxelles », *Art et décoration* , Paris, 1er janvier 1935, p. 303.

3.3 Vers un habitat rationnel et humaniste

Par ailleurs, le meuble-penderie (Fig. 49) qu'il conçoit sera ultérieurement choisi pour meubler le consulat de Kyoto, affirmant la portée internationale de son travail. Enfin, l'organisation des espaces, combinant hygiène, bien-être et efficacité spatiale, s'inscrit dans une réflexion globale où chaque élément participe à une architecture rationnelle et humaniste, symbolisant l'alliance entre innovation technique et équilibre intellectuel. Le Corbusier, dans *Vers une architecture*, défend l'idée d'un logement standardisé, où chaque mètre carré est strictement fonctionnel. La superficie de 63,26 m² de l'appartement incarne cette rigueur, illustrant la possibilité de concilier compacité et confort. Cette réalisation s'inscrit dans une réflexion amorcée dès 1914 sur le logement social et concrétise le concept d'immeuble-villa, élaboré par Le Corbusier en 1922. Celui-ci allie les qualités de la maison individuelle à celles de l'habitat collectif grâce à des appartements en duplex et des loggias favorisant l'intimité.

4. SOGNOT « S'ENRÔLE » AU CLUB DE VACANCES POUR JEUNES FILLES (1937).

En 1938, Charlotte Chauchet-Guilleré, toujours à la tête de Primavera, confie à Louis Sognot la salle à manger d'un club de vacances ; huit ans après son départ, cette commande confirme la solidité de son autorité dans un mobilier fonctionnel et sobre. Cette continuité professionnelle contraste avec l'effacement, dès 1937, du vingtième anniversaire de Primavera, éclipsé par l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Dans la seconde moitié de la décennie, les grands magasins — moteurs historiques des arts décoratifs — se retirent presque tous, à l'exception du Studium du Louvre ; Michel Dufet constate qu'« ils négligent aujourd'hui de s'y présenter ». Tandis que le terme même d'« arts décoratifs [820]» cède la place aux « métiers d'art [821]», une rationalité fonctionnelle s'impose. C'est dans ce paysage en recomposition que se prépare l'Exposition de 1937[822]. Organisée par un gouvernement du Front

[820] GRONDIN, op. cit.,
[821] LAURENT, Op. cit.
[822] L'initiative est suggérée en 1929, par Julien Durand qui propose à la chambre des députés l'organisation d'une Exposition des arts décoratifs et industriels pour 1936, visant à promouvoir la politique culturelle de la France et à

populaire[823] confronté à la crise, l'entreprise accumule retards et contraintes budgétaires. Sur le Champ-de-Mars, les pavillons[824] du Troisième Reich et de l'URSS, dressés face à face au pied de la tour Eiffel, matérialisent la rivalité idéologique de l'entre-deux-guerres[825]. L'événement entend néanmoins célébrer la convergence entre progrès technique, organisation rationnelle de l'habitat et démocratisation des loisirs — orientation qui éclaire, rétrospectivement, la démarche mesurée de Sognot : démontrer qu'un artisanat moderne peut rester exigeant, même dans un contexte économique et politique tendu.

4.1 Une collaboration retrouvée avec Primavera

Porté par le renouveau des avant-gardes et l'impulsion politique du Front populaire, Robert Mallet-Stevens[826] retrouve un rôle central dans l'organisation de l'exposition. Dans ce climat de bouleversements sociaux et culturels, l'événement[827]souligne les avancées artistiques, technologiques et scientifiques[828] qui redéfinissent l'habitat moderne. Dans cette logique, le programme officiel s'attache à montrer la traduction concrète de ces avancées dans la vie

---

prolonger l'influence de l'Exposition de 1925. Cette initiative s'inscrit dans une stratégie de diplomatie culturelle et soutient les ambitions coloniales du pays. En 1935, le gouvernement français, sous la direction de Pierre-Étienne Flandin, décide finalement de préparer l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937, avec le soutien de diverses personnalités du monde artistique et culturel, ainsi que d'entreprises et d'organisations professionnelles.On pourra retrouver la chronologie dans le : catalogue officiel de l'exposition. LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*. « Le programme élaboré pouvait se résumé ainsi : l'Exposition devait avoir pour but de présenter les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées par les artistes, les artisans et les créateurs de modèles, et se rattachant d'une manière quelconque aux arts décoratifs et industriels modernes. » *ibid.* LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts techniques dans la vie moderne (1937).*

[823] BODIN Louis.,et TOUCHARD Jean (dir.), *Le Front populaire : 1936,* Paris, 1961, p. 296.
BERSTEIN Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus. Histoire », 2002.

[824] BIBERT Alexandre, « Vitrine ou miroir de la nature du régime ? Le pavillon de l'Allemagne à l'Exposition universelle de 1937 », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n^{os} 49-2, 2017, p. 473-490.

[825] En Europe, la guerre civile espagnole mettait en lumière une lutte idéologique acharnée, avec le gouvernement du Front populaire espagnol combattant les forces nationalistes de Franco, soutenues par l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Ce conflit exacerbait les clivages idéologiques en Europe. Simultanément, l'URSS sous Staline se positionnait comme un rempart contre le fascisme, tout en menant des purges contre sa propre élite dirigeante, ajoutant une couche supplémentaire de complexité à l'échiquier politique international.

[826] Robert Mallet-Stevens est alors chargé de concevoir plusieurs pavillons emblématiques, dont ceux de la Solidarité nationale et de l'Hygiène, témoignant de son engagement pour une modernité engagée et visionnaire malgré les défis organisationnels. CINQUALBRE O. et LEMONIER A. (Dir.), *Robert Mallet-Stevens : l'oeuvre complète*. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2005, p. 190-195.

[827] Parmi les réalisations emblématiques figurent le palais de Chaillot, le palais de Tokyo, le pavillon de l'Air décoré par Robert et Sonia Delaunay, le pavillon des Temps nouveaux conçu par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ainsi que les pavillons des Chemins de fer et du Luxembourg, illustrant la diversité des expressions artistiques et leur dialogue avec l'industrie.

[828] Des démonstrations publiques, telles que la machine électrostatique de Joliot-Curie et des expériences sur les électrons et les rayons X, ont concrétisé cette vision.

quotidienne. Le pavillon *Électricité dans la maison*[829] illustre cette évolution en présentant un cadre domestique modernisé par l'électricité et les équipements électroménagers. L'œuvre de Fernand Léger *Les forces collectives sont en marche*[830], souligne quant à elle les transformations sociales induites par l'industrialisation. L'exposition adopte également une dimension pédagogique[831],valorisant les progrès en matière de communication, notamment avec l'arrivée de la télévision et les émissions « France 1937 [832]», et le rôle central de la radio**.** Enfin, le Palais de l'Électricité, décoré par *La Fée Électricité* de Raoul Dufy, symbolise l'intégration de la science, de la technique et de la création artistique dans la vie quotidienne. Dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937, l'œuvre de Louis Sognot s'inscrit dans une période de transition où modernisme et valeurs traditionnelles coexistent.

Le 24 mai 1937, le président Albert Lebrun inaugure l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Porté par le Front populaire[833] – coalition de radicaux, socialistes et communistes résolue à endiguer la progression des fascismes[834] – l'événement met en avant l'alliance créative entre arts et techniques, symbole des mutations de l'entre-deux-guerres : loisirs de masse, pédagogies nouvelles, idéal d'épanouissement physique et moral. L'exposition insiste sur la vie au grand air et la modernisation des équipements collectifs. L'atelier Primavera présente un Club de vacances pour jeunes filles, conçu au bord du lac d'Annecy. Soutenu par Charlotte Chauchet-Guilleré, directrice de l'atelier, et placé sous la coordination de Jacques Viénot[835], ce projet associe plusieurs créateurs, dont Louis Sognot, exceptionnellement rappelé après son départ

[829] Les pavillons consacrés à l'électricité, à l'aluminium et à l'amiante ont mis en lumière non seulement les bienfaits mais aussi les dangers potentiels des nouveaux matériaux, offrant ainsi une réflexion critique sur le progrès. ROSNY AINE Jean-Honoré, « notes sur le Palais de la découverte, découvertes scientifiques dans leurs application », *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. Tome I, 1937, Paris, p. 90.

[830] Sa réflexion sur le syndicalisme et la mécanisation témoigne de la manière dont ces évolutions transforment les rapports de force au sein de la société. LEGER Fernand, « couleurs dans le monde », *Europe,* n°185, mai 1938, p.111

[831] CARRE Patrice, Revenir à l'exposition de 1937 « exactement modernes » ? Les techniques de communication, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*,1987, pp. 83-90.

[832] Ibid.

[833] le climat interne était tout aussi chargé, avec un gouvernement de Front populaire établi suite aux élections de 1936.

[834] Les forces fascistes avaient marqué de leur empreinte l'année 1934 par des manifestations violentes et des tentatives de coup d'État

[835] L'atelier est dirigé par Jacques Vienot[v]et Jacques Riesterer, l'exposition a démontré que, malgré la crise économique, la volonté de maintenir une participation active aux grands événements internationaux demeurait forte, malgré une sélection rigoureuse imposée par les contraintes financières. Il occupera divers postes entre 1933 et 1942 dans *l'atelier Primavera* notamment conseillers du commerce extérieur et intérieur.

de Primavera en 1930. Louis Sognot, assisté par Colette Gueden[836] et Charliot, s'inspire des installations nécessaires au sport moderne pour concevoir un environnement polyvalent, dédié à l'étude, au sport et à la détente.

L'ensemble[837], conçu comme un pont extérieur de paquebot avec une passerelle surélevée, comprend des salons, une salle à manger et une salle de sport, tous dédiés à la détente et à l'activité physique. Installé dans un grand loft lumineux, aux volumes ouverts et largement vitrés, cet aménagement[838] constitue un véritable hymne à la jeunesse et à la légèreté. Chaque détail traduit une compréhension fine des modes de vie contemporains. Loin des laboratoires techniques ou des villas luxueuses meublées de métal, Louis Sognot conçoit un mobilier sobre mais ingénieux, qui allie raffinement formel et simplicité d'usage.

L'aménagement intérieur, soigneusement documenté dans le fonds[839]Thérèse Bonney, révèle une attention particulière portée à l'intégration dans l'environnement naturel : les volumes sont ouverts, baignés de lumière, avec une baie vitrée orientée vers le paysage. La beauté n'est pas sacrifiée à la fonctionnalité, et l'utilisation de couleurs, de vannerie et de matériaux légers confère une atmosphère joyeuse et aérienne. Les sièges de table, par exemple, sont garnis d'osier et de coussins colorés. La cheminée centrale est entourée de fauteuils mêlant osier et tissu, reposant sur un piètement tubulaire. À proximité se trouve une grande bibliothèque, une grande table entourée de sièges en sangle, séparée d'une table de ping-pong par un filet. Le fauteuil à assise suspendue en lanières de cuir plat montre l'attention portée par Sognot au confort, avec des systèmes d'amortissement innovants comme les « tendeurs ridorails » reliant l'assise aux accotoirs. Un

---

[836] RAMBOSSON Yvanoe, « Le pavillon des Artistes décorateurs », *Mobilier et décoration*, Paris, 1 juillet 1937, p. 233-245.

[837] MOULTARD ULDRY Renée, « Les ensembles au Salon des Artistes décorateurs », *Art et décoration*, 1937, p.259-265.

[838] GUENOT Albret, « Le Salon des Artistes décorateurs », *L'Art vivant*, Paris, 1 janvier 1937, p.347.

[839] BONNEY Thérèse (1894-1978) Photographe américaine, s'établit à Paris en 1918 après des études de lettres à l'Université de Berkeley et soutient une thèse à la Sorbonne. Elle devient journaliste, travaillant comme correspondante pour *Le Figaro* et fonde *The Bonney Service*, la première agence de presse photographique américaine en Europe. Dans les années 20, Bonney immortalise de nombreux artistes, écrivains et musiciens, organise des expositions d'artistes français et américains entre Paris et New York, et contribue à la rubrique mode du *New York Times*. Elle documente également les grandes maisons de couture parisiennes comme Paul Poiret et Madeleine Vionnet, et se penche sur les affiches publicitaires, capturant l'effervescence graphique des années 30. Elle couvre l'Exposition coloniale de 1931 et l'Exposition internationale des Arts et Techniques de 1937, et pendant la Seconde Guerre mondiale, parcourt l'Europe en tant que reporter de guerre, une des rares femmes dans ce rôle à l'époque. Après la guerre, Bonney se retire dans un village alsacien, mais reste liée à Paris, comme le montre sa Grande médaille d'honneur de la Ville de Paris reçue en 1964. Elle enrichit la Bibliothèque historique de collections comprenant 1 047 plaques de verre, 826 négatifs sur pellicule souple, et 1 400 épreuves d'époque, tous numérisés et disponibles via le portail des bibliothèques spécialisées de la Ville de Paris.

modèle en structure tubulaire, (référencé 59 bis), utilise une assise en osier soutenue par une croix en tube, avec un dossier légèrement incliné. Les sièges en bois naturel sont tendus de sangles en tissu ou en nylon. Le mobilier tubulaire, peint en blanc et agrémenté de bois naturel, perd sa froideur initiale, et les lignes horizontales des chaises à piètement en bois naturel autour de la table à déjeuner apportent une cohérence visuelle à l'ensemble. Ce langage formel révèle les nouvelles aspirations des jeunes, qui privilégient un mode de vie plus authentique[840] et en lien avec la nature.

Cette approche résonne avec un mouvement plus large : l'essor des auberges de jeunesse, du scoutisme, du camping, ainsi que l'usage croissant des chalets ou maisons de week-end pour des activités sportives simples, témoigne d'un besoin de rupture face à une modernité perçue comme oppressante. En quête d'équilibre, la jeunesse urbaine cherche à se reconnecter à la nature, envisagée comme un espace de liberté et de régénération. La jeunesse urbaine, en quête d'équilibre, cherche à se reconnecter à la nature, perçue comme un espace de liberté et de régénération. Ce mouvement vers l'autonomie et l'exploration est favorisé par les progrès des transports et l'instauration des congés payés. Il s'inscrit dans une dynamique culturelle plus large, portée par la littérature et les arts. Des œuvres comme *L'Envers et l'Endroit* (1937) d'Albert Camus ou *La Terre chinoise* (1931) de Pearl S. Buck invitent à l'ouverture et à la quête de sens, tandis que le surréalisme d'André Breton explore l'inconscient et conteste les normes établies. Le pavillon[841] présente une diversité de formes d'habitat, entre modernité fonctionnelle et retour décoratif : Étienne Kohlmann imagine un *chalet de montagne*, Djo Bourgeois et Jean Royère *un club de yachtman*, tandis que Pierre Chareau conçoit des *maisons champêtres* et Louis Sue un *salon d'ambassade* d'inspiration versaillaise. Ces propositions, qui vont de l'habitat de loisir à la demeure bourgeoise, traduisent les aspirations contrastées d'une société en mutation, entre épuration moderniste, héritage historique et émergence des loisirs de classe moyenne.

Si le Club de vacances illustre la dimension collective et ludique de son travail, Sognot décline la même logique de fonctionnalité élégante dans un mobilier conçu pour des cadres plus intimistes. Il transpose ainsi ses principes — sobriété, ingéniosité technique et respect des usages — à des pièces destinées cette fois à l'univers professionnel ou domestique des adultes.

---

[841] L'imposant pavillon des Artistes décorateurs est composé de plusieurs tours refermés sur un ensemble d'ascenseurs est l'œuvre des architectes M.M Patoud, Simon et Chaume.

4.2. Un bureau moderne en Wacajou pour l'exposition de 1937

À la croisée de ces influences, il élabore une démarche associant fonctionnalité, innovation technique et élégance formelle. Face à l'essor du style « antiquaire [842]», qui réactualise les répertoires classiques (Louis XIII, Louis XV) dans une esthétique contemporaine, il cherche à moderniser le cadre de vie sans verser dans l'ornementation, tout en préservant certaines valeurs culturelles. Louis Sognot, dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937, présente un ensemble remarqué : *un cabinet de travail en bois de wacajou d'Indochine[843]*, édité par Charles Bernel, dont les lignes droites et l'esthétique épurée rappellent les cabinets de publicité (Fig. 39).

Le bureau intègre un dispositif innovant avec une porte coulissante équipée d'une serrure. La petite table basse, associée au bureau, se distingue par sa fonctionnalité : elle comprend une fermeture à rideau, quatre loges de tiroirs, plusieurs cases de rangement et six tiroirs. La loge située en bas à droite est spécifiquement conçue pour accueillir une machine à écrire, tandis que les autres cases, uniformément laquées par Perrin, sont adaptées pour résister à la chaleur des lampes de bureau. L'enfilade reçoit deux tiroirs astucieusement conçus pour s'ouvrir en éventail. Dans cette pièce, Louis Sognot intègre la célèbre laque Perrin[844], déjà utilisée par Primavera, apportant une touche d'élégance tout en répondant aux exigences fonctionnelles contemporaines. Les parties métalliques du meuble sont en métal blanc, tandis que le dessus du bureau, le socle de la bibliothèque et le dos de la table sont recouverts d'une laque brune d'Indochine, reconnue pour sa résistance aux acides et à l'humidité. Cette laque, d'inspiration indo-chinoise, est d'un coût inférieur à la laque orientale traditionnelle tout en conservant une apparence luxueuse et des propriétés techniques remarquables. Son homologation par le ministère de l'Air témoigne de sa qualité et de son adaptation aux exigences contemporaines.

---

[842] Ce choix esthétique a provoqué de vives controverses[842], notamment au sein du commissariat général. Des figures telles que Michel Dufet et Jacques de Brunhoff avaient, neuf mois avant l'ouverture, exprimé des inquiétudes quant à un potentiel échec.Le commissariat général de l'exposition avait été au cœur de controverses, notamment à cause de l'exclusion de l'architecte renommé Le Corbusier et de l'usage discutable des fonds publics. Ces décisions ont été critiquées pour leur manque de transparence et leur gestion jugée inefficace, suscitant des inquiétudes sur la préparation et la réussite de l'événement. En réponse, Jean Locquin, délégué général du président du Conseil, a été chargé d'accélérer les préparatifs et de calmer les tensions.

[843] Les matériaux utilisés, tels que le sycomore, le sapéli du Cameroun, l'avodiré, et le bois corail, illustrent cette quête d'opulence les autres créations notables.

[844] REYLIANE Jacques, « A l'exposition de 1937, ornements, charme et confort du home », *Figaro,* 29 octobre 1937, p.4.

L'ensemble[845] des pièces est complété par un tissu mural fourni par la société Vinay, conçu selon un dessin de Louis Sognot, ainsi qu'une sculpture en céramique signée Hubert Yencesse, apportant une touche artistique et raffinée à l'aménagement. Ces éléments, réalisés en collaboration avec l'ébéniste Charles Bernel[846], témoignent de l'engagement de Sognot dans une recherche d'innovation constante, tant sur le plan esthétique que technique.

Le projet de Sognot s'inscrit dans un changement plus large qui marque la fin des modèles historiques, au profit de propositions novatrices où se mêlent un goût pour le luxe complexe, illustré par des bois exotiques, et une approche plus rationnelle tournée vers la production en série. Ce tournant est également visible dans les créations de Maurice Pré et Maurice Barré. Les décorateurs, qu'ils soient membres du Salon des Artistes Décorateurs ou de l'Union des Artistes Modernes, ne travaillent pas ensemble en raison d'une atténuation des tensions ou oppositions entre les deux groupes, mais parce que les fabricants ont progressivement abandonné les modèles inspirés des styles historiques pour adopter des solutions plus contemporaines. Dans cette dynamique, l'utilisation de bois variés, comme le sycomore, les essences exotiques, le sapelli du Cameroun, l'avodiré et le corail, devient de plus en plus courante.

4.3 Classe 75 : vitrines, mobilier et modernité quotidienne chez Louis Sognot

Dans le prolongement de ces recherches mêlant luxe mesuré, rationalité fonctionnelle et nouveaux matériaux — illustrées par le cabinet en wacajou présenté à l'Exposition de 1937 — Sognot élargit son champ d'action à la diffusion commerciale de la modernité : cette évolution le conduit, l'année suivante, à prendre la tête de la Classe 75 « Étalage et matériel de présentation » du Groupe « Publicité ». La réputation de Louis Sognot en tant que décorateur lui a valu d'être nommé président du bureau de la Classe 75[847], dédiée à « l'Étalage et au matériel de

[845] Cette description a été réalisée à partir d'informations manuscrites reportées au dos du dossier photographique conservé dans le Fond Sognot du musée des Arts décoratifs de Paris.

[846] La maison Charles Bernel est un fournisseur de meubles de styles de qualité à la fin du XIXe siècle et dans la première partie du XXe siècle. Ses ateliers sont situés alors au 4 passage Saint-Pierre Amelot à Paris. Spécialisé dans la fabricatoin de meubles laqués. Il va notamment fournir la cour d'Angleterre avec le palais de Buckingham, ainsi que la cour du Danemark. Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, 1937 . [Tome I Liste des exposants.] « Catalogue général officiel ». [- Tome II. Catalogue par pavillons.],Paris) 1937, p. 302.

[847] Aux côtés de M. Sognot, les vice-présidents M. Robin, des Établissements Pierre Imans, et M. Robert Krier, contribuent à la direction. Le rôle de secrétaire est assuré par M. Roux, chef étalagiste, tandis que JL Le Son occupe la fonction de trésorier.

présentation [848]», au sein du Groupe 14 de la Publicité, une entité récemment restructurée. Dans ce cadre, il a mis à profit son expertise en concevant des étalages[849] remarquables pour la société « Le Cellophane ». Il a également joué un rôle clé dans la finalisation du plan du Pavillon de la Publicité, un projet ambitieux dont le design a été approuvé lors d'une récente réunion de la classe. Parallèlement, il a conçu un étalage captivant pour la « Librairie d'Art Albert Lévy Massin », intégrant des éléments de design attractifs qui mettent en valeur les livres et publications artistiques proposés. Ces réalisations illustrent sa capacité à allier fonctionnalité et esthétique avec brio. Au cœur de cette structure, Louis Sognot et son équipe supervisaient l'organisation d'expositions collectives explorant des thèmes[850] clés pour l'industrie de la publicité. L'engagement de Sognot à ce poste et son rôle dans le développement de ce pavillon soulignaient son expertise et sa capacité à diriger des projets d'envergure, tout en mettant en lumière l'importance croissante de la publicité dans le paysage médiatique et commercial contemporain. L'un des thèmes principaux du pavillon, centré sur le quotidien d'une famille cultivée de la classe moyenne[851], reflétait une volonté d'explorer les réalités sociétales contemporaines. Ce choix contrastait avec le faste des expositions précédentes, promouvant une approche plus accessible et unifiée de l'art décoratif. Cette orientation thématique, adoptée en réponse à un contexte économique difficile, marquait une rupture significative avec l'exposition de 1925[852]. Dans la section des ensembles mobilier classe 38, sous la présidence de Paul Follot, on trouve des créations destinées aux fabricants des faubourgs Saint-Antoine et Saint-Martin, ainsi que pour les grands magasins. Les sections 37 et 38, respectivement consacrées aux réalisations prestigieuses des artistes décorateurs et à la production en série, ont souligné le décalage entre la quête de prestige et les besoins réels du public. L'exposition a révélé les tensions entre tradition et modernité ainsi que les divergences culturelles et esthétiques de l'époque. Elle a mis en évidence les défis du secteur des arts et de l'industrie à la veille de la Seconde Guerre mondiale, symbolisant une période de réflexion intense sur l'avenir

[848] Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. (1937). *Catalogue général officiel : Liste des exposants. Tome I (2e éd.)* ; *Catalogue par pavillons. Tome II*. Paris : Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. p. 392.
[849] ANONYME, « A l'exposition », Le Matin ,Paris, 22 octobre 1937, p. 5.
[850] tels que les nouvelles techniques publicitaires, les campagnes innovantes, les étalages spécialisés, ainsi que l'utilisation de médias comme la radio et le cinéma dans la publicité. Op. cit. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. p. 232 et p. 292.
[851] Dans ses mémoires Huysmans souligne que les décorateurs sont réunis autour d'un même thème, dirigé vers une clientèle cultivée de la classe moyenne,
[852] SERRE Hélène, *Placé pour être utile : Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934-1940)* Thèse en Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015.

des arts dans un contexte de mutations rapides et de préoccupations socio-économiques croissantes. En 1937, le traditionnel Salon d'Automne est remplacé par le Salon de l'Art et de la Technique, installé Place des Invalides et consacré au mobilier scolaire. Le groupement René Herbst y présente des pupitres en série, inspirés des sièges de tracteur, conçus pour stimuler l'imagination des enfants. Parallèlement, le Centre des Métiers d'Art de France[853], réunissant artistes décorateurs, fabricants et institutions comme l'U.C.A.D., cherche à renforcer la place des arts appliqués dans un contexte économique et culturel en mutation. Cette initiative collective vise à moderniser les pratiques, encourager les synergies entre métiers et répondre aux nouvelles attentes du marché.

5. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE NEW YORK EN 1939

Dans la foulée de l'Exposition internationale de 1937, qui avait mis en lumière les mutations sociales et les aspirations modernistes de l'entre-deux-guerres, la France poursuivit sa stratégie de rayonnement culturel à l'échelle internationale. Deux ans plus tard, malgré un climat politique assombri par la montée des tensions européennes, elle participe activement à l'Exposition universelle de New York de 1939. Cette nouvelle manifestation offrait aux arts décoratifs français une tribune prestigieuse outre-Atlantique. Si le contexte différait – le projet new-yorkais se voulant davantage tourné vers l'avenir et la coopération mondiale – les principes défendus par certains créateurs restaient similaires : affirmer une esthétique fonctionnelle, inscrire le luxe dans une dynamique industrielle, valoriser un savoir-faire national dans un cadre résolument moderne. C'est dans ce contexte que l'on retrouve l'ombre de Louis Sognot, dont les œuvres figurent au sein du pavillon français, aux côtés des grandes signatures de l'art décoratif. Lors de l'Exposition Universelle de New York en 1939, Louis Sognot a contribué à la présentation du design français, notamment par sa participation au pavillon de la France, qui a mis en avant l'esthétique moderne et fonctionnelle de ses créations. Celles-ci étaient intégrées dans le « Salon de la production de luxe française » organisé par Michel Dufet. Bien que nous ne sachions pas si Sognot était personnellement présent sur place, ce contexte a permis de faire connaître son travail au-delà des frontières européennes, renforçant ainsi la visibilité de ses créations dans le milieu du design international. La présence de ses œuvres, aux côtés de celles de grands noms comme Lalique et

[853] Op. cit. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*.

Daum, illustrait la capacité de la France à conjuguer tradition artisanale et modernité, malgré un climat international de plus en plus tendu. Nous avons consulté les listes de passagers d'Ellis Island[854] et d'autres archives de New York, qui enregistrent des traversées en 1950, 1951 et 1955. Ainsi, comme dans de nombreux autres cas, les meubles ont été envoyés sur place dans le cadre de l'exposition. L'Exposition Universelle de New York 1939, organisée pour célébrer le 150e anniversaire de l'inauguration de George Washington, s'est tenue dans un contexte international tendu. La France y a participé activement avec le pavillon conçu par Roger-Henri Expert et Pierre Patout, mettant en avant son savoir-faire en matière d'arts décoratifs. Michel Dufet a organisé le « Salon de la production de luxe française », supprimant les barrières entre artistes et industriels. Cependant, le début de la Seconde Guerre mondiale a entraîné le rapatriement des décorateurs français. L'exposition, qui a attiré 40 millions de visiteurs, symbolisait un espoir de collaboration mondiale malgré la montée des tensions. Parmi les œuvres exposées, certaines ont été perdues lors du naufrage du paquebot Paris en 1939. Le magazine *Vogue*[855]a profité de cet événement pour promouvoir l'égalité des sexes et l'émancipation économique des femmes. Parallèlement, Howard Hughes, célèbre cinéaste et aviateur, a utilisé l'exposition pour inscrire son vol[856] audacieux entre New York et Paris, renforçant ainsi le message de collaboration mondiale. Ces initiatives témoignaient d'un optimisme marqué, bien que de courte durée, étant donné l'imminence de la guerre. Malgré l'éloignement géographique de l'Europe en guerre, l'exposition a offert à la France l'occasion de présenter son savoir-faire en matière de métiers d'art. Michel Dufet a conçu la section dédiée à ces métiers sous la forme d'un appartement, plutôt que d'une présentation par objets. Malheureusement, certaines œuvres d'art françaises destinées à l'exposition ont été perdues lors du naufrage du paquebot *Paris*[857] en 1939.

L'itinéraire de Louis Sognot dans les années 1930 s'inscrit à la croisée des ambitions diplomatiques, du développement des arts appliqués et de la diffusion internationale du modernisme français.

---

[854] The Statue of Liberty-Ellis Island Foundation. (n.d.). *Ellis Island Passenger Search*. National Park Service. https://www.libertyellisfoundation.org/passenger
[855] Vogue, Une femme de demain, Paris, juin 1939, p. 17.
[856] Paris-soir, Howard Hughes, Paris, 26 juin 1938, n.p.
[857] ANONYME, « Le Paris incendié par de criminel », *Ce Soir*, Paris, 20 avril 1939, p. 4.

En contribuant à des projets institutionnels, culturels et commerciaux, il participe à l'affirmation d'un art décoratif rationnel et accessible. Mais avec l'effondrement de l'ordre international en 1939, ses priorités – comme celles de toute une génération de créateurs – vont se déplacer : de la représentation nationale à la reconstruction intérieure. À partir de 1940, la pratique de Sognot basculera vers l'urgence sociale, posant les fondements d'une nouvelle esthétique du quotidien.

PARTIE III. LOUIS SOGNOT ACTEUR DE LA RECONSTRUCTION

CHAPITRE I: AUX ORIGINES D'UN RENOUVEAU : LA PERIODE (1939–1945)

1.LA CRÉATION EN TEMPS DE GUERRE : ENTRE RUPTURES ET CONTINUITES

1.1. Entre guerre et pénuries : la résilience pédagogique de Louis Sognot

La période de la Seconde Guerre mondiale représente une phase de transition et de turbulences pour le monde des arts décoratifs, dans laquelle Louis Sognot, adopte une posture à la fois stratégique et résiliente. Tandis que la production artistique se trouve bouleversée par les pénuries matérielles, la mobilisation des artistes et la tension politique, Louis Sognot parvient à maintenir une présence au sein de la scène créative et pédagogique.

Contrairement à d'autres créateurs qui, face à la guerre, choisissent l'exil ou se retirent de la scène artistique, Louis Sognot maintient une présence active en s'engageant dans l'enseignement. Il poursuit la transmission des savoirs au sein d'institutions majeures telles que l'École Boulle et l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Dans un contexte marqué par la guerre et les restrictions, ce choix témoigne de sa volonté de préserver les fondements d'un art de l'ameublement moderne, fondé sur la rigueur, la fonctionnalité et la sobriété, tout en les adaptant aux contraintes imposées par les pénuries de matériaux et la précarité ambiante. Sognot incarne ainsi une pédagogie à la fois pragmatique et humaniste, soucieuse de relier la pratique décorative aux réalités économiques et sociales de son temps.

Parallèlement, il continue à exposer dans les salons artistiques encore actifs, affirmant sa capacité à faire évoluer son langage formel malgré l'instabilité du contexte. Marquée d'abord par la guerre, puis par les exigences de la reconstruction, son œuvre témoigne d'une modernité souple et engagée, attentive aux mutations de la société et aux besoins concrets du quotidien. En mai 1939, alors que la France n'est pas encore entrée en guerre, les tensions internationales atteignent leur paroxysme[858]. Dans ce climat anxiogène, la société oscille entre insouciance affichée et

[858] Depuis l'annexion de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne en mars 1939, l'hypothèse d'un conflit armé apparaît de plus en plus inéluctable. Dans ce contexte tendu, la société française oscille entre un désir de normalité et une inquiétude diffuse. La Seconde Guerre mondiale débute le 1er septembre 1939 avec l'invasion de la Pologne, entraînant l'entrée en guerre de la France le 3 septembre.

inquiétude latente. La vie culturelle, pour sa part, reste dynamique, marquée par l'ouverture d'expositions, de salons artistiques et d'événements publics, sans encore subir de ralentissement notable.

Le dernier Salon des Artistes décorateurs ouvre ainsi ses portes le 11 mai 1939 au Grand Palais, jumelé au Salon de la Lumière, dans une ambiance encore empreinte de sérénité affichée, voire d'un certain idéalisme artistique autour du thème « Une rue la nuit [859]». Le salon se présente comme un bastion de sérénité et d'optimisme, mettant en avant la fantaisie et les valeurs spirituelles. André Arbus et les organisateurs créent un espace où l'art devient un rempart contre la violence et l'austérité dominantes. Arbus souligne cette tension en déclarant : « Peut-être est-il nécessaire de rappeler que ce salon a été conçu dans la menace et le bruit des armes[860]». L'exposition se déploie comme une promenade dans un parc, et le stand de Louis Sognot apparaît au détour d'un pont. Il y présente *un mobilier de jardin*[861] (Fig. 51 bis) composé d'un *lit de repos* en bambou courbé, lié de rotin filé laqué blanc, monté sur roues, avec un *tendelet* en toile Tango et un matelas à rayures colorées; une table basse avec un piétement en bambou et un plateau en verre, un paravent de verre avec un cadre en métal portant une lampe mobile, et un grand fauteuil avec un coussin de couleur Tango. Il présente également une chambre composée d'un ensemble en rotin, incluant une paire de lits jumeaux (Fig. 51 ter), accompagnée d'un chevet central et de deux larges fauteuils. Il s'agit des premiers ensembles en rotin conçus par Louis Sognot, intégrés dans un décor global alliant surréalisme et maniérisme. Ce décor se distingue par une architecture néoclassique, des caryatides, et un éclairage qui génère une atmosphère troublante et intrigante.

Cette parenthèse de relative légèreté artistique, encore perceptible au printemps 1939, précède de peu un basculement radical. Dès 1940, alors que le pays est plongé dans le conflit, les priorités changent et les contraintes s'accentuent. Pour préserver une certaine continuité culturelle malgré la guerre et les restrictions, et affirmer une opposition symbolique, Albert Sarraut[862] regroupe trois salons artistiques[863] au Palais de Chaillot afin de préserver la vie culturelle. La même

[859] FRECHET André, Salon des Artistes décorateurs, *Mobilier et décoration*, 1 juillet 1939, p.180-190.
[860] LE JEUNE ANARCHASIS (A. Arbus), « Le Salon des Artistes décorateurs, *Marianne* ,Paris, 10 mai 1939, p. 13 .(nous savons aujourd'hui que ce texte a été signé par André Arbus.)
[861] FRECHET, op. cit., p.186.
[862] SARRAUT Albert (1902-1962), homme politique français, ministrer de l'intérieur d'avril 1939 à Mars 1940).
[863] En 1940, en temps de guerre, un rassemblement unique regroupe le Salon d'Automne, la Société des Artistes Décorateurs et le Salon des Tuileries, illustrant la solidarité et le travail commun des artistes.

année, le Salon de l'Imagerie[864] est inauguré au Palais Galliera, témoignant de la vitalité persistante de la scène artistique. Tandis que le Salon d'Automne et le Salon des Tuileries se poursuivent au Palais de Tokyo, le Musée des Arts Décoratifs maintient sa programmation, et le Salon des Artistes décorateurs parvient à organiser des éditions en 1942 et 1945. Si les réactions à la crise varient, certains décorateurs poursuivent leur activité, affirmant ainsi la résilience du milieu.

1.2. Crise, repli et adaptation : les arts décoratifs à l'épreuve de la guerre

Derrière la continuité apparente de certaines institutions culturelles à partir de 1940, se cache une rupture plus profonde, amorcée: le choc de la guerre[865] désarticule les réseaux de production artistique et provoque un déplacement massif des créateurs.

En parallèle, l'activité des grandes firmes et des ateliers des grands magasins diminue, certains cessent complètement. Plusieurs décorateurs sont mobilisés, tandis que les femmes, comme le témoigne cette citation : « [Je] quitte Paris à la guerre, puis rentre en 1941. Primavera n'existe plus [866]», se voient contraintes de s'adapter à la situation. De nombreux artistes de l'atelier Primavera, dans ce contexte de bouleversement, quittent également la capitale ; parmi eux, Colette Gueden[867] rejoint la province. Ce repli géographique des créateurs et la restructuration des ateliers, notamment dans les sous-sols du magasin, illustrent les nouvelles réalités économiques et sociales imposées par la guerre.

L'activité de Louis Sognot entre 1939 et 1945 témoigne de sa résistance aux bouleversements de la guerre, consolidant son rôle d'acteur majeur dans l'enseignement et la diffusion des arts décoratifs. En juillet 1939, Louis Sognot à 47 ans, il participe aux portes ouvertes de l'École et des ateliers d'art décoratif de l'Union centrale des arts décoratifs, sous la direction de

---

[864] Initié en 1940 par l'État français, le Salon de l'Imagerie est une exposition annuelle qui perdure tout au long de l'Occupation. Organisé les deux premières années au Musée Galliera, puis transféré au Musée des Arts Décoratifs, il ambitionne de promouvoir l'image comme un art à part entière et un vecteur de diffusion culturelle et industrielle. En mobilisant les écoles des Beaux-Arts de province, il s'inscrit dans une démarche visant à encourager un art de propagande à travers divers supports : publicité, illustration, jouet, animation et imagerie populaire. ANONYME, « Expositions à Paris », *Arts*, Paris, 1945-02-23, p. 2.

[865] En 1939, après l'invasion de la Pologne par l'Allemagne le 1er septembre et la déclaration de guerre de la France le 3 septembre, le pays est profondément bouleversé par le conflit, engendrant un exode massif de millions de réfugiés fuyant les combats et cherchant refuge dans des régions plus sûres.

[866] HARDY, op. cit. p. 155.

[867] Colette Gueden quitte Paris en 1939 et reviens en 1941. Op. cit. RENOUS Pascal, « entretiens ».

Mlle Langrand[868]. À cette époque, l'école se consacre à la formation des jeunes filles aux métiers des arts décoratifs, un secteur en pleine expansion. Louis Sognot y présente des travaux illustrant ses conceptions esthétiques et pédagogiques. Quelques mois plus tard, il participe aux entretiens de Royaumont sur « L'Artisanat et l'Art décoratif [869]», un forum défendant un équilibre entre savoir-faire artisanal et production industrielle, face à la montée de la standardisation. Il s'inscrit dans un mouvement proche du courant Arts and Crafts, cherchant à allier esthétique et fonction, tout en favorisant une collaboration avec les grands magasins.

Bien que Louis Sognot ait pris part à plusieurs salons artistiques pendant l'Occupation, son activité durant cette période reste peu documentée. Comme évoqué précédemment, sa présence est attestée au 29e Salon des Artistes décorateurs en 1939, ainsi qu'au Seizième Salon des arts ménagers[870].

2. CONTINUITE ET RÉSILIENCE : SOGNOT FACE AUX DÉFIS DE LA GUERRE

2.1 Destruction et recomposition du paysage artistique (1939–1945)

Entre 1939 et 1945, plusieurs figures majeures des arts décoratifs et de l'architecture disparaissent, marquant profondément le paysage artistique de l'époque. Paul Follot décède en mars 1941, tandis que Jean-Michel Frank met fin à ses jours la même année. En 1942, Jean Dunand disparaît à son tour. Enfin, Robert Mallet-Stevens, figure incontournable du mouvement moderne, s'éteint à Paris le 8 février 1945.

Sous l'Occupation, les architectes et décorateurs adoptent des attitudes contrastées[871]face au régime de Vichy. Parmi de nombreux exemples révélateurs, on peut citer Auguste Perret, qui refuse la compromission tout en protégeant ses proches; Paul Landowski, sculpteur et directeur de l'École des Beaux-Arts, plus contesté, dont l'engagement est remis en cause après un voyage en

[868] ANONYME, « l'Exposition des travaux d'élèves des ateliers d'art décoratif et de l'école de l'Union centrale des arts décoratifs, rue Beethoven », *Beaux-Arts*, 7 juillet 1939, p. 2.
[869] Participation aux Entretiens de Royaumont : « Le Régionalisme, l'Artisanat, l'Art populaire », notamment avec André Vera, Jean-Charles Moreux, Auguste Perret, Süe, Adnet, Subes, Colette Gueden, Arbus, René Chavance. Les entretiens de Royaumont sur le régionalisme et l'art populaire. Beaux-Arts, 1939, n° 343-n° 346, p. 3 et 8 et VAILLAT Léandre, Les principales communications. 2358. « L'artisan au village ». *Illustration*, n° 5101 (1940), p. 404-408.
[870] Le Salon des Arts Ménagers n'a pas eu lieu entre 1940 et 1944 et rouvre ses portes en 1945.
[871] BELLAT Fabien, « Architectes français face au Troisième Reich », *Revue vingtième siècle*, n°120, 2013, pp. 87 à 100.

Allemagne en 1941 ; ou encore Roger Expert[872], qui accepte plusieurs fonctions officielles. Ce climat de tension et d'ambiguïté politique s'accompagne d'un autre phénomène, tout aussi déterminant mais de nature différente : Le marché de l'art[873] prospère, porté par la spoliation systématique des biens juifs.

À rebours de cette dynamique cyniquement florissante, le domaine des arts décoratifs connaît un brutal ralentissement, plaçant les créateurs face à des dilemmes moraux et à une pénurie croissante de matières premières essentielles. Pour surmonter ces contraintes, les artisans font preuve d'ingéniosité, recourant à des matériaux de substitution et adaptant leurs créations aux ressources disponibles.

La France connait une pénurie généralisée de matières premières, notamment les métaux non ferreux[874],réquisitionnés massivement pour soutenir l'effort de guerre allemand. Au contraire, l'industrie du meuble[875], souffre d'une véritable problématique n'était pas la pénurie de bois, mais la surexploitation[876]des forêts françaises. Les restrictions liées à la guerre ont favorisé un intérêt croissant pour les essences locales[877], réduisant le recours aux importations. Malgré ces difficultés, des initiatives comme l'exposition « Le Foyer d'Aujourd'hui [878]» en 1939, témoignent de la persistance de l'esprit de modernité et de la volonté de concevoir des espaces de vie fonctionnels et accessibles à une clientèle de la classe moyenne. Si certains décorateurs, comme Michel Dufet,

---

[872] Roger EXPERT (1882-1959) architecte du paquebot *Normandie* et du pavillon français à l'Exposition de New York en 1939

[873] Sous l'Occupation, le marché de l'art en France a prospéré grâce à la spoliation des biens des familles juives, alimentant un réseau interlope de trafics et de ventes aux enchères, souvent au profit des Allemands et des enrichis du marché noir.Les acteurs du marché, y compris galeristes et marchands, profitent de cette situation, notamment pour acquérir à bas prix des œuvres volées. En parallèle, les enrichis du marché noir et les Allemands, dont la monnaie est forte, se tournent vers l'art comme valeur refuge, alimentant ainsi un vaste réseau de trafics et de recels. POLACK, E., *Le marché de l'art sous l'Occupation (1940-1944)*. Préface de L. Bertrand Dorléac. Tallandier, 2020, 304 p.

[874] Durant l'Occupation, la pénurie touchait principalement les produits de première nécessité et de consommation courante. Les métaux non ferreux sont massivement réquisitionnés : le cuivre, le plomb, l'étain, le nickel et le laiton pour soutenir l'effort de guerre allemand, en particulier pour la production d'armes et de munitions. Le cuivre est utilisé pour les douilles, tandis que le plomb et le nickel servent à fabriquer des batteries et des piles. Malgré la propagande présentant ces collectes comme un soutien à l'agriculture, la majorité des métaux sont détournés vers l'industrie militaire. Même les statues et les cloches d'église en bronze sont fondues pour récupérer ces matériaux.

[875] GARENC Paule, « L'Industrie du Meuble en France », *Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des lettres de l'université de Paris*.Paris, Puf, 1958, p. 203.

[876] PEARSON Chris, « L'âge du bois: les forêts françaises pendant la Seconde Guerre mondiale ». *Revue forestière française*, 2007, 59, pp. 393-395 .

[877] Cela a affecté le marché des bois exotiques, comme l'Oukoumé, dont les prix ont considérablement augmenté — un phénomène qui s'est prolongé jusque dans les années 1950. La pénurie de colle, bien que moins marquée, a également impacté la production de meubles et de vernis.

[878] Organisée par la Fédération des Métiers d'Art de France, Jean Fressinet, Directeur de l'Ecole Nationale des Arts appliqués à l'Industrie.

réfugiés en province, s'interrogent sur de nouvelles pratiques, d'autres, tel André Arbus, répondent à des commandes officielles. Ce dernier réalise notamment un meuble d'appui en sycomore pour un salon de musique, offert par Charles de Gaulle au régent de Belgique.

2.2 Résistances et adaptations : la création en temps de guerre

Face à cette désorganisation du paysage artistique, les trajectoires individuelles révèlent des stratégies diverses de continuité ou de repli. Si certains créateurs choisissent l'exil, d'autres réorientent leur pratique en fonction des contraintes géographiques, matérielles ou idéologiques. Ces parcours contrastés, souvent marqués par l'incertitude, montrent que la guerre n'a pas suspendu toute création, mais qu'elle a profondément redéfini les modalités d'engagement artistique et pédagogique.

Michel Dufet se réfugie dans le Lot-et-Garonne[879], tandis que pour d'autres, l'exil devient une échappatoire : Pierre Chareau part aux États-Unis et Charlotte Perriand est invitée au Japon en tant que « conseillère de l'art industriel du bureau du Commerce ». Fernand Léger se partagera entre son atelier de New York, les grandes villes américaines, Montréal et le Japon. D'autres ont joué un rôle actif dans la guerre, comme Jules Leleu, pilote, ou Jean Adnet[880], qui s'est consacré au camouflage. Robert Mallet-Stevens, quant à lui, a choisi de rester en zone occupée, tandis qu'en zone libre, d'autres artistes ont continué leur travail malgré les circonstances. Même privés des ressources d'un milieu culturel en effervescence, certains artistes sont restés fidèles à leur style. André Arbus[881], mobilisé au début de la guerre, reprend ses activités à Toulouse, tandis que Marcel Gascoin, réfugié dans le Midi, survit par de petits travaux et commence ses premières recherches sur le foyer de demain.

La période de guerre a également été marquée par la disparition de figures majeures du monde des arts décoratifs et de l'architecture, dont Paul Follot en 1941, Jean-Michel Frank qui se suicide la même année, Jean Dunand en 1942, et Robert Mallet-Stevens, qui décède en 1945. Ces pertes, combinées aux bouleversements sociaux et politiques, renforcent l'impact de la guerre sur

---

[879] C'est l'occasion pour Michel Dufet de se consacrer à l'écriture, même, s'il ne peut se consacrer à son travail de rédacteur, rédige des ouvrages *meubles, ensembles et décors.* CAMARD Florence, *Michel Dufet*, *op. cit.* p. 193.
[880] ARBUS, op. cit., p.176.
[881] Cette période difficile offre à andré Arbus l'occasion de travailler comme architecte, il retourne dans sa ville natale de Laudun, située en zone libre. Il a conçu pour le ministre de l'Armement, Raoul Dautry, un village pour ouvriers. Il réalise également un village pour ouvriers. BRUNHAMMER Yvonne et PERRIN Marie-Laure (part.), *André Arbus : architecte - décorateur des années 40*, 2003, p. 171.

le paysage artistique de l'époque.

Dans ce contexte de pertes et de recompositions, certains créateurs parviennent à maintenir une présence publique, alliant résilience et engagement. C'est le cas de Louis Sognot, dont la participation au 30e Salon des Artistes décorateurs, organisé au Palais de Tokyo en 1942[882], illustre la manière dont certains artistes ont su faire preuve de résilience face aux contraintes du conflit.

En 1943, il reçoit une commande qui s'éloigne de son style habituel, se tournant vers la création d'un mobilier monumental[883]. Nous n'avons pas d'informations sur le contexte et le destinataire de cette réalisation, si ce n'est un ensemble de documents photographiques. Ce projet, centré sur une *salle à manger d'été*, réunit deux pièces d'inspiration classique, dont le style maîtrisé suggère davantage une réponse à une commande qu'une recherche formelle libre. : une imposante *table en marbre*, soutenue par des montants en pierre sculptée et moulurée, ainsi qu'une *cheminée massive* ornée de caryatides féminines sculptées par Georges Lévy. Si de nombreux artistes de l'époque ont dû accepter des commandes dictées par les contraintes de guerre, il serait réducteur d'interpréter cette œuvre comme une simple adaptation aux circonstances.

Malgré les bouleversements du conflit, il joue poursuit sa tâche d'enseignant dans plusieurs établissements majeurs, parmi lesquels l'École nationale supérieure des arts décoratifs, l'École Boulle et l'École des Arts Appliqués à l'Industrie. À cette dernière, il devient professeur d'ameublement[884]entre octobre 1940 et 1945, adoptant une approche pragmatique face aux contraintes de la guerre. À l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD)[885], qui reprend ses activités après une phase transitoire rue Blainville sous le nom d'« atelier corporatif » entre novembre 1940 et 1941, Sognot enseigne les principes de l'ameublement moderne, en tenant compte des restrictions économiques et matérielles. En 1942, l'ouverture d'un centre d'apprentissage répondant aux politiques du régime de Vichy tente de remédier à la pénurie croissante de main-d'œuvre qualifiée, bien que les conditions restent difficiles jusqu'à la fin du conflit. Sognot intervient également rue Dupetit-Thouars à l'École des Arts Appliqués à

[882] Catalogue du 30e Salon des Artistes décorateurs, Paris, 18 juin-19 juillet, 1942, p. 32 (Il n'y a pas de salons en 1940 et 1941).
[883] Fond photographique Louis Sognot, Salle à manger d'été, 1943. (annotations au revers par Louis Sognot).
[884] ANONYME, « l'Exposition des travaux d'élèves des ateliers d'art décoratif et de l'école de l'Union centrale des arts décoratifs, rue Beethoven », *Beaux-Arts*, 7 juillet 1939, p. 2.
[885] LAURENT Stéphane, « Décoration, design et politique : l'École nationale supérieure des arts décoratifs de 1940 à 1968 » dans *Une Émergence du design, France 20e siècle*, Paris, Publications HICSA/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, p. 7-68- LESNE René et FAU Alexandra, *Histoire de l'école nationale supérieure des arts décoratifs (1941-2010*), Ed. Archibooks, 2011, p. 427.

l'Industrie[886], et continue d'y enseigner l'ameublement jusqu'en octobre 1945. À l'École Boulle[887], qui demeure active tout au long de l'Occupation, il poursuit également son enseignement. Il est en outre présent à l'École Élisa Lemonnier, rue Duperré, où il dispense des cours de composition décorative de 1938 à avril 1948. À travers ces différentes fonctions, exercées dans des institutions de la formation aux métiers d'art, Sognot parvient à maintenir une diffusion constante de ses conceptions d'un mobilier fonctionnel, moderne et adapté aux réalités contemporaines. Son implication pédagogique durant cette période complexe témoigne d'une volonté affirmée de préserver et d'enrichir la formation artistique, tout en favorisant une collaboration entre praticiens, dans un contexte marqué par les pénuries, les restrictions et la perspective d'une nécessaire reconstruction.

Cette exigence de simplicité, qui caractérise la production d'un mobilier d'urgence destiné à remeubler les appartements de la reconstruction, puise ses fondements dans un retour aux sources stylistiques, en particulier dans l'esthétique rustique issue du monde paysan. Ce registre formel, fondé sur la sobriété des lignes, la robustesse des matériaux et l'expressivité fonctionnelle, est réactivé dans le contexte de l'après-guerre comme une réponse pragmatique aux pénuries, mais aussi comme un langage porteur de valeurs de modestie, d'authenticité et de continuité culturelle.

3. RÉINVENTER L'HABITAT : SOGNOT ET LE MOBILIER NÉO-RUSTIQUE

3.1 Reconstruction et retour aux sources : le renouveau du mobilier rustique

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la France hérite d'un territoire profondément bouleversé, non seulement par l'ampleur inédite des destructions matérielles, mais aussi par les transformations sociales et politiques qu'elles ont entraînées. Près de 600 000 Français[888] ont perdu la vie, civils et militaires confondus, un chiffre qui témoigne de l'ampleur du désastre humain. Plus encore que la Première Guerre mondiale[889], ce second conflit mondial marque une rupture décisive dans l'histoire du territoire et de l'habitat : près de 1,9 million de

[886] d'abord en tant que maître auxiliaire technique à partir de 1936.
[887] LAURENT Stéphane, *l'École Boulle,* Ed. Klopp, 1998, p. 166-167.
[888] Ibid. D'un point de vue démographique avec 600 000 morts en France, incluant à la fois les civils et les militaires.
[889] presque le triple des 660 000 bâtiments d'habitation affectés en 1918, laissant ainsi 700 000 familles sans logement. Institut national de la statistique, « Le problème du logement », *Études et conjoncture,* juillet 1947, p. 44.

bâtiments sont touchés, soit 18 % du parc immobilier de l'époque. À ces pertes s'ajoutent des infrastructures anéanties, des réseaux urbains désorganisés, et une population confrontée à une précarité aiguë dans les zones les plus touchées. Ces conditions ont agi comme un catalyseur, non seulement de la reconstruction physique, mais d'un renouvellement en profondeur des modèles de planification et des usages de l'espace.

Dès 1945, la nécessité de reconstruire ne se limite plus à restaurer l'existant : elle appelle à repenser la ville, le logement et l'organisation de la vie quotidienne. Dans cette perspective, la période de l'après-guerre s'inscrit dans une dynamique de modernisation accélérée, prolongeant certaines aspirations déjà formulées dans l'entre-deux-guerres, notamment autour des principes de rationalisation, d'hygiène et de fonctionnalité issus de la Charte d'Athènes[890]. Les centres urbains, particulièrement dévastés, deviennent les laboratoires d'une réflexion d'ensemble sur l'habitat, l'équipement et la qualité de vie.

Des programmes d'envergure, tels que le Plan Monnet[891], traduisent cette ambition de reconstruire une France non seulement réparée, mais transformée. Dès les Salons des Artistes décorateurs de 1945 à 1948[892], une génération de décorateurs, au premier rang desquels Louis Sognot, joue un rôle moteur dans la redéfinition d'un mobilier économique, fonctionnel et rustique, en proposant des créations aux formes simples, réalisées en matériaux naturels, pensées pour la production en série et adaptées aux contraintes de la reconstruction.

Dès le Salon des Artistes décorateurs de 1945[893], Louis Sognot présente une *chambre à coucher* en chêne naturel (fig. 53), composée d'un lit, d'une armoire, d'un chevet et d'une chaise. Le soin apporté aux montants latéraux et la sobriété des volumes, notamment l'armoire aux panneaux finement encadrés, témoignent d'un artisanat rigoureux. La tête de lit, inspirée des ridelles de charrettes à foin, évoque les carrioles tirées par des chevaux à travers les campagnes,

---

[890] CHOAY, F. « La Charte d'Athènes et son impact sur l'urbanisme européen d'après-guerre », *Urbanisme et Société,* vol. 12, n°3, 1995, 45-58.

[891] Le Plan Monnet, élaboré et dirigé par Jean Monnet, a été crucial pour revitaliser rapidement l'économie française d'après-guerre et la rendre compétitive à l'échelle internationale. Mis en place par le Commissariat général du plan entre 1946 et 1950, ce programme ciblait des industries vitales comme l'acier, le charbon et les transports pour stimuler la production et restaurer l'infrastructure nationale. Pour plus de détails, voir GERBET Pierre, ROUSSEL Eric (dir.), *Jean Monnet*, Politique étrangère, n°1, 1997, pp. 195-198.

[892] Parmi les principaux créateurs de meubles actifs en France durant la reconstruction, citons Marcel Gascoin (1907-1986), René Gabriel (1899-1950), Jacques Hitier (1917-1999), René Crevel (1900-1971) et Pierre Cruège (1913-2003), Jacques Dumont (1925-2009).

[893] Au Palais de Chaillot, place du Trocadéro, groupement du Salon d'Automne, du Salon des Artistes décorateurs et du salon des Tuileries du 3 avril au 25 avril 1940

ancrant la création dans un imaginaire rural. Ce retour à une esthétique rustique, nourrie par l'image apaisante des maisons de campagne, traduit un désir de sérénité et de simplicité, en rupture avec les traumatismes urbains de la guerre. L'aménagement conçu par Louis Sognot, enrichi par sa collaboration avec Paule Marrot, ne trahit pas l'esprit des intérieurs ruraux ; il y introduit au contraire des éléments raffinés, à même de répondre aux attentes d'une société en quête de reconstruction et de réconfort. Plus qu'un simple effet de circonstance, elle manifeste une adhésion à un idéal d'économie formelle, de clarté constructive et de proximité avec les modes de vie populaires.

Cette orientation s'inscrit dans une veine rustique apparue dès le début des années 1930, sous l'impulsion de l'atelier Primavera et de plusieurs décorateurs soucieux de revaloriser le monde rural et les savoir-faire artisanaux. Bien que marginale au regard des courants modernistes dominants, cette tendance participe à sa manière à la modernité, en promouvant l'usage de matériaux simples et l'adaptation aux réalités régionales. En 1932, Jacques-Émile Ruhlmann inaugure ainsi son *Rendez-vous des pêcheurs de truites*[894], une série de sièges en bois naturel aux assises paillées. En 1936, Georges Henri Rivière, conservateur du musée des Arts et Traditions populaires, renforce cette dynamique en engageant un vaste inventaire du mobilier traditionnel français, dans le but de stimuler la production contemporaine à une époque marquée par la raréfaction des bois exotiques et la valorisation des essences locales. L'importance croissante accordée au mobilier rustique et régionaliste puise également ses racines dans les grandes expositions d'avant-guerre.

L'Exposition internationale de 1937 en constitue un jalon essentiel, avec des projets comme le *Centre régional*, le *Centre artisanal*[895] *et rural* de l'annexe de Maillot, ou encore les reconstitutions de la *vieille France* sur les Champs-Élysées, qui amorcent une relecture valorisante des formes traditionnelles. Par ailleurs, il entre en résonance avec une veine régionaliste et artisanale déjà mobilisée à des fins idéologiques sous Vichy[896]. Le régime avait alors idéalisé la figure de l'artisan, en en faisant le symbole d'une France immuable, préindustrielle et enracinée. Cette instrumentalisation, véhiculée notamment par l'imagerie des cartes postales et analysée par

[894] CAMARD Florence, « Ruhlmann », Édition du Regard, Paris, 1983, p. 107 à 109.
[895] Le Centre Rural de l'Exposition de 1937, conçu par divers ministères et institutions, se distingue par son objectif de promouvoir les améliorations techniques et sociales en milieu agricole, tout en recréant un environnement rural familier pour sensibiliser les visiteurs à la vie campagnarde et valoriser l'agriculture française.
[896] AZEMA Claire, GENCEY Pierre (dir.) « L'atelier du meuble sous l'Occupation : de la facture à l'implicitation, passage de l'atelier des arts décoratifs à l'atelier de design ». *Design, Arts, Médias*, 2021.

Michel de Certeau[897], transformait un artisanat vivant et souvent modernisé en une figure figée et folklorique, occultant les réalités économiques et les violences du moment. Louis Sognot, quant à lui, se situe à distance de cette vision figée. S'il puise dans le répertoire rustique, c'est pour en faire un levier de renouvellement, non de repli. Il s'agit moins d'une nostalgie que d'une adaptation pragmatique aux défis de l'époque, où l'exigence sociale rejoint une quête de cohérence esthétique. Par cette approche, Louis Sognot contribue à forger une nouvelle culture matérielle de l'après-guerre, conciliant valeurs traditionnelles et exigences de la reconstruction.

Cette thématique ressurgit au 33e Salon des Artistes décorateurs en 1947, dans la section « campagnarde », où Louis Sognot expose une *Chambre d'une maison de campagne*[898] (fig. 54). L'ensemble séduit par sa sobriété élégante, en contraste avec le rusticisme plus affirmé de certaines propositions contemporaines.Les rideaux imprimés de Paule Marrot apportent une note de fraîcheur, tandis que les carreaux de terre cuite réalisés par le céramiste Lenoble achèvent de composer un univers domestique apaisé.

3.2 Sobriété, fonction et production en série : les réponses décoratives à la crise du logement

Dans le prolongement de cette veine néo-rustique, Louis Sognot reprend le motif de la « charrette à foin » au Salon des arts ménagers de 1948, qu'il interprète cette fois de manière plus épurée. Les chaises déclinent ce motif autour d'une table en bois naturel, posée sur un piètement en « X » qui accentue sa légèreté et lui donne un caractère improvisé. Ce choix structurel dépasse l'effet formel : il traduit une nouvelle conception de l'espace intérieur, modulable, adaptable, affranchie des conventions. Réalisée en chêne décoloré et ciré, l'ensemble est complété par des rideaux multicolores dessinés par Paule Marrot, des stores « Kirsch », une armoire, un lit avec chevet et chaise assortis, un sol en céramique rose signé Jacques Lenoble, un dessus-de-lit de Germaine Montereau et des tableaux de Charles Walch. Cet ensemble incarne une démarche collaborative, où chaque artiste contribue à une œuvre cohérente, guidée par le même désir de réhumaniser l'espace domestique. Ce dialogue entre créateurs s'inscrit dans le contexte plus large de la reconstruction culturelle, marqué par la réintroduction de la couleur et des matériaux tactiles, signes d'un renouveau des sensibilités. En redessinant le motif de la « charrette à foin »,

[897] CERTEAU Michel, JULIAN Dominique et REVEL Jacques (dir.), « La beauté du mort », dans La culture au pluriel, Paris, Points, essais, 1974-1993, p.45.
[898] « Le 33e Salon des Artistes décorateurs », du 13 juin au 14 juillet 1947, *Art et décoration*, Paris, août, 1947, p. 28.

Louis Sognot ne pose pas un simple geste formel : il explore la capacité de l'esthétique moderne à intégrer les traces du patrimoine rural et à les traduire dans un langage contemporain. Le travail mené sur le dossier des chaises exprime ainsi une volonté d'ancrer la modernité dans une mémoire collective, celle d'un monde rural en mutation à l'issue de la guerre. Cette variation du motif trouve une nouvelle déclinaison en 1950, lorsque deux versions de cette chambre sont éditées (fig. 53.1), l'une en blanc, l'autre en bleu, et rehaussées d'un tissu éclatant signé Paule Marrot, rappelant la vivacité d'un bouquet de fleurs. Cette composition sera reprise lors du Salon des arts ménagers de 1955, assortie d'un lampadaire de Pierre Guariche. Colette Gueden s'inscrit dans cette tendance avec une salle à manger en osier et structure métallique, éditée par l'atelier Primavera, tandis que Roger Landault propose un coin repas édité par le Magasin du Louvre. Parallèlement, René Gabriel, M. Lafaille, René Caillette et Suzanne Oudin conçoivent un studio de jeune fille fidèle aux principes de la reconstruction.

Au Salon des artistes décorateurs de 1948, les décorateurs s'efforcent de répondre aux contraintes économiques et sociales de l'après-guerre en proposant des solutions simples, reproductibles et accessibles. Cette orientation s'inscrit dans une démarche de « retour aux sources », amorcée avant le conflit, qui conjugue enracinement local et modernité fonctionnelle. Le savoir-faire artisanal, réinterprété dans cette perspective, est mis au service d'un projet social : meubler rapidement et dignement des logements souvent précaires. Plusieurs ensembles d'urgence sont ainsi présentés, conçus en bois massif (chêne ou frêne ciré) et pensés pour une production en série, encouragée par des exemptions fiscales. René Gabriel, René Crevel et Maurice Dufrêne proposent des meubles démontables, faciles à transporter et à assembler. Suzanne Guiguichon expose une salle à manger colorée et économique, Albert Guénot une chambre destinée à la grande diffusion, tandis que Marie Lemaistre imagine une table familiale avec rangements intégrés. René Gabriel, de son côté, présente une salle à manger en chêne ciré. Des créateurs comme Maxime Old ou Jean Royère cherchent, quant à eux, à articuler exigence formelle, enracinement culturel et fonction sociale. Ces propositions répondent aussi à des besoins spécifiques, comme le manque de lits signalé à Saint-Dié[899]. Mais cette orientation utilitaire suscite des réactions contrastées. Certains déplorent une standardisation jugée appauvrissante, dénonçant un « faux luxe » sans réelle valeur

[899] *Ibid.*

esthétique. D’autres saluent au contraire une sobriété juste, où le travail du bois est valorisé, parfois rehaussé d’une touche de couleur.

CHAPITRE II : LOUIS SOGNOT ET LE CADRE DE VIE D'APRÉS-GUERRE (1945).

1. POLITIQUES PUBLIQUES ET ENCADREMENT INSTITUTIONNEL

Ce contexte ouvre une nouvelle séquence dans l'histoire de l'aménagement du territoire et du mobilier : les formes, les matériaux, les modes de production et les usages se trouvent réévalués à l'aune d'un impératif de fonctionnalité, de rapidité et d'économie. La reconstruction devient ainsi un moment charnière, où la crise ouvre un champ d'expérimentation à grande échelle, révélant à la fois les tensions et les potentialités des formes modernes, accessibles et en prise directe avec les besoins de la population.

Les principes révolutionnaires introduits dès les années 1920, tels que l'hygiénisme et la rationalisation de l'espace intérieur, deviennent des priorités dans l'architecture moderne. Ces concepts, qui redéfinissent la notion d'habitat, influencent progressivement les grands ensembles urbains de Maubeuge, de Rouen et du Havre, s'inscrivant dans une réflexion plus vaste sur l'évolution du logement dans le contexte particulier de la reconstruction d'après-guerre.

Les mutations sociales amorcées dès la fin du XIXe siècle, comme la diminution du nombre de domestiques liée au déclin de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, entraînent une reconfiguration[900] des modes d'habiter. Cette transition, combinée à la crise du logement après la Seconde Guerre mondiale, impose un changement de paradigme : le confort devient un enjeu central pour toutes les classes sociales. L'État soutient cette transformation en encourageant l'industrialisation du bâtiment, notamment par l'usage du béton armé, qui permet de rationaliser les coûts et de standardiser les logements selon des plans-types.

Cette réflexion sur l'habitat moderne avait été amorcée dès les années 1920 par des architectes comme Le Corbusier, qui, dans *Vers une architecture*[901](1923), prône la rationalisation des logements en optimisant les surfaces habitables et en éliminant les espaces superflus. Ces idées trouvent une résonance particulière dans l'après-guerre, où la nécessité de fonctionnalité et de modernisation impose des solutions pragmatiques. La généralisation des pièces polyvalentes et du mobilier intégré s'inscrit ainsi dans une approche globale visant à répondre aux nouveaux modes de vie et aux exigences de la reconstruction.

---

[900] BRUNHAMMER yvonne, *le mobilier français des années 1930-1960,* ed. Massin, 1997, p.102-110.
[901] LE CORBUSIER, *vers une architecture*, Paris, éditions crès, « coll. de l'esprit nouveau », 1923, 103 p.

1.1. De l'urgence au logement durable : la reconstruction après 1945

La crise du logement d'après-guerre ne peut se comprendre sans une mise en perspective historique. Depuis le XIX[e] siècle, l'État intervient de manière croissante dans le domaine de l'habitat, des premières lois[902] d'assainissement aux Habitations à Bon Marché (HBM) instaurées par la loi Siegfried (1894). Déjà mise à l'épreuve après 1918, la politique du logement se heurte à de nouvelles limites avec la crise de 1929, en dépit des ambitions portées par la loi Loucheur (1928). Les destructions massives de la Seconde Guerre mondiale aggravent la situation, nécessitant une intervention d'urgence en 1945, alors que la majorité des biens immobiliers restent soumis au blocage[903] des loyers instauré en 1914. Dans ce contexte, la création du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme en 1944, puis les grandes lois de 1948[904] et 1950[905], fondent une politique nouvelle de logement social. Concepteur d'intérieurs fonctionnels, Louis Sognot s'inscrit dans cette dynamique. Engagé dans des projets à visée sociale, il participe à la mise en œuvre d'un cadre de vie moderne, en dialogue avec les ambitions du MRU. À travers ses collaborations, il incarne l'articulation entre esthétique rationnelle, confort domestique et politique publique, contribuant à faire émerger un nouvel idéal d'habitat pour l'après-guerre.

Dès mai 1945, la France intensifie ses efforts de reconstruction[906]en sollicitant un soutien international[907], qui culmine avec *l'Exposition des techniques américaines de l'habitation et de l'urbanisme* en juin 1946 au Grand Palais, organisée par Paul Nelson[908]. Cette collaboration

[902] BOURILLON, F. « La loi du 13 avril 1850 ou lorsque la Seconde République invente le logement insalubre », *Revue d'histoire du XIX[e] siècle*, 2000, p. 20-21.
[903] MORIO Simone, « Le contrôle des loyers en France 1914-1948 », Document pour l'étude comparative des politiques de logement, Paris, 1977, Centre de sociologie urbaine, 401 p.
[904] VOLDMAN, D. « La loi de 1948 sur les loyers », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. 1988, n°20, p. 95
[905] On demande de consacrer 1% de leur masse salariale au financement de logements destinés à leurs salariés.
[906] Décret du 3 janvier 1946.
[907] VAYSSIERE, Bertrand. « Relever la France dans les après-guerres : reconstruction ou réaménagement ? », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°236, avril 2009, p. 45-60.
[908] Paul Nelson (1895–1979) est un architecte franco-américain actif en France dès les années 1920, connu pour ses ses expérimentations formelles**,** de ses projets hospitaliers innovants**,** et de ses liens avec les milieux artistiques et intellectuels européens**.** Son œuvre majeure est l'Hôpital Mémorial de Saint-Lô (1946–1956), emblématique d'une architecture fonctionnelle et humaniste.

franco-américaine[909] consolide non seulement les liens bilatéraux, mais pave également la voie au plan Marshall[910] de 1947. Parallèlement, sous la direction de Paul Breton, le MRU initie des projets immobiliers ambitieux, visant à moderniser les infrastructures tout en répondant à la crise du logement. Ces initiatives traduisent une volonté d'allier modernisme et confort, en dialogue constant avec les concepteurs, les industriels et les représentants de la création française. Les ambitions[911] du ministère sont toutefois mises à l'épreuve par plusieurs facteurs : l'accroissement démographique, le déficit hérité de l'entre-deux-guerres, la rareté des matériaux et la hausse des coûts de construction. Pour faire face à ces contraintes, l'État planifie la réalisation de 500 000 nouveaux logements[912] pour la période 1947-1950. Dans ce contexte de production contrainte mais inventive, la contribution de Louis Sognot s'avère précieuse : en concevant un mobilier pensé pour les contraintes des nouveaux logements, il participe activement à la refondation du cadre de vie dans la France de l'après-guerre.

2. Ameublement institutionnel : moderniser l'espace officiel

2.1 Mobilier du bureau de jean mairey, Ministère de l'Intérieur

Dans le prolongement de ses collaborations avec les institutions publiques, Louis Sognot est sollicité à la fin des années 1950 pour aménager le bureau du secrétaire général du ministère de l'Intérieur, Jean Mairey, offrant un exemple emblématique de la modernisation discrète mais affirmée du mobilier administratif français.

---

[909] Initialement prévue pour coïncider avec la préexposition de la reconstruction de 1945, l'exposition orchestrée par Paul Nelson avec le *National Housing Agency et l'Office of War Information*, se tient au Grand Palais, du 14 juin au 21 juillet 1946. Les efforts de collaboration franco-américaine ont non seulement consolidé les liens bilatéraux mais ont également pavé la voie au Plan Marshall de 1947, tout en permettant au ministère dirigé par Paul Breton[909], de lancer des projets immobiliers ambitieux axés sur le modernisme et le confort. Paul Breton s'appuie sur son expérience acquise lors du salon des Arts ménagers avant la guerre. Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme. *Catalogue de l'exposition*. Grand Palais, 14 juin au 21 juillet 1946. 48 p.

[910] L'auteur du Plan Marshall est George C. Marshall, alors secrétaire d'État des États-Unis. Il a présenté ce plan le 5 juin 1947 lors d'un discours à l'Université Harvard, proposant une aide économique à l'Europe pour faciliter sa reconstruction après la Seconde Guerre mondiale. favorisant la reconstruction des infrastructures, la modernisation industrielle et le redressement économique. Ce plan vise également à contenir l'expansion du communisme et à encourager la coopération économique entre les nations européennes. LACROIX-RIZ A. *Les origines du plan Marshall - Le mythe de l'aide américaine*. Armand Colin. 2023, 576 p.

[911] Initialement prévu pour 20 000 logements, le programme de l'ISAI[911] voit sa capacité réduite à 18 000, avant d'être complètement abandonné. Plutôt que de se concentrer sur la construction immobilière, l'attention se porte sur des solutions transitoires et la réparation des infrastructures existantes pour répondre à l'urgence des besoins en logement.

[912] SAUVY Alfred, art. cité ; CGP, rapport de la commission de la consommation et de la modernisation sociale, juin 1946, et AML 771091/01, dossier.

Louis Sognot réalise un ensemble de siège de bureaux pour le ministère de l'intérieur. En tant que secrétaire général du ministère de l'Intérieur entre 1957 et 1958, Jean Mairey[913] occupait une fonction clé au sein de l'administration française. Son bureau, reflet de son statut, nécessitait un aménagement à la fois fonctionnel et représentatif de son autorité. C'est dans ce cadre que Louis Sognot fut chargé de concevoir le mobilier destiné à cet espace de travail. L'ensemble réalisé par Louis Sognot comprend le fauteuil du secrétaire général, deux fauteuils visiteurs et quatre chaises, intégrant une esthétique sobre et élégante, typique du mobilier administratif de prestige de l'époque. Le plan de conception (Fig. 137) illustre la projection des fauteuils sous différents angles, mettant en évidence une approche ergonomique et moderne. Fidèle à son style, Sognot privilégie des lignes épurées, inspiré de la tradition d'un style Louis XVI, très épuré, un équilibre entre confort et rigueur, ainsi que des matériaux adaptés à un usage quotidien intensif. Cette commande s'inscrit dans la continuité du travail de Louis Sognot pour les institutions publiques et témoigne de la volonté de modernisation du mobilier administratif dans les années 1950, alliant fonctionnalité et esthétisme dans un environnement où le design accompagne l'efficacité gouvernementale.

2.2 Commande de l'état pour le bar du théatre de l'Odéon

Dans la continuité de son engagement auprès des institutions publiques, Louis Sognot est sollicité en 1946 pour concevoir le mobilier du bar de la salle Luxembourg du théâtre de l'Odéon. Ce projet, mené dans un contexte économique encore fragile, illustre à la fois les ambitions de modernisation culturelle portées par l'État et les contraintes matérielles pesant sur les créateurs au sortir de la guerre.

À la demande de Robert Rey, directeur des Arts plastiques, Paul Fréchet a sollicité Louis Sognot pour aménager le mobilier du bar de la salle Luxembourg[914] au théâtre de l'Odéon. Un premier devis daté du 26 septembre 1946 établit un montant total de 96.600 francs pour la commande, qui comprend : un guéridon avec un piètement en tube étiré et fer laqué blanc, et un dessus en marbre noir poli, coûtant 5000 francs; une chaise, modèle A ou B, avec un cadre en tube étiré laqué blanc, une garniture de siège à pelote sur châssis en bois, recouvert de tissu, à 3700 francs l'unité. La fourniture inclut également 6 guéridons à 5000 francs chacun pour un total de

[913] FALIGOT Roger et KROP Pascal, *DST police secrète*, Paris, Flammarion, 1999, p. 139
[914] GENTY Christian, *Histoire du Théâtre national de l'Odéon : Journal de bord, 1782-1982*, Paris, 1982, 320 p.

30.000 francs et 18 chaises à 3700 francs chacune. À la fin de son devis, Louis Sognot précise que ses honoraires ne sont pas inclus et propose de laisser le soin de les fixer[915]. Si les honoraires sont fixés à 25.000 francs[916], il demande que les fournisseurs soient payés directement en raison des difficultés économiques de l'époque. Le 29 novembre 1946, le bureau des Travaux d'Art, Musées et Expositions confirme à Louis Sognot la commande de mobilier destiné au bar de la salle Luxembourg du Théâtre de l'Odéon. En 1946, cette deuxième salle, rebaptisée « Salle Luxembourg », est administrée[917] par la rue de Richelieu pour une période de treize ans. Un décret du 27 février 1946, similaire à une mesure prise un siècle auparavant, redéfinit l'Odéon comme la seconde salle de la Comédie-Française, désormais nommée « salle Luxembourg ». Pendant cette période, des pièces telles que *Thérèse Raquin*, *Tartuffe* et *Jules César* y sont jouées, et l'Odéon reste sous la tutelle de la Comédie-Française jusqu'en 1959. Cependant, à cette date[918], sous l'impulsion d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles, l'Odéon est retiré de la Comédie-Française et confié à Jean-Louis Barrault.

Un devis avait été envoyé dans le courant du mois d'octobre courant, des échanges avec l'administrateur du théatre Français. Louis Sognot relate les difficultés qu'il a rencontré notamment avec délai pour la teinture des tissus, de son ferronnier pour la réalisation de certaines pièces. Le projet est discuté avec Paul Frechet et l'architecte, M. Debré qui rénove la salle.Le directeur général se nomme Bernard Rey. La commande dont le montant de s'élève à 20.000 euros devra livré avant le 31décembre 1946. La commande passée à Louis Sognot pour le bar du théâtre de l'Odéon en 1946 reflète également les défis économiques de l'après-guerre. Malgré un devis précis, Sognot doit composer avec une économie instable, demandant notamment que les fournisseurs soient directement payés. Ce détail met en lumière les tensions économiques qui affectaient même les grands décorateurs travaillant pour des projets prestigieux de l'État, une situation courante dans l'Europe de l'après-guerre. Ces projets illustrent l'intérêt des institutions publiques pour l'avant-garde et leur volonté d'encourager l'innovation dans des lieux symboliques. À travers ces collaborations entre l'État et des créateurs comme Sognot, émerge un

[915] Devis établi en date du 26 septembre 1946. F21/6903.

[916] *Ibid.* Dans un courrier du 4 octobre.

[917] Le décret du 27 février 1946 offre sa deuxième scène à la Comédie-Française.

[918] La salle est alors rénovée pour devenir une annexe contemporaine à la maison-mère, privilégiant les œuvres modernes du répertoire, tout en continuant à présenter des reprises majeures du répertoire classique.

soutien manifeste à l'art décoratif moderne, inscrit dans la continuité des grands mouvements de l'Art déco et du modernisme.

2.3. La maison de la france d'outre-mer a la cité universitaire :

À la faveur de la politique de modernisation portée par les institutions publiques, Louis Sognot est appelé en 1946 à contribuer à l'aménagement de la Maison de la France d'Outre-Mer à la Cité Universitaire de Paris, projet emblématique du prestige culturel de l'Union française naissante. Ce projet, à la croisée des enjeux politiques et éducatifs de la période, illustre l'extension de la modernité décorative aux espaces symboliques de l'Union française. La Maison de la France d'Outre-Mer, située à la Cité Universitaire de Paris, a été établie en 1946 à l'initiative du ministère de la France d'Outre-Mer. Ce projet s'inscrit dans le contexte de la reconstruction post-Seconde Guerre mondiale et de la réorganisation de l'Empire colonial français, désormais transformé en Union française. Le ministre Marius Moutet a approuvé la création d'un pavillon destiné aux étudiants[919] des territoires d'outre-mer, répondant à la fois aux besoins pratiques de logement des étudiants africains poursuivant leurs études en métropole et à une stratégie politique de prestige.

> « Il ne s'agit pas de bâtir un monument administratif, mais de construire un vaste foyer où seront accueillis, dans un milieu de confort matériel et moral digne d'eux, les étudiants destinés à devenir les cadres de notre plus grande France. [920]»

Construite à la Cité internationale universitaire de Paris après la Seconde Guerre mondiale, la Maison de la France d'Outre-Mer reflète les transformations politiques et sociales de l'époque, notamment la transition de l'Empire colonial français vers l'Union française et la nécessité d'accueillir les étudiants africains dans un cadre adapté. Créée pour loger les ressortissants d'Afrique subsaharienne, elle symbolise la volonté de la France de renforcer les liens avec ses anciennes colonies en offrant à leurs élites un environnement d'étude favorable, tout en contribuant à une politique de prestige et de coopération. Elle illustre ainsi l'évolution des relations entre la

[919] La gestion de la maison, initialement sous l'autorité du directeur Georges Gaston, a été marquée par des revendications croissantes des étudiants, souvent liées à des questions d'autonomie et de traitement équitable par rapport aux autres résidents de la Cité universitaire. Ces contestations, qui ont débuté dès 1953, ont pris de l'ampleur, culminant avec des mouvements comme la grève des loyers de 1959 menée par la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF). BLUM Françoise. « De la Maison de la France d'Outre-mer à la Résidence Lucien Paye ou comment un empire se défait ». *Le Campus-monde*, édité par Dzovinar Kévonian et Guillaume Tronchet, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 143-56

[920] Paul Coste-Floret**,** ministre de la France d'Outre-mer, *Pose de la première pierre du pavillon de la France d'Outre-mer*, Archives nationales, cote 20090014/221.

France et ses anciennes colonies et le rôle de la diplomatie universitaire dans ce contexte. La construction du pavillon a débuté en 1947[921], sur un terrain attribué par la Fondation nationale de la Cité universitaire. Albert Laprade, architecte en chef des palais nationaux, a été chargé de la conception du bâtiment, fort de son expérience coloniale. Le projet a été financé en grande partie par le Fonds d'investissement pour le développement économique et social (FIDES), ainsi que par des contributions significatives des territoires d'outre-mer.

Une fois la maison construite, Félix Martine, ancien gouverneur de la France d'Outre-Mer, a pris en charge son aménagement : le mobilier, les œuvres d'art et les tapisseries qui ornent les murs dégagent un exotisme convenu. Les tapisseries d'Aubusson, qui recouvrent notamment les murs de la grande salle de réception, ont été réalisées à partir des cartons du peintre Bezombes, déjà familier de cet exotisme : des scènes champêtres où des nymphes ou des bergers noirs jouent de la flûte ou caressent des chevreaux. Ces toiles « évoquent la vie et le passé des territoires d'outre-mer » dans une représentation incontestablement vision paternaliste. Trois fresques murales et deux tableaux complètent cet ensemble.

À l'extérieur, deux bas-reliefs sculptent la façade, encadrée par deux statues de bronze grandeur nature, elles-mêmes sous la garde d'une statue en pierre. La Maison dispose également d'une bibliothèque et d'une cafétéria. L'engagement de Louis Sognot à la Maison de la France d'Outre-Mer, située à la Cité Universitaire de Paris[922], illustre une convergence harmonieuse entre la décoration et les exigences spécifiques d'aménagement d'une cité universitaire. Louis Sognot, avec sa touche distinctive, a façonné l'atmosphère de plusieurs chambres. Au total, la maison compte 202 chambres prévues pour 260 résidents, dont certaines ont bénéficié du savoir-faire unique de Sognot. Cette implication souligne l'importance de la personnalisation de chaque espace pour offrir aux résidents un environnement à la fois fonctionnel et esthétiquement plaisant. La résidence abrite trois studios conçus pour jeunes couples par Challeyssin, ainsi que d'autres espaces tels que la bibliothèque, les salles d'étude et les appartements aménagés par Ville Laurent. Au-delà de sa fonction de logement, la Maison de la France d'Outre-Mer est devenue un symbole des luttes

[921] La Maison de la FOM a ouvert ses portes en octobre 1951, offrant 249 lits répartis en chambres individuelles, chambres doubles, et trois studios pour jeunes ménages. Elle a rapidement accueilli des étudiants africains, devenant un lieu symbolique de l'influence métropolitaine sur les élites africaines. Cependant, elle n'a pas tardé à devenir un centre de contestation, reflétant les tensions politiques et sociales de l'époque, en particulier dans le contexte des luttes pour l'indépendance des colonies. BLUM Françoise, *op. cit.* p. 143-56

[922] CHAVANCE René, « La Maison de la France d'Outre-Mer à la Cité Universitaire de Paris », *Mobilier et décoration*, n°4, p. 52.

anticoloniales et un lieu de rassemblement pour les étudiants africains jouant un rôle crucial dans la politisation de la jeunesse africaine en France pendant les années 1950 et 1960.

Son histoire est intimement liée à celle des indépendances africaines et aux transformations sociales au sein de la Cité universitaire de Paris. La « petite histoire » de la Maison de la France d'Outre-Mer (FOM), aujourd'hui connue sous le nom de Résidence Lucien Paye, permet d'observer, à une échelle réduite mais très tangible, la fin de l'Empire colonial français et la redéfinition des relations entre la France et ses anciennes colonies africaines. Cette histoire reflète également l'évolution du mouvement étudiant. La Maison se distingue par sa décoration intérieure, qui reflète le dévouement et l'expertise de professionnels tels que Louis Sognot. C'est un exemple éloquent de l'importance de la décoration dans la création d'espaces à la fois pratiques et esthétiquement attrayants. La salle des fêtes, élément central de l'aménagement, marie styles occidentaux et touches exotiques. La façade présente des bas-reliefs d'Anna Quinquaud évoquant l'Afrique, tandis que le vestibule, bien que moderne, arbore des matériaux tropicaux réalisés par Gentil Bourdet. Cette salle polyvalente se distingue par son parquet en ébène, bilinga et padouk, ainsi que par une tapisserie d'Aubusson figurant Madagascar.

3. RÉFORME URBAINE ET LOGEMENT : LE RÔLE DECISIF DU MRU.

3.1 Le Ministère de la Reconstruction de l'Urbanisme

Louis Sognot s'impose comme une figure active de la reconstruction et met son savoir-faire au service de l'aménagement intérieur dès la Libération. Fort de son expérience en mobilier fonctionnel, il propose des solutions rationnelles et accessibles, adaptées aux exigences du logement de masse, dans le cadre d'une collaboration étroite avec les architectes, l'industrie et l'État. Présent dans les Salons des arts ménagers, associé aux travaux de l'O.T.U.A. et impliqué dans plusieurs programmes expérimentaux, Sognot contribue à repenser l'équipement des logements dans un esprit de sobriété, de confort et de modernité, en adéquation avec les principes défendus par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme.

Face à l'urgence de répondre à la crise des sans-abri dans un contexte de grave pénurie de logements causée par les destructions de la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement

provisoire[923] dirigé par le général de Gaulle place en effet l'habitat au cœur de ses priorités nationales. Dès 1944, à travers ses discours sur la reconstruction, il affirme que l'habitation doit être envisagée comme un service public, posant les bases d'une politique ambitieuse de réorganisation territoriale. Pour répondre à la crise du logement et relancer l'appareil productif, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) est créé par décret le 16 novembre 1944[924], sous la direction de Raoul Dautry[925]. Cette ambition se prolonge sous Eugène Claudius-Petit[926], ministre du MRU de 1948 à 1952, qui incarne une vision modernisatrice du territoire. Il défend une politique du logement fondée sur la compacité, la fonctionnalité et la qualité d'usage, tout en s'appuyant sur les principes de la Charte d'Athènes[927] pour promouvoir une organisation plus rationnelle de l'espace urbain.

La reconstruction du logement s'impose comme une priorité nationale dans un contexte d'urgence[928] matérielle et sociale. L'État, animé par un esprit de réforme, engage une politique volontariste via le MRU, misant sur la standardisation, la préfabrication et l'économie de moyens pour répondre rapidement aux besoins. Concours, primes[929] à la construction et

---

[923] Le 3 juin 1944, le Comité français de Libération nationale devient le Gouvernement provisoire de la République française, présidé par de Gaulle, rétablissant la légalité républicaine et préparant une nouvelle Assemblée constituante.
[924] Un décret ultérieur, daté du 23 mai 1946, a organisé plusieurs directions au sein du ministère, dont celle de l'Urbanisme-Habitation-Construction.
[925] Raoul Dautry (1880-1951), nommé Ministre de la Reconstruction par le Général de Gaulle entre le 16 novembre 1944 et le 20 janvier 1945. BAUDOUÏ Rémy, R*aoul dautry 1880 - 1951 le technocrate de la république*, Ed. Balland, 1992, 396 p.
[926] Sous le mandat de Claudius-Petit, des collaborations avec des architectes et designers renommés ont mené à des projets emblématiques qui ont transformé le paysage urbain français. Favorable aux idées modernistes, il a promu des solutions novatrices pour le problème du logement, telles que la normalisation et l'utilisation d'éléments préfabriqués. Ces projets appliquaient les principes de la charte d'Athènes, comme l'orientation vers la lumière naturelle, l'optimisation de l'espace et l'utilisation de meubles multifonctionnels. Fort du succès initial, Claudius-Petit a lancé un programme quinquennal visant la construction de 10 000 logements.
[927] La Charte d'Athènes, rédigée en 1933 lors du IVe Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) sous l'impulsion de Le Corbusier, a été publiée entre 1941 et 1943. Elle pose les principes clés pour le développement urbain en préconisant une séparation des fonctions en quatre zones : habitation, travail, loisirs et circulation. Influente dans la planification urbaine moderne, elle prône l'utilisation des gratte-ciels, des grands ensembles résidentiels, et des espaces verts, tout en mettant l'accent sur la lumière, l'air, et l'espace pour garantir un habitat sain et accessible dans des villes souvent surpeuplées.
[928] Sur le plan économique, l'État[928] cherche avant tout à revitaliser l'industrie du bâtiment, un secteur clé pour la relance de l'emploi et de la croissance. Politiquement, l'objectif est de stabiliser une société marquée par les tensions de l'après-guerre. Dès 1950, l'État instaure des prêts spéciaux et des primes pour relancer la construction privée, pallier le manque de capitaux et compenser les effets du blocage des loyers sur la rentabilité. EFFOSSE Sabine. Celle-ci culmine avec le plan Courant de 1953 et les ZUP de 1958, qui organisent l'expansion des grands ensembles à la périphérie des villes. Ces évolutions s'accompagnent d'une redéfinition du rôle des créateurs dans la fabrique du logement moderne. *L'invention du logement aidé en France*. Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2003, pp. 636-738.
[929] Ibid. p. 35

expérimentations[930] traduisent cette volonté de produire massivement des logements fonctionnels et accessibles. La reconstruction exige des réponses rapides, économiques et adaptées aux nouveaux usages domestiques. Les décorateurs capables de concevoir un mobilier fonctionnel, aux lignes épurées et réalisé en matériaux économiques, sont sollicités pour repenser l'espace intérieur selon une logique d'efficacité rationnelle.

Entre 1944 et 1949, plusieurs de ces projets prennent forme, à mesure que les chantiers de la reconstruction se déploient. Malgré les pénuries persistantes, les premières réalisations témoignent d'une volonté partagée de rationaliser l'espace et de démocratiser le confort domestique. À partir de 1949, cette dynamique s'intensifie : les principes d'efficacité, de modularité et de sobriété défendus dans l'immédiat après-guerre commencent à se diffuser largement dans les logements reconstruits, sous l'impulsion conjointe des politiques publiques et des acteurs du mobilier moderniste.

En 1949, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) lance un concours pour la réalisation de 200 logements types, suivi en 1951 d'une loi encourageant la construction d'ensembles de plus de 1 000 logements, comme ceux de Caen-La Guérinière ou de Bron-Parilly. Loin des approches décoratives traditionnelles, leur rôle consiste à traduire les objectifs de la reconstruction dans des solutions concrètes, adaptées aux réalités économiques. En intégrant les contraintes techniques et économiques de l'après-guerre, Louis Sognot participe activement à la définition d'un habitat fonctionnel et accessible. Ses recherches s'inscrivent dans le prolongement direct des politiques publiques, qu'il traduit en solutions concrètes à travers des aménagements pensés pour les petits espaces, des meubles combinés et des dispositifs standardisés. Concevant l'ameublement comme une composante indissociable de l'architecture, il contribue à une approche globale du cadre de vie, fondée sur l'efficacité, la rationalisation et la dignité des usages. Cette démarche trouve un écho dans les dispositifs institutionnels de soutien à la production en série, relayés notamment par les salons professionnels, qui visent à structurer une offre cohérente de mobilier moderne pour la reconstruction.

[930] Ces derniers, devenus moteurs de la construction des années 1950-1960, restent néanmoins bien plus confortables que les anciens logements ouvriers, améliorant les conditions de vie des classes populaires et moyennes, comme ceux du quartier Saint-Sauveur à Rouen, décrits par Michel Ouoist. Ibid. p. 271-273

3.2 La Commission du meuble de France

Dans le prolongement des initiatives du MRU en matière de logement, la Commission du meuble de France incarne l'application de ces principes à l'échelle du mobilier.C'est dans cette dynamique que s'inscrit le travail de Louis Sognot au sein de la Commission du meuble de France. Après 1945, la France amorce une transition vers une production mobilière modernisée, soutenue par l'État via la *Commission du meuble de France*[931]**,** chargée de réguler les prix et de proposer des modèles accessibles. Un concours est lancé pour créer des meubles à prix modéré, conciliant esthétique, qualité et production en série, dans une dynamique relayée notamment par le Salon des Artistes décorateurs. Toutefois, ce modèle hybride se heurte à des résistances : concilier innovation et maintien des savoir-faire se révèle complexe. Georges Waldemar[932] souligne notamment le décalage entre l'héritage du mobilier français et les limites techniques de la production industrielle, comparée aux méthodes plus avancées observées à l'étranger. Le concours de la Commission du meuble incarne cette double ambition : promouvoir une production encadrée[933] tout en ouvrant un espace à l'expérimentation.

Louis Sognot illustre parfaitement cette tension entre tradition et modernité. Respectueux des matériaux et des proportions, il conçoit un meuble multifonctionnel (1947) associant table, divan et lit, conçu dans une logique de simplicité, de durabilité et de confort. Cependant, cette volonté de régulation soulève une question centrale : comment préserver la liberté de création et l'identité du mobilier français dans un système de production rationalisé ? Le Salon des Artistes décorateurs reflète cette ambivalence.

À la sortie de la guerre, les décorateurs, partagés entre innovation et références classiques, peinent à concilier exigences esthétiques et production de masse, révélant une crise du goût qui marque une transition majeure dans l'histoire du mobilier français. Dans toutes ces œuvres, Louis Sognot développe une approche du mobilier comme élément structurant de l'espace, pensé pour répondre à des contraintes économiques tout en éduquant le regard. Il ne cherche pas à impressionner, mais à proposer une élégance discrète, rigoureuse, fondée sur la clarté du dessin et

---

[931] CHAMPIGNEULLE Bernard, « Meubles de crise », *France-Illustration*, Paris, 20 octobre 1945, p.78-79.
[932] WALDERMAR Georges, « Préface pour une doctrine du meuble », *Art et Industrie*, n°1, novembre 1945, p. 27-29
[933] Notamment pour les ensembles de chambres à coucher et les salles à manger en tenant compte de la qualité des matériaux, des dimensions et des finitions. La Commission du Meuble de France correspond à un arrêté N° 12 710, fixant le prix de certains Meubles fabriqués sur programme, Bulletin officiel des services des prix, 13 juillet 1945, p. 409-410 ; Bulletin officiel des services des prix, 13 juillet 1945, p. 409-410.

l’honnêteté des matériaux.

Dans cette dynamique, le Salon des Artistes décorateurs reflète un regain d’inventivité. Après une période de repli, les créateurs renouent avec l’expérimentation, mêlant inspirations modernes et références historiques. Mais cette relance artistique se heurte à de fortes contraintes économiques et institutionnelles. Un projet d’exposition de prototypes[934] issus de la Commission du meuble de France, réalisés en grande série, échoue faute de soutien des ministères et des fabricants. Les décorateurs dénoncent le désengagement de l’État et la domination d’une industrie privilégiant la quantité sur la qualité. Leur volonté de proposer un mobilier accessible et soigné se heurte aux urgences de la reconstruction. Cette tension entre ambition esthétique et production de masse se retrouve dans l’œuvre de Louis Sognot, qui tente de concilier exigence de clarté formelle et réponse aux contraintes industrielles.

4. EXPOSITION INTERNATIONALE DE L'URBANISME ET DE L'HABITATION

(L'exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation de 1947).

Dans le prolongement de ses engagements auprès du MRU et de la Commission du meuble de France, Louis Sognot prend part à l’Exposition internationale de l’urbanisme et de l’habitation de 1947, organisée au Grand Palais. Cet événement constitue un moment-clé de diffusion des principes modernistes appliqués à l’habitat. Il permet de confronter les propositions d’architectes, de décorateurs et d’industriels, dans un contexte marqué par l’urgence de reconstruire rapidement des logements adaptés aux exigences nouvelles de la vie quotidienne.

Dans ce cadre, l’Exposition constitue l’un des premiers grands rendez-vous publics où les ambitions de la reconstruction peuvent se matérialiser et être confrontées à l’échelle nationale et internationale. Face à l'ampleur des besoins en logement dans les villes détruites, des réponses concrètes aux défis de l'après-guerre étaient nécessaires. *L'Exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation* de 1947, tenue au Grand Palais malgré un contexte logistique

[934] DUFET Michel, « Salon des Artistes décorateurs », *Le décor d’aujourd’hui,* Août 1947, p. 13

complexe[935], mit en avant des solutions innovantes pour la reconstruction. Axée sur l'urbanisme et le logement, elle visait à répondre à l'urgence de reloger rapidement et économiquement, tout en intégrant les avancées sociales et techniques. Cette exposition ambitionnait également de favoriser le partage des recherches et expériences entre nations, qu'elles aient ou non été affectées par la guerre. Les galeries du rez-de-chaussée et du premier étage furent consacrées à la France, avec des plans et maquettes illustrant des projets pour les villes dévastées.

Dans le cadre de cette Exposition,Louis Sognot présente, en collaboration avec Jacques Dumont, l'aménagement d'un *appartement à Boulogne-sur-Mer*[936] (Fig 55-55.1). Cet ensemble s'intègre dans un vaste projet d'aménagement d'immeubles, conçu en parallèle avec plusieurs autres décorateurs et destiné à des villes particulièrement meurtries par les bombardements. En réponse aux besoins de reconstruction, des initiatives urbaines ont été entreprises dans des villes[937] comme Le Havre, Boulogne, Caen et Brest, intégrant des standards modernes de vie et répondant aux aspirations d'une société tournée vers l'avenir.

De nouveaux termes sont définis pour désigner ces formats d'habitation, tels que l'« appartement-type[938]», modèle standardisé pour la production en série, et l'« appartement témoin », soulignant la qualité de vie associée à cette nouvelle norme d'habitation inspirée par la modernité et le progrès. Nous reviendrons sur ce sujet plus en détail plus loin dans notre développement. Ce mobilier est conçu pour une production en série, mais, contrairement aux projets antérieurs, il intègre une véritable recherche esthétique. Les chaises et fauteuils adoptent des lignes plus souples, avec un souci du détail visible dans le dessin des dossiers, la forme des pieds et l'ergonomie des assises. L'utilisation de sangles ou de tissus reflète cette volonté d'adapter le design aux nouvelles

---

[935] Maurice Barret affirme que l'exposition a pu se tenir grâce à la venue des nations étrangères invitées, alors que l'impréparation de l'organisation française et la date tardive avait mis en péril l'exposition. rassemblant des contributions de onze pays européens à l'initiative de la France, visait à présenter des solutions concrètes reconstruction des zones dévastées par la guerre, sous trois thèmes principaux : l'urbanisme, la construction et l'équipement ménager. À l'échelle internationale, Les progrès technologiques et la globalisation favorisent une convergence des méthodes de fabrication et maîtrise des coûts.
BARRET Maurice, « L'exposition de l'urbanisme et de l'habitation. Paul Breton, commissaire général, et Henri Follot, secrétaire général du comité français des expositions », *le décor d'aujourd'hui,* n°40, 1947, p. 51-54.
[936] Ce point fera l'objet d'un approfondissement dans la suite de cette section.
[937] Entre 1945 et 1949, de nombreuses villes françaises ont été reconstruites après les destructions de la guerre, notamment Le Havre, Saint-Malo, Brest, Cherbourg et Dunkerque parmi les ports, ainsi que Rouen, Caen, Lisieux et Saint-Lô en Normandie, sans oublier Toulon, Royan, et Évreux**,** où la modernisation et l'urbanisme rationnel ont marqué le renouveau urbain. Pour une analyse détaillée des politiques et des enjeux de la reconstruction urbaine en France après la Seconde Guerre mondiale, voir : VOLDMAN, D, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : Histoire d'une politique*. Édition de L'Harmattan, 1996, p. 486.
[938] CHAUVIN Élisabeth et GENCEY Pierre, *Appartements témoins de la reconstruction du Havre, ville du Havre,* Édition Point de Vues, 2007, p.10

exigences sociales. Cette approche novatrice s'inscrit dans une dynamique plus large portée par des créateurs de renom. Jacques Adnet, Charlotte Perriand et René Gabriel incarnent le renouveau de la création mobilière française, alliant confort, fonctionnalité et sobriété. Charlotte Perriand, en particulier, délaisse l'acier chromé de l'avant-guerre au profit du bois massif, privilégiant une approche artisanale et le respect du matériau naturel, des principes qu'elle illustre dans ses espaces d'exposition[939]. Dix types d'appartements étaient exposés, accompagnés de leur mobilier. L'exposition proposait également des sections dédiées à l'ameublement (sièges, literie), à l'aménagement intérieur (revêtements, matériaux variés), ainsi qu'à l'éclairage et au chauffage.

Le long du Cours-la-Reine, vaste promenade parisienne située près du Grand Palais, divers matériaux et procédés de construction étaient rassemblés, offrant aux visiteurs un aperçu des innovations techniques de l'époque. À l'extérieur, Henri Pingusson (1894-1978)[940] présenta une maison[941]préfabriquée en ciment, dotée d'une façade inclinée pour optimiser l'ensoleillement. Cependant, le manque d'enthousiasme du public, les lourdeurs bureaucratiques et le désengagement des industriels freinèrent[942] l'impact espéré de l'exposition, limitant ainsi la diffusion des innovations présentées.

Dans cette continuité, le *Salon de l'Urbanisme* de juillet 1947 mit en lumière les réflexions théoriques[943] sur la transformation des espaces traditionnels en zones polyvalentes, optimisées pour le confort et l'efficacité. À travers maquettes et aménagements, l'événement annonçait un tournant décisif dans la conception de l'habitat en France. Les espaces de vie y étaient repensés autour des fonctions essentielles : séjour, préparation des repas, hygiène, sommeil et rangement. La salle de séjour, intégrant désormais un coin repas, remplaçait les salons et salles à manger traditionnels, tandis que les chambres, réduites à l'essentiel, incorporaient des solutions de rangement ingénieuses. Le mobilier exposé traduisait cette nouvelle esthétique, à la fois moderne et fonctionnelle. Réalisé en chêne clair ou en hêtre ciré, il associait des lignes épurées à l'emploi

---

[939] Op. cit. CHAMPIGNEULLE Bertrand, Au premier étage, des modèles de logements financés par l'État, conçus par des architectes tels qu'Auguste Perret, Le Corbusier et Jeannine Abraham, étaient présentés. Les maquettes, mettant en avant les conceptions européennes pour la reconstruction des cités sinistrées, captèrent particulièrement l'attention des visiteurs.

[940] BARRET, op. cit., p. 16-18

[941] Ibid.

[942] WALDEMAR Georges, « L'exposition de l'Urbanisme et de l'Habitation », *Art et Industrie,* n° 9, 1947, p. 2.

[943] L'Exposition internationale de l'Urbanisme et de l'Habitation de mai 1947 vise à présenter une synthèse des solutions architecturales mondiales, en mettant en avant les innovations dans la construction et l'urbanisme, tout en rapprochant les expériences des pays touchés ou non par la guerre.

de matériaux naturels, témoignant d'une volonté de simplicité et de praticité. Les bahuts à portes coulissantes et les placards préfabriqués intégrés aux cuisines reflétaient une attention accrue portée à l'ergonomie et à l'hygiène. Enfin, l'association de tissus bicolores à des meubles intégrés illustrait une tendance émergente vers une conception accessible et rationnelle, en phase avec les attentes sociales de l'après-guerre. Le bilan[944] de *l'Exposition de l'urbanisme et de l'habitation* de 1947, organisée à Paris, demeure contrasté. Saluée pour ses innovations en matière de reconstruction, elle mit en avant des avancées techniques et des approches modernistes en phase avec les besoins sociaux de l'après-guerre. Mais elle fut aussi critiquée pour son manque d'uniformité dans les projets présentés, et pour l'écart persistant entre les ambitions affichées et leur faisabilité concrète.

Plusieurs comptes rendus dénoncent un compartimentage rigide des logements, perçu comme le symptôme d'un conservatisme architectural. Contrairement aux espaces ouverts privilégiés aux États-Unis, les architectes français semblent rester attachés à une organisation jugée « mesquine ».Toutefois, l'exposition favorisa une confrontation internationale des expériences, révélant une aspiration partagée à des cités tournées vers l'épanouissement humain. Dans les villes martyres, la reconstruction immobilière ravive une vision pionnière de l'habitat moderne. Au-delà des seules contraintes fonctionnelles, cette organisation spatiale porte une réflexion sur les rôles domestiques et sur l'équilibre entre intimité et vie collective. La distinction entre espaces de jour et de nuit, loin de répondre à une simple exigence de confort, participe à une redéfinition des besoins d'individualité.

5. LOUIS SOGNOT, L'AMEUBLEMENT AU SERVICE DE LA RECONSTRUCTION

5.1.Mobilier de secours : solutions d'ameublement

La mobilisation des créateurs pour concevoir du mobilier d'urgence marque un tournant, où fonction et accessibilité priment sur le luxe, répondant ainsi à un besoin social essentiel. Face aux contraintes économiques, une partie de la profession se tourne vers la production en série, soulevant toutefois des interrogations sur la standardisation et la perte d'individualité, ainsi que sur la durabilité de ces créations, initialement pensées comme temporaires. Dans ce contexte, le

[944] WALDEMAR Georges, « Urbanisme et habitation : bilan d'une expositin », *Art et industrie*, Paris, 1er janvier 1947, p. 2.

Salon des Artistes décorateurs[945] de 1945 illustre cette transition.

Pour la première fois, aux côtés du mobilier de luxe, un espace significatif est consacré à des meubles économiques, adaptés aux nouvelles réalités de l'après-guerre. L'accent est mis sur des modèles fonctionnels et accessibles, souvent démontables, en réponse aux besoins de la reconstruction. Cette évolution se reflète également dans les revues spécialisées : *Mobilier et décoration*, après cinq ans d'interruption, publie son premier numéro d'après-guerre le 1er juillet 1945, malgré la pénurie de papier. Les tendances décoratives s'adaptent alors à cette nouvelle approche en privilégiant des lignes épurées et des solutions de mobilier à monter soi-même. Le mobilier d'urgence conçu après-guerre répond aux impératifs de rapidité et d'économie. Composé de pièces essentielles (buffet, table, chaises, armoire), il est fabriqué localement avec des matériaux variés (chêne, hêtre, pin, contreplaqué), en fonction des ressources disponibles. Plusieurs décorateurs se distinguent par leurs propositions novatrices. En 1946, le jeune architecte-décorateur Fabien Vienne (1925-2016) présente un mobilier en frêne, assemblé grâce à un astucieux système de crochetage, tandis que Jacques Dumond[946] propose des pièces démontables alliant praticité et esthétique. Parallèlement, René Gabriel développe des modèles robustes, abordables et adaptés à la production de masse. D'autres créateurs, tels que René Crevel (1892-1971), Marie Lemaistre et Suzanne Guiguichon, conçoivent également des ensembles modulables et démontables, vendus à un prix raisonnable, aux alentours de 3 000 francs.

Toutefois, malgré l'intérêt qu'ils suscitent dans des revues comme *Art et Décoration* et *Le Décor d'aujourd'hui*, ces meubles, jugés trop austères, peinent à trouver leur public, illustrant ainsi la difficulté de concilier urgence sociale, qualité esthétique et adhésion du marché. Au Salon des Artistes décorateurs de 1946[947], le mobilier de luxe est notablement absent, malgré quelques commandes prestigieuses, notamment celle passée à André Fréchet (1874-1973) pour le palais de l'Élysée.

Le salon présente des ensembles mobiliers de bonne facture, mais peu créatifs, reprenant des modèles d'avant-guerre, ainsi qu'un mobilier produit en série destiné à la classe moyenne, aux formes appauvries, comme en témoignent les créations de René Gabriel, Maurice Dufrène et Jean

---

[945] FAVIER Jean., « Le Salon des Artistes Décorateurs 1945 », *La Construction Moderne*, nº 4, août 1945, p. 116.
[946] On pourra se référer au fond René Gabriel, École nationale supérieure des arts décoratifs. Bibliothèque, ensad, p. 22-45.

[947] Salon des Artistes décorateurs entre 7 juin et le 14 juillet 1946, Palais de Tokyo, Paris.

Royère. Cette standardisation résulte de l'industrialisation, dont l'exigence de simplification conduit à une esthétique de rusticité et à l'usage de bois « blanchi » aux lignes épurées. Ce mobilier, destiné à une clientèle moyenne, ne suscite guère plus d'attrait que celui des Grands Magasins[948], certains critiques allant jusqu'à affirmer que certains ensembles auraient davantage leur place à la Foire de Paris[949]. Cette critique met en lumière la difficulté de concilier urgence sociale, exigences esthétiques et contraintes économiques. Le fauteuil démontable de Jacques Dumont illustre cette situation, où les ressources limitées et les coûts élevés des matériaux freinent la créativité, comme l'indiquent aussi les aménagements de l'appartement du médecin par André Bertrand. Un exemple révélateur de cette situation est le fauteuil démontable conçu par Jacques Dumont. Ces initiatives individuelles s'inscrivent dans une dynamique collective, mais se heurtent aux limites structurelles de la reconstruction. Les contraintes de l'époque freinent la créativité, notamment en raison des ressources limitées : manque de crédits, prix élevés des tapisseries, peintures et revêtements. Les coûts liés à l'encastrement des installations (plomberie, électricité, chauffage central, placards et penderies) sont également prohibitifs, comme en témoigne *l'appartement du médecin* conçu par André Bertrand.

5.2. Le mobilier d'après-guerre : rationalisation et modernisation.

Après la Seconde Guerre mondiale, les inégalités sociales s'accentuent, creusant un fossé entre la classe moyenne et la bourgeoisie. Dans ce contexte de transformation sociale et économique, Louis Sognot se distingue en tant que créateur clé de la reconstruction, collaborant étroitement avec les architectes et les autorités publiques. L'essor d'un mobilier fonctionnel, économique et standardisé devient une nécessité pour répondre aux besoins des classes moyennes et populaires[950], en phase avec les exigences de l'habitat rationalisé et de la production industrielle. Sognot, aux côtés de créateurs comme Marcel Gascoin (1907-1986) et René Gabriel (1899-1950), conçoit un mobilier modulable, adapté aux espaces réduits et aux contraintes budgétaires, tout en intégrant l'innovation industrielle et l'artisanat. Inspiré par les modèles américains, l'État soutient cette transition par des politiques fiscales et des programmes spécifiques, visant à allier modernité et préservation des traditions artisanales. Ainsi, au-delà d'un simple renouvellement esthétique,

[948] JEAN René, le salon des Artistes décorateurs, *Mobilier et décoration*, Paris, juillet 1946, p. 2
[949] Ibid.

[950] DELAPORTE Guillemette, *Marcel Gascoin, décorateur des trentes glorieuses*, Édition Norma, 176 p.

l'évolution du mobilier et de l'aménagement intérieur traduit une transformation significative des pratiques résidentielles, où la fonctionnalité et l'économie d'espace deviennent des critères essentiels du cadre de vie moderne. Soucieux de contraintes économiques et sociales , les architectes[951] repensent la distribution spatiale des logements.

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la France fait face à une crise aiguë du logement. Les modèles résidentiels hérités du XIX[e] siècle, notamment le logement bourgeois haussmannien, apparaissent inadaptés aux nouvelles réalités économiques et sociales. Les grandes pièces de réception distinctes, cèdent progressivement la place à des espaces domestiques rationalisés, où le séjour fusionne salon et salle à manger. Parallèlement, la suppression des espaces de transition, telles les entrées traditionnelles, et l'intégration systématique de rangements intégrés (placards muraux), participent à une utilisation maximale de chaque mètre carré disponible. La cuisine devient un espace central, structurant les dynamiques familiales, tandis que la salle de bain s'impose comme un élément incontournable du confort moderne. La reconstruction impose une compression des surfaces, en particulier dans l'habitat individuel, où des éléments jugés superflus, comme les caves, sont abandonnés pour des raisons de coût[952].

Cette rationalisation de l'espace, déjà amorcée dans les programmes préfabriqués américains, marque un tournant dans les modes d'habiter.Inspiré des modèles américains, l'État[953] encadre cette transition par des politiques fiscales[954] et des programmes spécifiques, cherchant à concilier innovation et préservation des traditions artisanales. Dès 1946-1947, les premières expérimentations de préfabrication en France – à Athis-Mons, Argenteuil, Noisy-le-Sec ou la cité du Congo à Mouvaux[955] – traduisent cette volonté de produire rapidement et à moindre coût. Ces prototypes révèlent néanmoins de nombreuses limites techniques. René Gabriel est alors chargé d'y concevoir un mobilier standardisé et fonctionnel, adapté aux dimensions réduites des logements. Parallèlement, des figures comme Marcel Gascoin ou Jacques Viénot s'investissent

---

[951] PERTHUISON Michel, « La petite maison et son plan nouveau », *Art et décoration*, 1947, p. 47-48. La crise du logement, exacerbée par le déséquilibre entre le coût de la construction et celui de la location, rend l'accès à la propriété difficile en raison des défis financiers associés à l'acquisition de biens immobiliers.

[952] Anonyme, « Les techniques américaines doivent inspirer la construction française », *La Maison française,* 1946, 36, p. 50-69.

[953] Ibid.

[954] Inspirée des expositions organisées par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (des techniques américaines avec l'exposition de la *National Housing Agency* au Grand Palais

[955] Avec pour objectif d'harmoniser les habitats avec les espaces verts. CAROUX Hélène, *Réinventer la maison individuelle en 1945 ; la cité expérimentale de Noisy-le-Sec*, Paris, Somogy, 2013, 168 p

dans la conception d'un mobilier modulable, pensé pour la production en série, anticipant les besoins de la reconstruction. Cette dynamique est confirmée en 1947 avec la réouverture du Salon des Arts Ménagers et les décisions de la Commission du Meuble de France, qui imposent un mobilier rationnel, aux normes strictes. La même année, un arrêté ministériel institue deux secteurs de fabrication du meuble – programmé[956] et libre – officialisant la volonté de l'État de réguler la production.

En 1948, Claudius-Petit lance un ambitieux programme quinquennal de 10 000 logements[957], incarnant une approche de la reconstruction fondée sur l'équité sociale et l'efficacité constructive. En 1949, les premiers immeubles ISAI (Immeubles sans affectation individuelle) concrétisent cette stratégie : standardisés, fonctionnels, ils rompent avec le modèle bourgeois et instaurent un nouvel ordre spatial, orienté vers la démocratisation du confort et la maîtrise des coûts. Ce mouvement vers un mobilier fonctionnel et accessible trouve un relais majeur dans les Salons des Arts ménagers, qui jouent un rôle stratégique dans la diffusion des innovations domestiques au sein du grand public. Ces différentes initiatives traduisent une volonté commune : réconcilier exigence sociale, innovation technique et transformation durable du cadre de vie, en s'appuyant sur des formes nouvelles d'ameublement standardisé.

5.3 Les salons des arts ménagers : un pilier du confort moderne

Dans ce contexte de réorganisation profonde du cadre de vie, les Salons des Arts ménagers[958] prolongent les politiques publiques de reconstruction en jouant un rôle de médiation entre les industriels, les créateurs et le grand public. Vitrine du progrès appliqué à la sphère domestique, le Salon[959] contribue à démocratiser l'accès aux équipements modernes en facilitant

---

[956] L'arrêté fixant une rémunération pour les créateurs qui fut discutée entre 1 et 0,50 centimes par ensembles (salles à manger, chambre à coucher…).

[957] Déclaration de 1948, POUVREAU Benoit, « Une politique en architecture : Eugène Claudius-Petit (1907-1989) », *le moniteur*, Paris, 2004, p.115.

[958] Dans les années 1920, Paul Breton milite pour une modernisation de l'organisation domestique, dénonçant la lourdeur des tâches ménagères. En 1922, il lance un concours d'objets ingénieux, à l'origine du premier Salon des Appareils Ménagers en 1923, devenu une vitrine d'innovation pratique. En 1927, pour aller au-delà des salons techniques, il propose des sections dédiées à l'habitat, intégrées à l'exposition La Maison familiale dans le cadre de la loi Loucheur, avec l'ambition de promouvoir un cadre de vie moderne. Certaines initiatives parallèles, comme l'atelier 75, échouent toutefois à convaincre.
Sur ce sujet voir les deux volumes : ROUAUD Jacques, *60 ans d'arts ménagers*, Tome 1 (1923-1930), 1989, 285 p., et Tome 2 (1948-1983), 1993, 94 p.

[959] Le Salon des arts ménagers est sous le contrôle de L'Office national des recherches scientifiques et industrielles et des inventions. CHARPENTIER-MORIZE, Micheline, *Perrin, savant et homme*, Paris, Édition Belin, Un savant, une époque, 1997, 285 p

leur diffusion dans les foyers. Pensé dès l'origine comme un levier de transformation sociale, il accompagne l'évolution des conditions de vie, notamment sous l'impulsion de figures comme Jules-Louis Breton[960], promoteur d'un confort ménager accessible à tous.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la présence de Louis Sognot, figure centrale du renouveau du mobilier français d'après-guerre. Sa participation régulière au Salon des Arts ménagers éclaire plusieurs dynamiques majeures de l'ameublement moderne, à la croisée de l'artisanat, de l'industrie et des politiques de reconstruction. Sognot incarne une transition décisive : héritier des arts décoratifs, il adopte une approche rationnelle, tournée vers la production en petite série et l'adaptation aux nouveaux modes de vie. Refusant toute logique stylistique figée, il conçoit l'espace domestique comme un système cohérent, où chaque élément de mobilier contribue à l'organisation fonctionnelle de l'habitat. De la salle à manger en merisier verni (1948) au Bloc Cuisinant (1948), en passant par les ensembles en rotin et formica des années 1950, il associe matériaux traditionnels et industriels pour répondre aux exigences d'un confort moderne, adapté à une société en mutation. Son travail au Salon des Arts ménagers ne se limite pas à l'innovation formelle ou matérielle – luminaires compris – mais s'étend à une véritable réflexion sur les modes d'habiter. En concevant des meubles modulables et ergonomiques, il anticipe les besoins d'un habitat fonctionnel et flexible, marqué par la réduction des surfaces et l'évolution des usages domestiques. L'intégration du rotin et du métal dans ses créations, loin d'un simple effet de mode, traduit une recherche sur la légèreté structurelle et l'adaptabilité du mobilier. Enfin, son engagement dans la production en série, ainsi que ses collaborations avec des éditeurs comme Georges Chevallier et Maurice Rinck, révèlent les tensions entre créativité et industrialisation. Plus qu'un décorateur, Sognot apparaît comme un médiateur entre le monde de l'art et celui de l'industrie, contribuant à structurer le marché du meuble moderne en France. À ce titre, son œuvre au Salon des Arts ménagers peut être lue comme un révélateur des mutations du design au XXe siècle, où l'esthétique s'articule désormais aux contraintes économiques et techniques. Elle illustre un dialogue constant entre tradition et modernité, artisanat et industrie, innovation et accessibilité, qui définit en profondeur l'évolution du mobilier au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

[960] Son rôle de ministre des Inventions pendant la guerre de 1914-1918 et devenu Directeur de l'Office national des Recherches scientifiques et Inventions et membre de l'Académie des Sciences, Parlementaire et Sociologue.

CHAPITRE III : L'ENGAGEMENT DE LOUIS SOGNOT POUR LES SINISTRÉS

La reconstruction de la France ne s'est pas seulement jouée dans les grands projets d'urbanisme : elle a également pris corps dans l'organisation même des espaces domestiques. Dès la fin du conflit, l'habitat devient un champ d'expérimentation prioritaire, mobilisant architectes, décorateurs et industriels. À travers ses contributions à des programmes exemplaires, du Havre à Boulogne-sur-Mer, de Brest à Sotteville-lès-Rouen, Louis Sognot incarne une démarche résolument tournée vers la fonctionnalité, l'adaptabilité et la diffusion de formes sobres. Ce chapitre interroge la spécificité de son engagement dans l'aménagement intérieur, en croisant les dimensions esthétiques, techniques et sociales de ses réalisations, dans un moment charnière où le logement devient le lieu d'une redéfinition des usages et des normes de confort.

1.SOGNOT ET LA RECONSTRUCTION DU CADRE DOMESTIQUE (1945–1955)

Pour illustrer l'engagement national en faveur d'une reconstruction innovante, il convient de se pencher sur le cas du Havre, l'une des villes françaises les plus durement touchées[961] par la guerre, avec près de 10 000 immeubles totalement détruits. La ville, en grande partie réduite à l'état de ruines, fut confrontée à une crise du logement d'une ampleur sans précédent. La transformation exemplaire orchestrée par Auguste Perret témoigne de la nouvelle approche architecturale et sociale de l'après-guerre, intégrant à la fois modernité technique et réinvention des espaces de vie. Face à cette situation critique, l'État a préfinancé la construction de nouveaux logements pour répondre aux exigences d'économie et de rapidité dans la reconstruction.

En 1945, le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) a confié à l'architecte Auguste Perret la mission de reconstruire le centre-ville du Havre. Reconnu pour son approche novatrice de l'utilisation du béton armé, Perret a supervisé la réalisation d'un ensemble de 330 appartements, illustrant sa maîtrise des techniques modernes de construction. Ces appartements, décorés par René Gabriel, montrent son adaptation aux différentes typologies de logement, allant du studio aux grandes unités de vie. Pour les studios, il a conçu un mobilier sobre et fonctionnel, optimisant l'espace restreint, tandis que pour les grands appartements, il a agencé des volumes

[961] ESDRAS-GOSSE B. *«* La reconstruction du Havre et l'industrialisation du bâtiment *», Études Normandes,* 1953, 19**,** p. 357-372.

plus vastes avec une esthétique cohérente. Sa polyvalence se reflète dans des détails tels que le prolongement des pieds antérieurs de ses fauteuils, mêlant fonctionnalité et subtilité esthétique. La dynamique innovante amorcée à Le Havre, avec la reconstruction exemplaire pilotée par Auguste Perret, trouve également son écho à Boulogne-sur-Mer, où des projets avant-gardistes de réhabilitation et de modernisation du logement se développent.

2. BOULOGNE-SUR-MER : LE LOGEMENT TÉMOIN MODERNE

2.1.Une collaboration fondée sur la complémentarité des savoir-faire

La collaboration entre Louis Sognot (1892-1970) et Jacques Dumont[962] (né en 1906) s'inscrit dans une période charnière : celle de la reconstruction d'après-guerre. Bien qu'appartenant à des générations différentes, les deux créateurs se retrouvent autour d'objectifs communs, à la fois fonctionnels et esthétiques. Formé à l'École Boulle, Jacques Dumont développe une approche rigoureuse, marquée par une grande maîtrise technique et un goût pour l'expérimentation. Son passage dans le cabinet de Pierre Patout (1879-1965) renforce encore son intérêt pour les solutions constructives innovantes. Les deux décorateurs partagent un engagement commun pour la transmission du savoir. Jacques Dumont, reconnu pour son rôle à l'École Camondo, met ses compétences au service de l'enseignement[963,] s'inscrivant ainsi dans cette même dynamique. Leurs convergences sont donc multiples et se traduisent par une démarche commune alliant exigence fonctionnelle et recherche esthétique sophistiquée. Louis Sognot, reconnu pour ses créations récentes présentées lors des derniers salons et mettant à l'honneur des matériaux tels que le rotin, illustre cette orientation à travers sa chauffeuse en moelle de rotin (1947) [964], ainsi que par un fauteuil épuré, livrable en kit, qui s'inscrit dans la filiation des idéaux des Arts & Crafts. C'est cette complémentarité avec Louis Sognot qui les amène à collaborer sur un projet ambitieux de logements à Boulogne-sur-Mer, dirigé par l'architecte Pierre Sonrel (1903-1984). Réalisé dans le

[962] Jacques Dumont reçoit une double formation théorique et pratique de l'école Bouille lui a insufflé une manière de penser l'objet dans sa globalité avec son environnement qui se traduit dans sa réalisation. De son père ébéniste, il reçoit le goût pour les meubles de luxe qu'il réalise pendant la guerre. Il réalise des ensembles aux lignes et au décor discret.

[963] Ibid.

[964] Chauffeuse en moelle de rotin présenté au Salon des Artistes décorateurs de 1947. Jacques Dumont (1906-1988) a collaboré avec l'architecte Pierre Patout et fut l'un des fondateurs de l'Institut d'Esthétique Industrielle avec Jacques Viénot. Il a été membre du comité directeur de l'UAM, fondateur avec André Hermant de « Formes Utiles » en 1949. FAVARDIN Patrick, « Jacques Dumont », Édition Norma, 2002, p.82-89.

quartier des Quatre-Moulins, le programme comprend logements répartis dans des immeubles de quatre étages offrant une vue panoramique. L'ensemble se démarque des constructions verticales de la même époque, telles que les tours de dix niveaux[965] conçues par Marcel Lods à Sotteville-lès-Rouen, où Marcel Gascoin (1907-1986) apporte également sa contribution au mobilier fonctionnel. Dans ce contexte, Louis Sognot et Jacques Dumont ne se contentent pas d'ameubler les logements : ils en repensent les fondements mêmes, en liant architecture, ergonomie et esthétique. Ce travail est d'autant plus significatif qu'il aboutit à des réalisations concrètes, exposées dans des événements publics de référence.

2.2 Répondre à l'urgence : rationalisation de l'espace et aménagement dans les grands chantiers de la reconstruction

Présenté au Salon de l'Urbanisme en juillet 1947[966], le logement témoin de Boulogne-sur-Mer[967] (Fig. 55.1) incarne la synthèse entre innovation technique, économie de moyens et qualité de vie. À travers cet appartement, Louis Sognot et Jacques Dumont traduisent les besoins d'un habitat urbain moderne dans un langage fonctionnel et lisible. L'organisation de l'espace révèle une hiérarchie claire des fonctions : le séjour, prolongé par un balcon, est central dans la composition. Les chambres, volontairement réduites en surface, sont reconfigurées en espaces de couchage simples, libérant de l'espace pour les pièces communes. Les placards sont préfabriqués et intégrés dès la conception, ce qui permet de maximiser les volumes disponibles tout en assurant un rangement efficace. La pièce d'eau, sans lumière naturelle, est équipée d'un éclairage artificiel et d'un système d'extraction mécanique. La cuisine, conçue en partenariat avec la société Comera[968], illustre parfaitement cette volonté de rationalisation : chaque élément est optimisé pour favoriser l'hygiène, l'ergonomie et la fluidité des gestes. La table en hêtre, accompagnée de chaises au design soigné, s'harmonisait avec des placards intégrés dissimulant vaisselle et ustensiles. Cet

[965] Cette décision a conduit à la création de la « cellule » d'habitation distincte en trois parties (service, réception, habitation intime) avec un minimum de parcours horizontal.
[966] DUFET Michel, « Salon de l'Urbanisme », *le décor d'Aujourd'hui*, n°41, 1947, p. 24-25.
[967] BARRET Maurice, « les leçons de l'exposition internationale (de 1947) », *le décor d'aujourd'hui*, Paris, n°41, 1947, p. 19-35.
[968] En 1945, Marcel Gascoin crée COMERA Cuisines (Compagnie des Meubles Rationnels), une marque française à l'origine du concept de la cuisine aménagée. La nouveauté, au-delà de l'intégration des éléments, réside dans l'utilisation de revêtements en Poliprey ou laqués au Duco, garantissant une hygiène optimale dans la maison.

espace de travail épuré, et tient compte des usages locaux en intégrant « une souillarde »[969] pour la préparation des repas. Conscient de la réticence de certains à manger dans la cuisine, l'architecte Sonrel imagine un compromis : une salle à manger-cuisine attenante au séjour, séparée par un rideau, reflétant une certaine ouverture de l'espace. Le mobilier exposé (Fig. 55 et Fig. 55.1) traduit cette même exigence. Dans le séjour, les bahuts en chêne clair, dotés de portes coulissantes à poignées verticales, se veulent à la fois pratiques et sobres. L'un d'eux est surmonté d'un module supplémentaire, créant un meuble à quatre portes coulissantes, illustrant l'idée de modularité. Les fauteuils en hêtre, dont l'assise[970] est soutenue par des sangles en tissu, sont garnis de coussins larges et profonds, assurant confort et durabilité. Les chaises, aux dossiers incurvés et discrets, dessinent un profil élégant sans surcharge décorative, en accord avec l'esthétique moderniste. Le souci chromatique est également perceptible : les assises sont revêtues de tissu bicolore bleu, introduisant un contraste discret mais raffiné, qui anime l'ensemble. Le mobilier participe alors pleinement à la structuration de l'espace, non comme une série d'objets indépendants, mais comme des éléments architecturaux intégrés. Cette démarche anticipe les principes d'un design total, où formes, matières et fonctions se répondent dans un langage cohérent.

2.3.Vers une esthétique sociale : transmission, diffusion et modèle reproductible

Le logement témoin de Boulogne-sur-Mer ne constitue pas un cas isolé. Il s'inscrit dans un processus plus large d'expérimentation et de diffusion. En 1942, au Salon des Arts Ménagers, Sognot et Dumont présentent pour la première fois un appartement idéal de 74 m² (Fig. 55), qui jette les bases de leur réflexion. En 1953, ils poursuivent dans la même logique avec la maison idéale de 56 m², réaffirmant leur volonté de penser l'habitat comme un tout fonctionnel, économique et reproductible. Ces projets, bien que modestes en surface, font preuve d'une grande intelligence dans l'agencement : circulation fluide, séparation des zones jour/nuit, rangements intégrés, équilibre entre pièces individuelles et espaces communs. Cette optimisation de l'espace ne se fait jamais au détriment du confort. Loin d'opposer utilité et esthétique, Sognot et Dumont démontrent au contraire que ces deux dimensions peuvent se renforcer mutuellement.

Leur travail s'inscrit également dans une perspective pédagogique. Jacques Dumont,

[969] Une arrière-cuisine réservé aux plats frits, spécialités régionales.
[970] Musée des Arts décoratifs. (1947). *Salon de l'urbanisme, appartement de Boulogne*. Document photographique. Fonds Louis Sognot, Musée des Arts décoratifs, Paris.

notamment, joue un rôle essentiel dans la formation des jeunes designers à l'École Camondo. Son enseignement, articulé autour de l'attention aux réalités techniques et sociales, prolonge sur le terrain éducatif ce qui a été mis en œuvre dans les logements de Boulogne-sur-Mer. Cette vision de l'aménagement intérieur comme levier de transformation sociale résonne avec les aspirations de la France d'après-guerre : construire vite, mais construire bien. À travers une esthétique sobre, une logique de production rationnelle, et une attention constante aux usages quotidiens, les deux décorateurs parviennent à proposer un modèle de logement adaptable, reproductible et profondément humain. Le projet de Boulogne-sur-Mer, tel que conçu et meublé par Louis Sognot et Jacques Dumont, s'impose comme une réalisation emblématique de la pensée moderniste française d'après-guerre. En combinant esthétique fonctionnelle, innovations techniques, souci du quotidien et sensibilité sociale, les deux créateurs définissent un nouveau paradigme de l'habitat. Les figures (Fig. 55 et Fig. 55.1) ne sont pas de simples illustrations, mais des témoins concrets de cette vision : chaque meuble, chaque agencement incarne un principe de rationalité et d'harmonie. Leur démarche, à la fois pragmatique et idéaliste, anticipe une conception globale du design, où chaque décision participe à un objectif commun : offrir à tous un cadre de vie de qualité, dans un espace maîtrisé, beau et juste.

3. L'APPARTEMENT DE BREST : UN CHANTIER COLLABORATIF

Louis Sognot, figure centrale du design français du XX^{e} siècle, s'est illustré dans plusieurs projets d'envergure liés à la reconstruction d'après-guerre. Sa participation à la refondation du cadre domestique ne se limite pas à une approche décorative : elle s'inscrit dans une véritable reconfiguration des usages, des espaces et des mentalités dans une France en pleine mutation.Dans le contexte de la reconstruction de Brest, ville durement touchée par les bombardements, Sognot intervient dans un projet porté par l'architecte Jean Feildel, dans le quartier de Stiffélon-Messidon.

Ce projet s'inscrit dans le cadre du plan de reconstruction dit « Mathon [971]», du nom de l'architecte Jean-Baptiste Mathon, qui visait une reconfiguration rapide et rationnelle des villes détruites. Ce plan, souvent perçu comme autoritaire[972], n'a toutefois pas ignoré les spécificités locales : à Brest, il intègre notamment les conditions climatiques, en particulier les vents

[971] Jean-Baptiste Mathon, urbaniste en chef (1893-1971)
[972] LE GOÏC Pierre: *Brest en reconstruction - Antimémoires d'une ville*, PUR, 2001.

dominants, dans l'orientation et la conception des rues. Dans cette dynamique, Jean Feildel[973] développe un ensemble de logements pensés pour améliorer la qualité de vie des habitants. C'est dans ce cadre que Louis Sognot est sollicité, en compagnie d'un groupe de décorateurs, pour concevoir l'aménagement intérieur de ces appartements. Bien que les sources directes sur son intervention soient rares, des documents iconographiques permettent d'en reconstituer les grandes lignes. Sognot s'attache à concevoir un mobilier en phase avec l'organisation spatiale du logement, dans une logique d'ergonomie et de confort accessible.

Les appartements comportent quatre pièces[974] : une grande salle familiale, trois chambres, une cuisine, une salle d'eau avec douche, des W.C. et une buanderie. Sognot participe à une réorganisation intérieure qui distingue clairement les espaces de jour et de nuit. Un exemple significatif est la disposition de la chambre d'enfants, placée près de l'entrée et associée à un lavabo dans le dégagement, permettant une autonomie fonctionnelle sans gêner le reste du foyer. L'une des préoccupations majeures de Louis Sognot est d'intégrer le mobilier à la structure même de l'habitat. Il conçoit un bahut, *une table et des chaises* pour la salle principale, dans un souci de cohérence formelle et d'usage quotidien. Dans la cuisine, son travail s'inscrit dans une réflexion plus large sur la modernité domestique : en l'ouvrant sur la salle familiale, il participe à la création d'un espace fluide, où les tâches ménagères peuvent s'accomplir sans isolement. Ce principe, concrétisé à travers les cuisines Cepac, vise à alléger la charge domestique des femmes tout en favorisant l'interaction familiale.

Ce projet réunit également d'autres figures majeures du design moderne. Michel Dufet imagine un *meuble polyvalent à casiers modulables*[975] , Jacques Adnet conçoit deux lits en merisier ornés de motifs géométriques pour la chambre, tandis que Maurice Dufrène propose un système de montage à vis innovant, permettant de démonter les meubles sans les détériorer. Sognot s'inscrit ainsi dans une dynamique collective, où chaque intervention contribue à faire du logement un espace rationnel, flexible et harmonieux.

La participation de Louis Sognot au projet de reconstruction de Brest, bien que partiellement documentée[976], illustre les évolutions discrètes mais significatives du design dans

[973] Le projet de J.-B. Mathon et de Jean Feildel, en 1944 et un programme définitif en 1946 montre des tendances régionalistes avec des différences de niveau et des lucarnes
[974] DELAFON-GILLE S.« les immeubles d'état et la reconstruction », *Art et décoration*, n°7, 1947, p. 29-30.
[975] BARRET Maurice, Op. cit.,
[976] En l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas d'illustration sur cet ensemble.

l'urbanisme d'après-guerre. Si son rôle ne saurait être surévalué, il témoigne néanmoins d'une contribution à une réflexion plus large sur la manière d'habiter dans un contexte de pénurie, de reconstruction rapide, mais aussi d'espoir modernisateur. L'intervention de Sognot, centrée sur l'aménagement intérieur et la conception de mobilier fonctionnel, s'inscrit dans une dynamique collective réunissant plusieurs décorateurs. Dans cette configuration, le design ne se contente plus d'accompagner les grandes orientations urbanistiques : il devient un outil de structuration de l'espace quotidien. Il traduit une attention nouvelle portée à l'usage, à l'ergonomie, à la qualité de vie dans des logements souvent standardisés par nécessité.

La reconstruction de Brest, pensée à grande échelle par des architectes comme Jean-Baptiste Mathon ou Jean Feildel, met en lumière une tension constante entre centralisation administrative et adaptation aux réalités locales. C'est dans cet interstice que le design intérieur, et notamment les interventions comme celle de Sognot, trouvent un rôle à jouer : celui d'accompagner les habitants dans des modes de vie en mutation, de proposer des dispositifs concrets pour faciliter la vie quotidienne dans des espaces réduits et rationnalisés.

Le cas de Brest montre que le design ne transforme pas l'urbanisme en profondeur, mais qu'il en révèle les limites comme les potentialités. En travaillant à l'échelle de l'habitat, les décorateurs et designers introduisent une forme de souplesse dans des dispositifs souvent rigides. Ils contribuent, modestement mais efficacement, à faire du logement un lieu adapté, où la reconstruction ne se limite pas à la réparation du bâti, mais engage une réflexion sur les usages, les pratiques sociales et les attentes nouvelles des habitants.

Ainsi, l'intervention de Louis Sognot à Brest, bien qu'elle ne soit qu'un élément parmi d'autres dans la fabrique du logement moderne, participe à cette transition vers un urbanisme plus sensible à l'échelle humaine. Elle rappelle que, dans les périodes de crise comme dans les moments

4. L'APPARTEMENT DE SOTTEVILLE-LÉS-ROUEN

4.1. Louis Sognot à Sotteville : rationaliser l'aménagement intérieur

Dans le cadre du vaste chantier de reconstruction de Sotteville-lès-Rouen mené après les bombardements de 1944, Louis Sognot intervient en tant que décorateur aux côtés de Jacques Dumont et Jacques Motheau. Bien que son rôle ne soit pas documenté de manière détaillée, sa participation à l'aménagement intérieur de la « Zone verte », en collaboration avec l'architecte Jean-Baptiste Mathon, témoigne de l'intégration progressive de l'aménagement intérieur dans les politiques de reconstruction. Son intervention s'inscrit dans une logique de rationalisation de

l'habitat : concevoir un mobilier à la fois simple, robuste et adapté à une production industrielle, dans un contexte marqué par l'urgence, les contraintes budgétaires et l'ambition moderniste.

Après la Libération, la commune de Sotteville-lès-Rouen figure parmi les zones les plus durement touchées par les bombardements alliés[977], en particulier lors de l'attaque du 19 avril 1944 visant la grande gare de triage.

Chargé de la reconstruction, l'architecte Marcel Lods conçoit dans le quartier central de Sotteville-lès-Rouen un ensemble d'immeubles collectifs appelé la « Zone verte ». Rompant avec la trame urbaine d'avant-guerre, il propose une organisation orthogonale d'immeubles hauts — jusqu'à douze étages, disposés autour d'un vaste espace paysager central. Inspirée des expériences modernistes menées dès les années 1930, cette approche repose sur l'usage du béton armé, d'éléments préfabriqués et de parements en béton lavé, rehaussés de garde-corps colorés et d'auvents, qui confèrent à l'ensemble une certaine qualité plastique.

Les prototypes initiaux servent de banc d'essai avant la réalisation des immeubles Anjou, Bourgogne, Champagne, Flandres, Gascogne, Touraine et Dauphiné, construits entre 1946 et 1965. Si la trame bâtie est rigoureuse, l'aménagement paysager se veut plus libre : pelouses, arbres et chemins sinueux composent un paysage intérieur ouvert, sans clôtures, traduisant une volonté d'ouverture, en réaction aux critiques suscitées par la cité de la Muette à Drancy. Le projet repose sur un montage original : les sinistrés, devenus copropriétaires des ISAI (Immeubles sans affectation individuelle), financent leur logement par la mutualisation des dédommagements. Ces logements offrent un confort moderne pour l'époque : chauffage central, ascenseurs, vide-ordures, balcons et appartements traversants. La « Zone verte » s'inscrit ainsi parmi les premières opérations d'habitat collectif de l'après-guerre en Europe, anticipant les principes de l'urbanisme fonctionnaliste : construire haut, libérer le sol, favoriser la lumière et la ventilation.

La reconstruction[978] et l'aménagement des appartements sont confiés à une équipe de décorateurs composée de Louis Sognot, Jacques Motheau et Jacques Dumont, en collaboration avec l'architecte Jean-Baptiste Mathon. Cette articulation entre architecture, urbanisme et mobilier

[977] Service de Documentation du Ministère du Logement et de la Reconstruction, « Bilan de la reconstruction en Seine-Inférieure », *Etudes Normande*s, 1954, n°38, pp. 857-888.
[978] Sur les détails de ce chantier : DOLFF-BONEKÄMPE, Gabi. « Marcel Lods et la reconstruction de Sotteville-lès-Rouen dans son contexte international ». *La Reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la seconde guerre mondiale*, édité par Corinne Bouillot, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 110-112.

illustre la continuité entre les politiques nationales[979]. de reconstruction et les initiatives locales. Aucun document ne permet d'établir un lien direct entre les meubles dessinés par Louis Sognot et Jacques Dumont et ceux effectivement intégrés dans les logements de la Zone verte. Néanmoins, il est plausible que des modèles standardisés, conçus pour répondre aux contraintes économiques et à une production industrielle rationnelle, aient été retenus. Le style de ces meubles, lorsqu'ils sont documentés dans d'autres opérations similaires, repose sur une esthétique sobre et fonctionnelle : formes simplifiées, bois naturel, robustesse structurelle, et éléments de distinction limités à des détails comme l'inclinaison des pieds ou le dessin du dossier. Cette recherche d'un équilibre entre économie, confort et modernité inscrit le travail de Sognot dans la logique d'un mobilier pensé pour accompagner les transformations du logement social dans l'après-guerre.

Le cas de la « Zone verte » permet d'interroger les relations entre urbanisme « moderniste », politique publique de reconstruction et aménagement intérieur dans la France de l'après-guerre. La présence de Louis Sognot au sein de l'équipe de décorateurs souligne une tendance émergente : celle comme un vecteur d'organisation spatiale et de modernisation du cadre de vie. Si les sources restent fragmentaires, l'analyse de ce projet ouvre des pistes de recherche sur les conditions de production du mobilier dans les grands ensembles, la standardisation des modèles et la circulation des formes dans l'espace public.

4.2. Rationalisation, standardisation et réponses décoratives

Dans le contexte de la reconstruction, les architectes et décorateurs ont dû répondre à une double contrainte : urgence de la production et exigence de confort minimal. L'organisation des espaces et l'innovation mobilière traduisent une nouvelle manière d'habiter, sobre, fonctionnelle et adaptée aux réalités sociales de l'après-guerre. La reconstruction d'après-guerre, marquée par des contraintes économiques fortes, oblige les architectes à rationaliser[980] la conception des logements. Les projets de Boulogne-sur-Mer, Brest[981], Sotteville-lès-Rouen ou Le Havre illustrent cette exigence d'efficacité. L'usage de matériaux simples comme le chêne ou le contreplaqué, la

[979] Service de Documentation du Ministère du Logement et de la Reconstruction, « Bilan de la reconstruction en Seine-Inférieure », *Etudes Normande*s, 1954, n°38, p. 857-888.
[980] CHAUVIN Elisabeth et GENCEY Pierre, « Le spectacle du logement ordinaire et la normalisation du quotidien dans les appartements-types de la reconstruction », *La reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la Seconde Guerre mondiale*, Éditions PURH, Le Havre, 2013, p. 179-197.
[981] Ces aspects seront approfondis dans l'analyse détaillée des projets concernés.

réduction des surfaces à l'essentiel, et l'intégration de meubles fonctionnels adaptés à la production en série traduisent cette logique. La séparation rigoureuse entre espaces de jour et de nuit, l'optimisation des rangements, la simplification de la cuisine ou de la salle de bain témoignent d'une volonté de concilier économie de moyens et qualité de vie. La cuisine, en particulier, devient un espace central, ouvert sur la pièce familiale, comme à Boulogne-sur-Mer et Brest, favorisant l'interaction et la surveillance des enfants. Dans ce contexte, l'innovation mobilière joue un rôle déterminant. Louis Sognot et Jacques Dumont, à Boulogne, René Gabriel au Havre, incarnent cette recherche d'équilibre entre esthétique, fonctionnalité et contraintes industrielles. Le mobilier multifonctionnel ou démontable, tel le meuble à abattant de Michel Dufet ou le système de vis imaginé par Maurice Dufrêne, s'adapte aux besoins d'un habitat modeste mais polyvalent. Ces formes nouvelles annoncent une intégration plus poussée du mobilier à l'architecture même de l'appartement. Les projets de Brest et du Havre montrent également une attention fine aux spécificités locales[982] : orientation des rues, gestion des vents, adaptation des cuisines aux habitudes régionales. À Boulogne-sur-Mer, l'arrière-cuisine destinée à la friture illustre l'inscription de l'architecture dans les usages quotidiens. Les circulations sont simplifiées, les chambres isolées des pièces de vie, tout en restant accessibles aux équipements essentiels.

Ce schéma fonctionnel traduit l'influence des principes modernistes, en particulier ceux de Le Corbusier ou d'André Lurçat, dont les idées irriguent l'urbanisme de la reconstruction. Le mobilier de cette période se distingue par sa sobriété assumée : bois naturel, absence d'ornement, lignes épurées. Les fauteuils sur piétement compas remplacent les modèles plus lourds du passé. Ce « style reconstruction » marque une rupture avec les styles décoratifs antérieurs. Louis Sognot, sans ostentation, se distingue par une lecture fine de la structure et une attention au détail : dossiers mobiles, superposition de modules de rangement, travail soigné sur le confort, comme les sangles d'assise utilisées pour les sièges de Boulogne. Son approche conjugue rigueur formelle et sensibilité artisanale.

Ainsi, cette période voit émerger un nouveau paradigme de l'aménagement intérieur, fondé sur la production en série sans renoncer à la qualité. Les exemples étudiés traduisent une transition vers un logement standardisé, adaptable et durable, capable de répondre à une demande croissante

[982] Ces aspects seront approfondis dans l'analyse détaillée des projets concernés.

de modernité tout en respectant les traditions de l'habitat. La reconstruction ne redéfinit pas seulement le paysage urbain, elle pose les bases d'une pensée architecturale et décorative toujours active aujourd'hui.

À Noisy-le-Sec[983], Marcel Gascoin et Marcel Lods ont contribué à la reconstruction, chacun apportant son expertise, respectivement en aménagement intérieur et en techniques modernes de construction. Après la Seconde Guerre mondiale, l'industrie française du meuble, confrontée à des coûts de production élevés et à la dépendance aux matières premières importées, a vu émerger des innovations telles que les meubles démontables, pensés pour répondre aux besoins pratiques et économiques. Ces efforts ont toutefois été freinés par des systèmes de fabrication encore peu rationalisés. À Toulon, sous la direction de Louis Madeline, les logements destinés aux sinistrés combinaient simplicité, confort et fonctionnalité : les appartements, orientés au sud pour se protéger du mistral, présentaient une organisation intérieure adaptée à la vie familiale. À Maubeuge, André Lurçat applique ses principes modernistes pour concevoir des immeubles d'État à la fois fonctionnels et en phase avec les nouvelles réalités sociales. Jacques Haulville, chargé de l'aménagement intérieur, illustre quant à lui une évolution des usages domestiques, orientée vers un habitat plus adapté aux besoins contemporains.

À travers les chantiers du Havre, de Boulogne-sur-Mer, de Brest ou de Sotteville-lès-Rouen, l'action de Louis Sognot se distingue par une ligne méthodique : rationalisation de l'espace, sobriété formelle et attention aux usages. Chaque projet révèle sa capacité à adapter son vocabulaire aux contraintes du terrain, tout en défendant une même ambition : concevoir un mobilier intégré, modulaire et accessible, en dialogue étroit avec l'architecture. Refusant tout effet décoratif superflu, Sognot privilégie des matériaux simples et locaux, dans une économie de moyens assumée. La standardisation devient pour lui un levier de conception, dès lors qu'elle s'articule à une réflexion sur les pratiques quotidiennes et les besoins réels. À Boulogne comme à Brest, le mobilier n'est jamais autonome : il structure l'espace, guide les usages, accompagne les gestes. Plus qu'un simple équipement, l'aménagement intérieur devient sous sa plume un outil de

[983] Sotteville-lès-Rouen et Noisy-le-Sec a bénéficié de la contribution d'architectes et designers tels que Marcel Gascoin et Marcel Lods, qui ont introduit des solutions fonctionnelles et modernes, ainsi que de Charlotte Perriand, dont l'approche intégrant l'art et l'architecture reflète les idéaux modernistes, avec l'influence des concepts avant-gardistes de Le Corbusier en matière de logement collectif.

transformation sociale. Dans la tension entre production de masse et qualité de vie, Sognot affirme une modernité mesurée, fondée sur l'équilibre, la clarté et l'attention au quotidien.

5.L'ART DE VIVRE MODERNE : SALONS, CONCOURS, EXPÉRIMENTATIONS

5.1 Le salon des artistes décorateurs de 1948 :

Dans l'immédiat après-guerre, les créateurs sont confrontés à un double défi : répondre aux besoins urgents en mobilier dans un pays en reconstruction, tout en réaffirmant les exigences esthétiques d'un art décoratif français en quête de renouveau. Le rôle des salons, des concours institutionnels et des initiatives privées devient central pour redéfinir les contours du mobilier moderne, entre série, innovation et respect des savoir-faire.

À travers le travail de Louis Sognot, cette période révèle une tension permanente entre rigueur fonctionnelle, ambition artistique et adaptation aux nouveaux modes de vie. Au Salon des Artistes décorateurs de 1948[984], Louis Sognot prolonge ses recherches sur le mobilier de campagne en présentant une salle à manger[985] (fig. 56) associant rusticité et raffinement. Une table en merisier sur tréteaux fixes est accompagnée de chaises aux dossiers inspirés des « charrettes de foin », faits de baguettes reliées par une traverse haute en lacet, et d'un motif sculpté en croisillon à la base. Cette construction inventive mêle fantaisie, simplicité et élégance. Dans un registre différent, il conçoit un lit[986] (fig. 57) aux lignes empruntées au style Louis-Philippe, avec une courbe délicate, un placage en merisier et des anneaux en bronze doré dissimulant les raccords. La critique salue cette œuvre comme une « pièce magistrale de la décoration française contemporaine », rapprochée des créations de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine [987.] Elle incarne un équilibre subtil entre innovation formelle, maîtrise artisanale et continuité d'une tradition décorative française en quête de renouveau, après les dérives historicistes. « La somme des connaissances qu'il possède dans ce difficile métier d'inventeur de formes dépendant de la construction n'égale sans doute que sa modestie […] dans notre magnifique tradition française se classe à l'égal des plus beaux lots de Percier et Fontaine…[988] ». Le lit conçu par Louis Sognot est

---

[984] ANONYME, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Le décor d'aujourd'hui*, 1948, n°45, p. 48.
[985] Op. cit. Fonds Louis Sognot, (Fig. 83).
[986] Ibid.
[987] PERCIER Charles (1764-1838) et FONTAINE Pierre François Léonard (1762-1853) : Architectes français emblématiques du style Empire, ils furent les décorateurs officiels de Napoléon Ier et réalisèrent des projets tels que l'Arc de Triomphe du Carrousel et des aménagements au palais du Louvre et des Tuileries.
[988] JEAN, Op. cit., p. 49.

une « pièce magistrale de la décoration française contemporaine ». Relancé après neuf ans d'interruption, le *Salon des Arts ménagers*[989] de 1948, dirigé par Paul Breton, met en avant la création fonctionnelle à travers la section *Le Foyer d'aujourd'hui*. Ce contexte favorise l'émergence de solutions adaptées aux logements modestes : meubles démontables pour les sinistrés, mobilier modulable pour célibataires et jeunes ménages, production industrialisable. Comme le résume une formule emblématique de l'époque, « la science s'humanise en se penchant sur les problèmes de la vie domestique[990]». Cette citation traduit l'esprit d'un moment où les innovations techniques sont mises au service du confort et de la vie quotidienne. Le Salon *des Arts ménagers* de 1948 offre à Louis Sognot l'opportunité de présenter la version la plus aboutie de son studio, qui est aménagé autour d'un *meuble central multifonctionnel* (fig. 60), véritable synthèse de son travail sur la polyvalence. Cet îlot unique se transforme tour à tour en lit, en bureau, en table de repas et en bibliothèque. Il intègre également un bloc cuisine (fig. 58.1), avec table coulissante, rangements pour la vaisselle, assises combinant rotin et hêtre, et lit convertible habillé de textiles raffinés. Le tout est mis en valeur par un décor complet : papier peint Nobilis, rideaux de Paule Marrot, sol Flex-sol Désagnat, objets de Pigaglis, dessin de Charles Walch. Ce projet incarne une nouvelle manière d'envisager l'aménagement : ce n'est plus l'espace qui détermine le mobilier, mais le mobilier qui structure l'espace, dans une logique d'usage fluide, élégante et adaptable. Parallèlement à ces initiatives institutionnelles, René Herbst[991], président de l'Union des Artistes Modernes, dénonce l'usage inapproprié de nouveaux matériaux tels que le bois aggloméré, le contreplaqué ou les matières plastiques. Il critique notamment le fait que certains constructeurs persistent à appliquer des méthodes traditionnelles inadaptées, compromettant ainsi le potentiel de ces innovations : « […] telles que les tenons et les mortaises, sans les adapter aux spécificités des matériaux modernes comme le bois aggloméré, le contreplaqué, les matières plastiques ou le plexiglas. » Il dénonce ainsi la tendance à réduire la qualité pour abaisser les coûts, et appelle à une révision des pratiques, afin de garantir que ces matériaux soient utilisés en respectant leurs

[989] Il a chargé Jean Fressinet de la présentation architecturale des « Appartements de la famille française » devenus à partir de 1937, « Le Foyer d'Aujourd'hui » auquel participe tous les décorateurs contemporains accueille les décorateurs contemporains, les membres de l'U.A.M, les manifestations sous le signe « Formes Utiles ». Le foyer d'aujourd'hui est organisé dans le cadre du salon des Arts ménagers. Associations des meubles en série A.C.M.S (l'Association des Créateurs de meubles en série) présidé par Marcel Gascoin. La section des « meubles d'après patron » Le hall du « Petit outillage Ménager ».

[990] BRETON , Op. cit ., p. 1202.

[991] Ibid. entretien : « Dans ce passage, René Herbst, architecte et président de l'Union des Artistes Modernes, exprime sa frustration face à la manière dont certains constructeurs utilisent les nouveaux matériaux ».

spécificités et en répondant aux exigences du design moderne. La question centrale est donc celle de l'innovation : comment exploiter les nouveaux matériaux de manière efficace tout en maintenant des standards élevés de production et en répondant aux besoins des classes populaires[992] ?

A l'été, lors de Salon des Artistes décorateurs de 1948, Louis Sognot et Jacques Dumont présentent un mobilier[993] pour un appartement du type de Boulogne-sur-Mer (fig. 60)[994] intégrant des tables carrées modulables**,** une table extensible, des enfilades sur piétement aéré, des casiers[995]superposables en contreplaqué moulé et des chaises à structure simplifiée. Chaque élément est pensé pour optimiser l'espace tout en assurant durabilité et cohérence esthétique. Cette approche rejoint les recherches de Marcel Gascoin, René Gabriel, Gustave Gautier(1911-1980) ou encore Charlot et d'Hirby, tous engagés dans l'élaboration d'un mobilier fonctionnel, flexible et accessible. Dans cette même dynamique, Louis Sognot conçoit un modèle de *chambre* [996]décliné en deux versions (laque blanche ou bois naturel), alliant rusticité du motif et rigueur moderne. Présenté aux côtés d'autres créations emblématiques, ce meuble illustre l'ambition d'un mobilier contemporain capable de répondre aux exigences nouvelles sans renoncer à une identité française.

5.2 Une modernité contrariée : obstacles industriels et débats esthétiques

Malgré cet élan, les résistances sont nombreuses. Si l'État soutient la création de meubles en série à travers des concours et des programmes d'édition, leur mise en œuvre reste freinée par les lenteurs administratives. Le ministère de l'Économie nationale tarde à valider les dispositifs proposés par la Commission du meuble de France, compromettant leur déploiement. Dans le même temps, des figures comme René Herbst dénoncent un usage inadéquat des nouveaux matériaux. Le contreplaqué, le bois aggloméré ou le plastique sont souvent employés selon des méthodes traditionnelles inadaptées, comme les tenons-mortaises, limitant leur potentiel. René Herbst critique également la tendance à sacrifier la qualité au nom de la rentabilité. Ce débat met en lumière une tension centrale de cette période : comment intégrer les innovations techniques à une

[992] Ibid. René Herbst utilise le terme moins clivant de « aux populations économiquement vulnérables. ».
[993] Ibid.
[994] ibid.
[995] Op. cit. Fonds Louis Sognot, (Fig. 84 à 86).
[996] MOUTARD-ULDRY, Renée, « Le style des temps de rigueur », *revue dessin,* 1948, p. 221-229.

production accessible, sans perdre les exigences de qualité et de conception ? La réponse proposée par Sognot, dans la rigueur de ses formes, la polyvalence de ses dispositifs et l'élégance de son exécution, en constitue une tentative exemplaire. L'ensemble de ces initiatives, créations et expérimentations montre à quel point le mobilier d'après-guerre s'est construit dans un équilibre fragile entre modernisation industrielle, contraintes économiques et continuité culturelle. Louis Sognot, comme d'autres décorateurs de sa génération, a su traduire dans ses projets une volonté d'innovation maîtrisée, attentive aux matériaux, à l'usage et aux formes. En ce sens, son travail participe pleinement à l'émergence d'un mobilier moderne français, capable de conjuguer intelligence constructive et exigence esthétique dans un monde en mutation. Malgré ces obstacles, Louis Sognot persévère dans ses recherches, comme en témoigne sa réalisation pour le Salon des Arts ménagers de 1949, où il poursuit une voie originale entre contraintes économiques et innovations formelles.

5.3. Les enjeux du mobilier de Louis Sognot au SAM de1949

Louis Sognot dévoile une élégante salle à manger (fig. 63) [997], lors Salon des Arts ménagers de 1949, accompagnée de chaises en contreplaqué moulé sur piètement tubulaire. Cet ensemble, mis en valeur et photographié en couleurs dans la revue *Le Décor d'Aujourd'hui*[998], a captivé l'attention par ses innovations et son ingéniosité fonctionnelle. Les structures métalliques soutenant le contreplaqué, combinées à la table au plateau pliant en matière plastique, s'harmonisaient parfaitement avec les motifs végétaux des rideaux créés par Paule Marrot. Le contreplaqué moulé épousait la courbure de la structure tubulaire des chaises, s'adaptant ainsi à la morphologie du corps[999]. Il parvient ainsi à rompre avec les lignes droites et rigides imposées par les contraintes économiques de la reconstruction. La table, dotée de deux plateaux, dont l'un se replie en portefeuille, est en stratifié, ce qui facilite l'entretien et introduit une touche de couleur qui s'accorde harmonieusement avec les rideaux. Cette singularité, dans un contexte largement dominé par le mobilier standardisé, a également retenu l'attention de critiques tels que Michel Dufet. Dans le même Salon, celui-ci a consacré un article aux innovations en matière de mobilier en série, soulignant la tension créative propre à l'époque : d'un côté, l'essor de la production de

[997] Ibid. Fonds Louis Sognot, (Ref : 84).
[998] DUFET Michel, Le décor d'aujourd'hui, n°49, 1949, p. 2-3.
[999] Op. cit. DUFET Michel, « Salon des Arts ménagers, nouveaux modèles pour la série ».

masse ; de l'autre, l'ambition de certains créateurs, à l'image de Louis Sognot, d'explorer des approches plus personnelles, alliant esthétique et fonctionnalité.Cette démarche novatrice amorcée dès 1949 atteint son aboutissement avec le Concours du meuble français de série en 1955, qui marque une étape décisive dans la reconnaissance officielle de l'approche moderniste de Louis Sognot.

5.4. Le Concours du meuble français de série (1955)

Le Concours du meuble français de série[1000] de 1955 marque une forme d'aboutissement pour Louis Sognot. Son projet primé dans la catégorie *Chambre des parents* synthétise une décennie d'engagement en faveur d'un mobilier fonctionnel, accessible et adapté aux logements modernes. Ce travail prolonge les recherches amorcées dès l'expérience fondatrice de Boulogne-sur-Mer, où il s'était attaché, aux côtés de Jacques Dumont, à repenser l'organisation de l'espace domestique dans le cadre des premiers programmes de relogement.

Cette reconnaissance officielle clôt un cycle centré sur la reconstruction et l'industrialisation du mobilier. Mais dès le début des années 1950, Sognot ouvre une autre voie, parallèle, fondée sur l'exploration d'un matériau alors peu valorisé dans le champ du mobilier contemporain : le rotin. Léger, souple et naturel, il devient pour lui un terrain d'expérimentation formelle et structurelle, lui permettant de développer des objets plus libres, sans renoncer à ses principes de rigueur, de simplicité et de fonctionnalité.

C'est cette nouvelle orientation, durable et féconde, que nous allons à présent explorer. Lancé en 1955 à l'initiative du Centre technique du Parmi les projets primés, celui de Louis Sognot s'est imposé[1001] avec le premier prix dans la catégorie *Chambre des parents*, en collaboration avec l'éditeur Les Usines Réunies[1002]. L'aménagement proposé comprenait un meuble de rangement en

---

[1000] ANONYME, « Concours du meuble français de série », *Mobilier et décoration*, n°4, mai 1955, p.55-57.

[1001] Louis SOGNOT : chambre des parents éditée par les usines réunies. meuble de rangement en chêne poli naturel (54.500 francs). lit (2 personnes), chêne massif sans literie (22.000 francs). table de chevet (4.600 francs). une table écrire ou coiffeuse avec glace incorporée francs). deux sièges tabouret (5.300 francs).

[1002] Les Usines Réunies (1903-2012) étaient spécialisées dans la fabrication de meubles et sièges, avec une production répartie entre Magnoncourt (meubles) et Saint-Loup-sur-Semouse (sièges). Parmi leurs grands chantiers figurent la décoration des salons Louis XV du Palais de l'Élysée, l'hémicycle Colbert du Palais Bourbon, les sièges ignifugés du paquebot *Le Normandie* et des commandes pour le Shah d'Iran. Archives départementales de la Haute-Saône (70), fonds Société des Usines réunies de Saint-Loup-sur-Semouse, cote 139 J.

chêne poli naturel, un lit double en chêne massif, une table de chevet, une coiffeuse avec miroir intégré, ainsi que des sièges dont l'assise est tendue de fils *Sandroplast*. Ces pièces, déjà documentées dans les archives du fonds Louis Sognot dès 1954, témoignent d'une anticipation des contraintes du concours et d'une réflexion poussée sur la sobriété des formes, la fonctionnalité et l'élégance discrète. Le choix du chêne, à la fois économique, résistant et emblématique de la tradition française, renforçait cette démarche.

En surpassant des figures majeures comme Pierre Guariche, Michel Mortier et Joseph-André Motte[1003], réunis sous la bannière A.R.P, Sognot affirme sa capacité à conjuguer rigueur constructive, adaptabilité et langage moderne. Tandis que le groupe A.R.P. remporte les premiers prix pour la *Chambre des enfants*[1004] et la *Salle de séjour*, en collaboration avec les éditeurs Minvielle, Steiner et Cabanne, Louis Sognot s'impose dans une catégorie clé, incarnant une autre approche du confort domestique. D'autres créateurs se distinguent également, tels qu'Hermann et Authmann, deuxièmes pour la *Chambre des enfants*, ou René-Jean Caillette et Robert Landault, deuxièmes dans la catégorie *Chambre des parents*.

Ce palmarès met en évidence la richesse des propositions et la diversité des réponses apportées à un même programme. Le Concours du meuble français de série incarne ainsi un moment charnière où le design devient un véritable outil de politique sociale, conciliant réponse à la crise du logement, valorisation du savoir-faire et affirmation d'un art de vivre contemporain. bois[1005], avec le soutien du Ministère de la Reconstruction et du Logement, le Concours[1006] du

---

[1003] Pierre Guariche (1926–1995) ; Michel Mortier (1925–2015) **;** Joseph-André Motte (1925–2013)

[1004] *Une chambre d'enfant* (Fig. 88) composée d'une grande penderie ornée de portes en placage de frêne, deux sièges en hêtre, la forme de l'assise galbée et formée de sangles

[1005] L'une des particularités notables du concours était son encouragement à former des équipes intégrées. Ces équipes devaient réunir divers acteurs du secteur du meuble, notamment les créateurs de modèles, les éditeurs de meubles et les éditeurs de sièges. Cette approche collaborative visait à garantir que les designs proposés seraient non seulement innovants, mais également réalisables d'un point de vue commercial et adaptés aux besoins des consommateurs. Ces types d'habitats avaient déjà été mis en avant lors d'un concours en 1953, centré sur les maisons économiques familiales. Parallèlement, le Ministère de la Reconstruction et du logement (MRL) stipulait que le mobilier devait s'adapter aux dimensions des logements, en particulier pour des appartements de type F2, tout en respectant un plafond financier défini par les indemnités prévues.

[1006] L'une des particularités notables du concours était son encouragement à former des équipes intégrées. Ces équipes devaient réunir divers acteurs du secteur du meuble, notamment les créateurs de modèles, les éditeurs de meubles et les éditeurs de sièges. Cette approche collaborative visait à garantir que les designs proposés seraient non seulement innovants, mais également réalisables d'un point de vue commercial et adaptés aux besoins des consommateurs. Ces types d'habitats avaient déjà été mis en avant lors d'un concours en 1953, centré sur les maisons économiques familiales. Parallèlement, le Ministère de la Reconstruction et du logement (MRL) stipulait que le mobilier devait s'adapter aux dimensions des logements, en particulier pour des appartements de type F2, tout en respectant un plafond financier défini par les indemnités prévues.

meuble français de série visait à proposer une nouvelle génération de mobilier adaptée aux réalités sociales et économiques d'un pays en mutation.

Dans le prolongement des efforts entrepris depuis la Libération, son objectif était de concevoir des meubles fonctionnels, esthétiques, économiques et faciles à produire, en tenant compte des contraintes des logements F3 standardisés, composés d'un séjour, d'une chambre parentale et d'une chambre pour enfants. Le cahier des charges[1007] imposait une adaptation stricte aux dimensions réduites des appartements, ainsi qu'un plafond budgétaire fixé à 260 000 francs, incluant la literie, les voilages, les ustensiles de cuisine et l'ensemble du mobilier.

Deux catégories principales furent définies : l'une pour les logements de trois pièces, l'autre pour ceux de deux pièces. Cette rigueur traduisait une volonté politique explicite de démocratiser le mobilier moderne en l'alignant sur les besoins concrets des ménages modestes. Dès décembre 1955, une première phase d'élimination permit de retenir les projets répondant aux critères techniques, esthétiques et économiques. Les prototypes sélectionnés résultèrent d'une collaboration étroite entre designers, éditeurs de meubles et fabricants de sièges, illustrant une synergie inédite entre création et industrie. Le concours se transforma en véritable laboratoire d'idées, où les contraintes budgétaires et spatiales stimulaient la recherche de solutions modulaires, polyvalentes et innovantes.

Alors que le Concours du meuble français de série de 1955 consacre l'aboutissement d'une décennie de recherches centrées sur l'ameublement rationnel des logements modernes, Louis Sognot explore dès le début des années 1950 une voie parallèle, plus libre, tournée vers les qualités expressives des matériaux naturels. Parmi eux, le rotin occupe une place centrale. Loin d'un simple retour à l'artisanat ou à une esthétique rustique, l'usage du rotin chez Sognot s'inscrit dans une volonté d'innovation structurelle et d'économie de moyens. Matériau souple, léger, résistant et modulable, il lui permet de concevoir un mobilier aux lignes sinueuses, facilement démontable et adaptable aux nouveaux modes de vie. Cette nouvelle orientation ne constitue pas une rupture avec ses préoccupations antérieures, mais un prolongement logique : elle approfondit la réflexion sur la simplicité formelle, la durabilité et la légèreté, dans un registre plus organique. Cette partie

[1007] Le concours de 1955 illustre cette tension entre tradition et modernité. D'un côté, le choix du bois comme matériau central souligne une fidélité aux savoir-faire artisanaux traditionnels français. De l'autre, la structure même du concours, avec ses catégories définies et ses plafonds tarifaires, traduit une volonté de rationaliser la production et de l'adapter aux nouvelles conditions de vie des Français.

s’attachera à analyser les usages du rotin dans l’œuvre de Sognot au cours des années 1950, en croisant les aspects formels, techniques et culturels d’un matériau longtemps marginalisé, mais réhabilité ici comme vecteur de modernité.

CHAPITRE IV: LE ROTIN COMME VECTEUR DE MODERNITÉ CHEZ L. SOGNOT

1. ROTIN, HABITAT ET INNOVATION DANS LA FRANCE DE L'APRÉS-GUERRE

Dans la France de l'après-guerre, en quête de nouveaux repères pour l'habitat moderne, Louis Sognot se distingue dans les années 1950 par une réinvention des matériaux traditionnels, où le rotin devient l'instrument d'un dialogue subtil entre innovation technique et élégance quotidienne. Fidèle à son esprit d'expérimentation, il explore des matériaux tels que le rotin et l'osier, dont il repousse les limites avec une liberté maîtrisée. Si ces créations emblématiques ont fortement contribué à forger son image, les réduire à ces seuls aspects reviendrait à méconnaître la diversité et la portée de son œuvre. Louis Sognot n'est pas l'inventeur du mobilier en rotin, et toutes les pièces marquantes des années 1950 ne lui sont pas directement attribuables. Une lecture simpliste tend pourtant à lui associer l'ensemble de cette production, au risque de passer sous silence la richesse d'un champ investi par de nombreux créateurs français et européens. Ce qui distingue Sognot, c'est sa capacité à inscrire son travail dans une modernité où l'innovation technique dialogue avec l'exigence esthétique. Il revisite les savoir-faire traditionnels pour faire du rotin non plus un matériau rustique, mais un vecteur d'élégance fonctionnelle, alliant légèreté, modularité et sobriété formelle. Son approche visionnaire anticipe les mutations du design de l'après-guerre, en phase avec les besoins d'un habitat en transformation.

1.2. Réevaluation des matériaux traditionnels

Durant les années 1950, une période marquée par des avancées technologiques et des transformations profondes des modes de vie, Louis Sognot contribue à réinventer l'utilisation du rotin et de l'osier, des matières jusque-là associées à l'artisanat traditionnel. En les intégrant dans ses créations, il leur confère une dimension nouvelle, à la fois esthétique et fonctionnelle. Loin de se limiter à leur caractère rustique, il transforme ces matériaux en véritables symboles de modernité, s'inscrivant dans les aspirations de l'après-guerre, où légèreté et modularité étaient recherchées pour répondre aux besoins de logements repensés. Louis Sognot a ainsi contribué à redéfinir l'usage de ces fibres naturelles, les adaptant à un mobilier innovant en phase avec les tendances du design contemporain.

1.3. Mécanisation, nouveaux matériaux et évolution de la vannerie

La vannerie, pratique utilitaire ancestrale[1008], incarne depuis la Préhistoire l'ingéniosité humaine. Cette technique de tressage de fibres végétales – telles que le rotin, l'osier ou le bambou a permis la création d'objets variés, des paniers aux meubles. Des découvertes archéologiques en attestent l'usage essentiel dans la vie quotidienne. Longtemps associée à l'artisanat local, elle a progressivement trouvé sa place dans l'ameublement moderne, notamment dans le mobilier, où elle articule tradition et innovation. Avant même la Seconde Guerre mondiale, Louis Sognot s'intéressait au rotin, matériau emblématique de la vannerie.

Cet artisanat, transmis par des ateliers familiaux florissants jusqu'au début du XX^{e} siècle, témoignait d'une économie locale fondée sur une relation étroite entre l'homme et la matière. Ces savoir-faire exprimaient une esthétique de la simplicité et de l'authenticité, que Sognot cherche à réinterpréter face aux transformations de son époque. Comme le suggère l'idée selon laquelle « […] Le retour aux expressions les plus authentiques de l'homo faber est un art en réaction de défense contre les mécanisations envahissantes des techniques[1009]», sa démarche s'inscrit dans une volonté de conjuguer mémoire artisanale et création contemporaine.

La Première Guerre mondiale et l'essor de la mécanisation marquent cependant une rupture : l'introduction de matériaux industriels entraîne le déclin progressif de ces pratiques traditionnelles. L'œuvre de Sognot se situe précisément dans cette tension entre héritage et modernité. Son travail sur le rotin illustre une volonté de transformer un matériau perçu comme rustique en support d'une esthétique nouvelle, alliant fonctionnalité, légèreté et rationalité formelle. En cela, il anticipe les mutations du design d'après-guerre et inscrit l'artisanat dans une modernité réinventée.

[1008] Musée d'art et d'essai. (1984). *L'Art du vannier : [exposition], 29 novembre 1984-[fin avril 1985], Musée d'art et d'essai... Paris*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, 15 p.

[1009] Cette économie locale groupés en ateliers familiaux restent intacte jusqu'à la guerre de 1914. De nouvelles matières venant de l'étrangers, ainsi qu'une mécanisation fait disparaitre un savoir-faire qui est contenu par le conservatoire de l'école de Fayes-Billot. Le grand public lassé du mobilier froid, souhaitait de la cordialité.
MATEY François, « vannerie d'hier et d'aujourd'hui *», Art et décoration*, 10 décembre 1949, n°15, p. 13-22.

2. DU TRESSAGE TRADITIONNEL À L'INNOVATION : L'ÉVOLUTION DU ROTIN

2.1 Contexte historique et premiers jalons (du XIX^e siècle à 1930)

Dès le milieu du XIX^e siècle[1010], le rotin s'impose comme un matériau prisé pour le mobilier, notamment en France, en Angleterre[1011] et aux États-Unis. Importé d'Indonésie, il séduit par sa souplesse, sa légèreté et son exotisme. Si la *Maison des Bambous*[1012] d'Alfred Perret, la Wakefield Rattan Co.[1013]aux États-Unis, ou encore des événements tels que l'Exposition universelle de 1851 à Londres et celle du Centenaire de 1876 à Philadelphie[1014] témoignent du succès commercial du mobilier en rotin, sa fabrication reste néanmoins artisanale, à la différence du bois courbé[1015], qui bénéficie, sous l'impulsion de Michael Thonet[1016] (1796-1871), d'une industrialisation[1017] poussée. Le succès du mobilier en vannerie au début du XX^e siècle favorise son intégration dans des formes modernisées, entre Art nouveau et Art déco. Des décorateurs

---

[1010] C'est vers 1840, que sont créées les premières manufactures de rotin, dès l'apparition des fibres coloniales, que l'on désigne par « rotin » qui est une liane d'Indonésie, rapportée par les navigateurs Anglais et Hollandais. Jusqu'en 1870, les modèles confortables inspirés des modèles Anglais ne varient guère, que sous les fantaisies créatrices de l'art nouveau. Les éclisses résultant de l'épluchage de lianes servent à canneler les chaises depuis le XVIIème siècle. Vers les alentours de 1870, un tournant significatif s'amorce, le rotin transcendant son association initiale avec l'exotisme pour devenir un matériau convoité dans le domaine de l'ameublement.

[1011] Se référer à l'ouvrage de : ADAMSON, *Jérémy, American Wicker: Woven Furniture from 1850 to 1930*, Rizzoli, 1993, 176 p.

[1012] Son siège est établi au 33, rue du Quatre-Septembre, où l'entreprise prospère jusqu'à la Première Guerre mondiale. Exposant à l'Exposition universelle de 1878, Perret s'inscrit pleinement dans le goût orientaliste de son époque.

[1013] Au XIX^e siècle, le rotin connaît un essor majeur, notamment grâce à Cyrus Wakefield (1811-1873)[1013], un industriel américain, principalement connu pour avoir fondé la Wakefield Rattan Company, qui est devenue le principal fabricant mondial de produits en rotin au XIX^e siècle. ROBERTS Lissa L., *Compound Histories: Materials, Governance and Production, 1760-1840*, Brill, 402 p. ; voir aussi, MOITRIER, A.*Traité pratique de la culture de l'osier et de son usage dans l'industrie de la vannerie fine et commune, orné de quatre planches, suivi d'un aperçu sur l'art du vannier*. 1855, Paris, Dusacq, 42 p.

[1014] ANQUETIL Jacques, Hélène GAFFET (coll.) la vannerie, Paris, 1979, p. 223.

[1015] Réunion des Musées Nationaux. (1986). *L'industrie Thonet, de la création artisanale à la production en série : Le mobilier en bois courbé : [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 9 décembre 1986 - 1er mars 1987]*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. 63 p.

[1016] DUNNIGAN John, "Fine Woodworking on Bending Wood: 35 Articles". *In Fine Woodworking*, ed.Taunton Press. 2005, p. *55*–56.

[1017] Le mobilier Thonet est cintré grâce à la technique du "cintrage à la vapeur". Cette méthode mécanique consiste à assouplir le bois en le chauffant à la vapeur, ce qui le rend plus malléable et flexible. Cette technique a été largement utilisée par la firme Thonet. On peut citer la célèbre chaise n°14.

comme Auguste Reimann, Franz von Mosler, Bruno Séverin ou Bruno Paul[1018], influencés par leurs héritages culturels et leurs échanges artistiques, adaptent ces savoir-faire aux nouvelles exigences de la création mobilière. En France, la tradition de la vannerie se perpétue notamment grâce à l'école de Fayl-Billot[1019], qui joue un rôle central dans la transmission des savoir-faire liés au rotin et à l'osier.

Ce contexte artisanal nourrit la réflexion de Louis Sognot, qui rejoint au début des années 1920 l'atelier Primavera, dirigé par René Breuil et Pierre Guy[1020].Véritable laboratoire de création, cet espace favorise la collaboration entre artistes et artisans, et contribue à renouveler les formes du mobilier en fibres naturelles. Influencé par les recherches de Paul Vera[1021] autour de l'osier, Louis Sognot en explore les potentialités plastiques et démontre que ce matériau, souvent perçu comme rustique, peut rivaliser avec le rotin dans des créations d'une grande finesse. Par son approche, il participe à faire de la vannerie non plus un artisanat marginal, mais un véritable terrain d'expérimentation pour la création du mobilier moderne. À partir des années 1920, le rotin venu d'Asie est réintroduit dans le mobilier européen, notamment à Paris, où des créateurs comme Pierre Chareau l'utilisent pour concevoir des pièces en osier. Ce mouvement marque une étape clé dans l'évolution du mobilier moderne, valorisant les matériaux naturels comme vecteurs d'innovation formelle.

3. LOUIS SOGNOT : HYBRIDATION ET PRODUCTION EN SÉRIE

[1018] Originaires principalement d'Allemagne, ces décorateurs associent élégance et fonctionnalité en revisitant le mobilier en osier et rotin pour l'adapter aux jardins et aux intérieurs. Influencés par les mouvements Arts and Crafts et Jugendstil, ils innovent en intégrant de nouveaux matériaux et techniques, mariant ainsi esthétique moderne et savoir-faire artisanal.

[1019] La popularité croissante du rotin à cette époque s'explique en partie par la fondation du conservatoire de Fayl-Billot en Haute-Marne, dédié à la perpétuation des techniques traditionnelles de vannerie. Un conservatoire-école d'osiériculture et de vannerie a été fondé en 1906 à Fayl-Billot en Haute-Marne afin de perpétuer les techniques et les traditions. C'est une période de métamorphose significative dans le domaine de la conception de meubles en vannerie, avec une approche novatrice qui associe des structures robustes à des motifs tissés élaborés. *La Vannerie française*, Musée national des arts et traditions populaires (Paris) / Réunion des musées nationaux, 1990, 320 p.

[1020] L'atelier Primavera, animé par les décorateurs Breuil et Sarrazin, a joué un rôle central dans la modernisation de la vannerie en France. Ils ont collaboré avec l'artisan Pottier pour produire des meubles en rotin et osier, Voir : SARRAZIN Pierre, « Emplois artistiques de la vannerie », *Art et décoration*, Paris,1 juillet 1913, p. 58.

[1021] Paul Vera a cherché à moderniser la vannerie française en collaborant avec l'École de vannerie de Fayl-Billot, introduisant des idées artistiques nouvelles. Cependant, ses créations en osier n'ont pas entièrement réussi à allier esthétisme et finesse, mais elles ont marqué un premier pas vers la revitalisation de cet artisanat. Sognot, à l'atelier Primavera, poursuivra cette démarche en revalorisant l'osier dans un cadre de design moderne plus abouti. VIROLE, A. (Commissaire). *Paul et André Vera : Tradition et modernité* [Exposition, Espace Paul et André Vera, Saint-Germain-en-Laye, du 12 septembre 2008 au 11 janvier 2009].

3.1. L'essor du rotin moderniste durant l'entre-deux-guerres (1932 – 1939)

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe subit de profondes ruptures dans ses chaînes d'approvisionnement, dues à la mobilisation des ressources[1022], aux destructions massives et à la dégradation des infrastructures de transport. L'industrie du mobilier est contrainte de repenser ses matériaux : en raison de la pénurie de métaux, concepteurs et fabricants se tournent vers des alternatives plus accessibles, comme les essences locales[1023] et l'osier[1024], plus faciles à transformer. Conscient de ces contraintes, Louis Sognot explore des solutions innovantes pour maintenir une production de qualité. Peu après la Libération, il est sollicité par Paule Marrot pour concevoir un lit destiné à sa fille danseuse, aux lignes cintrées et enveloppantes, difficilement réalisables en bois. Présenté au Salon des Artistes Décorateurs de 1946, ce projet, salué comme un « délicieux lit de repos[1025]», révèle tout le potentiel du rotin : souplesse, légèreté, facilité d'entretien. Son succès favorise la généralisation de ce matériau, notamment pour les chambres d'enfants ou de jeunes filles.

« […] Elle [Paule Marrot] voulait quelque chose d'à la fois léger et enveloppant, des lignes souples, cintrées, que le bois aurait difficilement permises. J'ai eu l'idée de le faire en rotin. Cela a plu. La mode était lancée. J'ai, depuis, fait bien d'autres lits, des tables, des fauteuils. […] Moi, je voulais faire du vrai meuble, du meuble destiné à durer… du meuble qui n'ait pas trop l'air d'un caprice passager de la mode. L'emploi du rotin s'est généralisé, surtout pour les chambres d'enfants, de jeunes filles. On m'a beaucoup imité, voire copié sans le dire…[1026] ».

Introduit de façon encore marginale dans l'œuvre de Louis Sognot dès 1939, le rotin devient, après 1945, l'un des matériaux privilégiés — alterné avec d'autres — dans ses recherches stratégiques pour le remeublement des logements sinistrés. Entre 1948 et 1950, le décorateur en mène une exploration méthodique : il en révèle la plasticité pour concevoir un mobilier léger, modulaire et économiquement accessible, compatible avec la production en série. Ce recours à une matière renouvelable et artisanale lui permet de s'affranchir de la domination des matériaux

[1022] CARON, F. *Histoire économique de la France entre les deux guerres*. Paris, 1999, 452 p.
Cet ouvrage analyse les défis économiques, y compris les pénuries de matériaux en France pendant la Seconde Guerre mondiale, et les conséquences pour l'industrie, notamment le secteur du mobilier et de la construction. Il aborde les problématiques liées à l'approvisionnement en ressources et la manière dont l'industrie a dû s'adapter à ces contraintes.
[1023] Op. cit. La production de bois repart à la hausse dès 1945, retrouvant son niveau d'avant-guerre avant de poursuivre sa progression. Paule Garenc, *le mobilier en bois*, thèse.
[1024] JAOUL Martine et GOLDSTEIN Bernardette, La Vannerie française, Musée national des arts et traditions populaires, Paris,1990, p. 315.
[1025] QUEANT Olivier, Le Salon des Artistes décorateurs », *Plaisir de France,* Paris, 1 juillet 1946, p. 22.
[1026] VOISIN Pierre, « Entretien avec Louis Sognot », p. 50.

industriels et de promouvoir une modernité « organique », où tradition et innovation se conjuguent. Pour saisir l'origine de cette orientation, il faut néanmoins remonter à ses premières expérimentations des années 1930, moment charnière du dialogue entre artisanat et modernité.

Dés cette période, l'expérimentation entre tradition artisanale et principes modernistes s'intensifie. À l'occasion de l'aménagement du *palais du Maharajah d'Indore*, Louis Sognot et Charlotte Alix conçoivent un fauteuil en rotin monté sur patins métalliques (fig. 100.1), symbole de cette hybridation. Cette dynamique s'observe également à la 3e exposition de l'Union des Artistes Modernes (1932), où une *salle à manger*[1027] (Fig. 31) présente un contraste marqué entre des chaises en osier et une esthétique tubulaire moderniste, autour d'une table en bois naturel. De telles réalisations illustrent la capacité de la vannerie, longtemps perçue comme un artisanat secondaire, à s'inscrire pleinement dans une esthétique contemporaine. Marcel Gascoin expose lui aussi un salon en rotin lors de l'édition 1930 de l'UAM, tandis que Lina Zervudaki[1028], figure essentielle du renouveau de la vannerie, bouleverse les codes établis. Son installation *Pays de l'âme*, présentée au Salon d'Automne de 1934, attire l'attention d'Elsa Schiaparelli, qui lui commande vitrines et mannequins en rotin. Cette collaboration culmine au Salon des Artistes Décorateurs de 1936, où une exposition dirigée par Zervudaki contribue à redéfinir la perception de la vannerie, désormais perçue comme un médium résolument moderne. Louis Sognot, acteur central de cette transformation, rend hommage au talent de Zervudaki dans ses souvenirs :

« J'ai travaillé parallèlement avec Lina Zervudaki, une Grecque très habile, à l'affût de la mode, sachant trouver des formes ingénieuses, séduisantes, mais souvent d'une fantaisie excessive…[…] [1029]»

Ce témoignage illustre l'effervescence créative qui entoure la réinvention du rotin et de l'osier dans les années 1930, marquée par une volonté d'explorer des matériaux longtemps

[1027]« Salle à manger », *Art et décoration*, avril 1932, p.101.

[1028] Lina Zervudaki (1890-1950), née à Athènes, est une créatrice et designer grecque qui a marqué les arts décoratifs parisiens dans les années 1930 en réinventant l'usage de l'osier et du rotin. Installée à Paris à 20 ans, elle étudie la peinture et le design dans l'atelier de Paul Colin et commence à exposer ses œuvres dans divers salons parisiens, dont le salon de la TSF au Grand Palais. Au Salon d'Automne de 1934, son installation *Pays de l'âme* attire l'attention d'Elsa Schiaparelli, qui lui commande des vitrines et des mannequins en rotin. En collaboration avec un artisan de la rue Caroline, elle crée une ligne de mannequins en rotin « Caroline », présentée au Salon des Artistes Décorateurs de 1936. Invitée au Pavillon de l'Élégance de l'Exposition internationale de 1937, elle participe à la promotion du rotin dans le design moderne. Après la Seconde Guerre mondiale, de retour à Paris, elle continue d'innover avec le rotin, devenant une figure influente dans la valorisation des matériaux naturels jusqu'à l'exposition des Arts de la Table en 1950. On peut citer une liste non exaustive de créateurs de cette période : Adrien Audoux (né en 1922) et Frida Minet (1922-2006) -Jean (1902-1981), PONTI, Gio (1891-1979), ABRAHAM, Janine (1929-2005), MOTTE, Joseph-André (1925-2013), DITZEL, Nanna (1923-2005).

[1029] VOISIN, Op. cit.,

associés à l'extérieur, désormais intégrés aux espaces intérieurs. En 1939, lors du Salon des Artistes décorateurs, Louis Sognot présente, en collaboration avec les Établissements Rougier[1030], un *mobilier de jardin* en rotin et bambou pensé comme une alternative au mobilier en fer, affirmant ainsi une esthétique plus légère et naturelle. L'ensemble reçoit un accueil chaleureux, il comprend un fauteuil, une *table* en rotin verni et une *chaise longue-lit de jardin*[1031] (réf. 51 bis), illustrant une attention soutenue à l'usage et au confort. Parallèlement, d'autres créateurs tels que E.L. Quintili (Maison S. Roche) exposent des pièces en bambou aux lignes sinueuses, revisitant des formes héritées du XIX^{e} siècle.

La même année, le 16^{e} Salon des Arts Ménagers propose l'exposition *Le Foyer d'aujourd'hui*, rassemblant plus de cinquante ensembles d'aménagements domestiques. Le rotin, jusque-là cantonné à l'extérieur, pénètre les intérieurs, notamment grâce au rotin malaga aux teintes sombres. Dans ce contexte, Louis Sognot joue un rôle central. Il y présente *une chambre double*[1032]en rotin (fig. 51 ter) composée de lits, fauteuil, chaise et table de chevet, démontrant le soin apporté à chaque détail. Un fauteuil (fig. 51 quater), en particulier, révèle la qualité du travail de ligature en moelle de rotin, conférant une dimension décorative supplémentaire. Les structures ajourées des meubles incarnent une synthèse entre tradition artisanale et esthétique moderniste, consacrant l'entrée du rotin dans le mobilier domestique. Le recours à des matériaux exotiques ou naturels, s'il manifeste une volonté de valorisation, n'échappe pas à l'ambiguïté d'un exotisme décoratif, souvent vidé de sa charge culturelle.

À la faveur de la reconstruction d'après-guerre, les recherches interrompues de Louis Sognot trouvent un nouvel élan, et le rotin, réintroduit dans l'univers domestique, devient le vecteur d'une expérimentation inscrite dans la modernisation de l'habitat. À partir de 1949, dans un contexte de stabilisation, Louis Sognot approfondit son approche expérimentale en présentant une chambre d'enfant en hêtre et rotin au Salon des artistes décorateurs (fig. 64). Ce travail, qui réinvente les formes traditionnelles du mobilier, s'inscrit dans une dynamique de valorisation du savoir-faire artisanal. Des manufactures spécialisées, telles que la Maison Chevallier[1033] ou la firme Rotin, jouent alors un rôle déterminant, en exploitant la flexibilité et la durabilité de ce

[1030] Un plan de la main de Sognot (Fig. 100.4) réalise différentes vues du fauteuil à réaliser. La fabrique Georges chevallier, fabricants de meubles et sièges en rotin, bd. Voltaire, à Paris.
[1031] SOGNOT Louis, « meubles de jardin », *mobilier et décoration*, Paris, 1er juillet 1939, p. 186.
[1032] Ibid.
[1033] Nous développerons l'histoire de la collaboration avec Louis Sognot dans la section consacrée aux éditeurs.

matériau. Sous la direction de Georges et Roland Chevallier, cette dernière élargit sa production et contribue activement à la diffusion du rotin dans le mobilier moderne du XX^{e} siècle.

Cependant, l'analyse chronologique de cette production reste complexe : la diversité des modèles, les similitudes stylistiques, l'absence fréquente de datation précise sur les croquis ou les photographies, ainsi que le décalage entre conception et présentation, rendent difficile toute classification rigoureuse. Seule une étude stylistique approfondie, associée à un classement méthodique, permet d'en reconstituer la progression.

Louis Sognot explore notamment l'hybridation des matériaux : bois, métal et rotin se conjuguent pour optimiser légèreté, robustesse et esthétique. Il privilégie des piètements en bois ou en métal tubulaire pour des assises en moelle de rotin. Cette démarche prend forme dans l'aménagement de la pièce de repos *d'un appartement à Neuilly-sur-Seine* (fig. 51-51b), où un fauteuil mixte, référencé « L.S N°59 bis » (réf. 51.4 et 51.5), associe métal et moelle de rotin. Une composition murale inspirée de la végétation y renforce la continuité entre intérieur et nature, exprimant l'ambition d'un mobilier en résonance avec le cadre de vie urbain. Les croquis à l'échelle 1/5 ou 1/10, réalisés par Sognot, témoignent de la rigueur conceptuelle de ses créations : ils comportent des annotations techniques précises – longueurs des tubes, dimensions des fers plats, inclinaisons – jusqu'à l'insertion d'un contreplaqué sous l'assise pour améliorer le confort. Cette précision garantit non seulement la solidité structurelle, mais aussi une cohérence visuelle essentielle à la production en série.

L'approche de Sognot ne se limite pas à une juxtaposition de matériaux : elle résulte d'une vision intégrée de l'objet dans son usage quotidien, fidèle à son principe : « je veux du solide [1034]». Lors du Salon des Artistes décorateurs de 1949, une *chambre pour deux jeunes gens* (fig. 64) reflète un agencement innovant : les deux lits sont disposés perpendiculairement dans les angles de la pièce, optimisant l'espace. Ce type de réflexion se poursuit dès 1950, avec des assises en osier sur piètements en bois naturel (fig. 65), et des recherches sur la dissymétrie des accotoirs pour un mobilier individualisé.

En 1951, Sognot synthétise ses recherches dans des créations répondant à la fois aux exigences esthétiques et aux contraintes économiques d'une production en série de qualité. En

[1034] VOISIN, Op. cit., p.44.

1952, ses recherches sont récompensées par le premier prix[1035] des syndicats des industries du rotin pour une chambre de jeune fille conçue avec Paule Marot (fig. 66). À la fin de 1950, il élabore le modèle de chaise longue L.S n°95, réalisée en manille, tortillage, rotin naturel ou moelle, dont la structure épouse les formes du corps, avec des roues facilitant la mobilité. Les plans à l'échelle 1/10 permettent de concilier visualisation esthétique, précision technique et rationalisation de la production. Ils facilitent aussi la communication avec les artisans et posent les bases d'une fabrication industrielle optimisée. En 1952 encore, la chaise n°37 (fig. 67.1 et 67.2) illustre la méthode rigoureuse de Sognot : calques[1036] et dessins précis à l'échelle de 1/10e [1037], assurent la cohérence esthétique et technique, tout en anticipant les contraintes de production. Le modèle associe un piètement en sycomore verni, monté en croix avec entretoises, à une assise en osier; une variante est proposée en contreplaqué moulé.

Ces modèles démontables répondent aux exigences logistiques de la production en série tout en conservant une forte valeur esthétique. L'année suivante, le fauteuil (AM53) (fig. 81) enrichit sa collection avec un piètement en demi-cercles, conférant au meuble une assise visuelle stable et élégante. Dans les années 1950-1960, Sognot revisite les chaises relax en rotin, accompagnées de tables, bars, porte-revues ou paravents, formant des ensembles cohérents et confortables pour les intérieurs modernes.

Enfin, le Salon de 1953 présente une *chambre de jeune homme* (fig. 68) inspirée d'une cellule monastique : un lit de campagne au piètement en « X », un pupitre polyvalent, une chaise et un fauteuil en osier composent un espace sobre, orienté vers la fonctionnalité et le minimalisme. Ce dispositif est enrichi par une collaboration[1038] avec Serge Mouille, qui conçoit un plafonnier en métal noir à deux bras, complété par un lampadaire et une lampe articulée de l'ingénieur Peyrot. Au-delà de leur finalité fonctionnelle, ces collaborations témoignent d'une dynamique collective,

---

[1035] En 1952, lors du 36e SAD, les syndicats des industries du rotin accordent une récompense de 75 000 francs. Ces syndicats et organisations professionnelles récompensent les réalisations exceptionnelles et les contributions importantes des individus à leur industrie en leur attribuant des prix. « […] Atmosphère printanière, le printemps de la jeunesse. Au mur, des papillons dans un cadre, sur la table, des marguerites ajoutent à l'insouciante fraîcheur de cette vraie chambre de vraie jeune fille. [1035] ».

[1036] Musée des Arts décoratifs. (n.d.). *Fonds des Arts décoratifs, donation de Mme Sognot*. Paris : Musée des Arts décoratifs.

[1037] L'échelle 1/5 signifie que chaque unité de mesure sur le plan représente cinq fois cette mesure dans la réalité. Par exemple, 1 cm sur le plan équivaut à 5 cm dans le meuble réel. Cette échelle permet de représenter l'objet en réduction tout en conservant les proportions exactes, facilitant ainsi la compréhension des dimensions et des détails par rapport à la taille réelle du meuble.

[1038] Nous approfondirons cette collaboration plus loin dans le texte.

dans laquelle le rôle du décorateur évolue vers une articulation plus complexe entre conception, ingénierie et production.

En mobilisant des compétences variées, Louis Sognot inscrit son mobilier dans une vision globale de l'espace. Cette approche collaborative soulève néanmoins la question de la paternité de l'œuvre et de la dilution de la signature individuelle au sein d'un processus créatif partagé. L'originalité de sa démarche réside dans une expérimentation maîtrisée, fondée sur une connaissance approfondie des matériaux, une attention constante aux usages, et une volonté de concilier esthétique, durabilité et modernité. Ses réalisations traduisent ainsi une conception de l'aménagement orientée vers un habitat fonctionnel, élégant et accessible, en phase avec les transformations sociales de l'après-guerre.

CHAPITRE V : LOUIS SOGNOT ET L'ART D'HABITER APRÉS-GUERRE

Au tournant des années 1950, alors que la modernisation de l'habitat devient un enjeu central, Louis Sognot redéfinit l'espace domestique bourgeois à travers une série d'appartements en hauteur. Ces intérieurs, plus intimistes que les grandes commandes de l'entre-deux-guerres, associent modernité architecturale et raffinement du quotidien. Sognot y explore une esthétique épurée, fondée sur la lumière, la fluidité des volumes et l'usage de matériaux naturels. Chaque projet devient un véritable laboratoire, où formes, fonctions et couleurs sont pensées dans une logique de confort renouvelé. Il y développe une réponse cohérente aux enjeux spécifiques de l'habitat vertical. Ces réalisations proposent un art d'habiter contemporain, sobre et élégant. Ces appartements en hauteur, traversants ou dotés de séjours-terrasses, répondent aux attentes d'une bourgeoisie cultivée en quête de confort, de clarté et de discrétion. Par une synthèse singulière entre héritage décoratif et fonctionnalité moderne, attention au confort et ouverture à l'innovation, il propose un modèle d'habitat vertical cultivé, modulable et sensible**.** Ses intérieurs traduisent une modernité habitée, enracinée dans la réalité urbaine et les aspirations d'une classe sociale en quête de stabilité, d'élégance et de sens dans un monde en reconstruction. L'appartement devient ainsi un lieu d'expérimentation et le reflet des mutations de l'habitat urbain, marquant une étape décisive dans son parcours et dans l'histoire du décor moderne. Entre 1949 et 1957, Louis conçoit plusieurs appartements situés en hauteur, intégrant lumière, fluidité des volumes et mobilier adapté aux nouveaux modes de vie urbains.

1.LOUIS SOGNOT ET L'ART D'HABITER LA VILLE VERTICALE

L'étude de ces intérieurs permet de saisir la manière dont il reformule les principes de l'élégance moderniste au prisme de la reconstruction, en réponse à un contexte architectural et social profondément renouvelé. Le premier exemple emblématique de cette inflexion est l'appartement de Neuilly-sur-Seine, conçu en 1949.

1.1 Appartement a neuilly-sur-seine (1949)

L'appartement[1039] à Neuilly-sur-Seine (Fig. 23-25), conçu par Louis Sognot, illustre une approche très personnalisée de l'aménagement intérieur, où discrétion et fonctionnalité s'allient à une esthétique épurée. La disposition de l'appartement met en évidence la capacité de Sognot à articuler forme et fonction, traduisant une volonté constante d'associer rationalité de l'usage et exigence esthétique dans l'aménagement quotidien. Malgré sa renommée, Sognot adopte une approche discrète dans ses créations, privilégiant des solutions simples mais élégantes, où chaque élément sert à enrichir l'expérience de l'espace sans ostentation.Pensé avec une attention méticuleuse aux détails, cet espace privilégie l'utilisation de matériaux de haute qualité et une palette de couleurs choisie avec soin.

Dès l'entrée, l'attention est captée par une ambiance de clarté et de fraîcheur. Le vert vif du divan[1040], le beige doux des murs et la teinte havane des tapis montrent son talent pour associer des couleurs contrastées de manière harmonieuse, créant un équilibre visuel dans tout l'appartement. L'entrée, par ailleurs, est dotée d'un coin de repos avec des fauteuils en moelle de rotin et des coussins à motifs écossais, encadrés par une monture métallique noire. Une niche murale, revêtue de petits éléments en terre cuite rosée de Jacques Lenoble[1041] et agrémentée de plantes, ainsi que de longues appliques verticales, complètent cet espace. Un exemple marquant de l'équilibre entre forme et fonction est la bibliothèque à vitrines, qui ne se contente pas d'offrir un espace de rangement élégant mais sert également de toile de fond pour le divan, illustrant ainsi l'aptitude de Sognot à allier l'utile à l'agréable.

Ses choix de matériaux, tels que le cache-radiateur en cristal, le piètement en cuivre doré, ou le bahut en cuir fauve, révèlent son penchant pour des matériaux opulents subtilement employés. La cheminée en travertin et briques renforce cette élégance discrète. La cheminée en travertin et briques accentue cette approche d'une élégance discrète.

L'innovation se retrouve aussi dans l'éclairage, où l'utilisation d'une rampe fluorescente illustre la volonté de Sognot d'intégrer des technologies modernes tout en respectant une esthétique traditionnelle. De larges ouvertures entre les pièces assurent une circulation fluide et renforcent l'unité de l'aménagement. Enfin, la chambre à coucher, véritable sanctuaire personnel avec son lit

[1039] MIGENNES Pierre, « Un appartement par Louis Sognot », *Mobilier et décoration*, N°15, déc. 1949, p. 23-25.
[1040] Ibid.
[1041] Ces informations figurent au verso des archives photographiques issues du fonds Sognot.

en palissandre et ses détails architecturaux, et les tons de bleu pâle juxtaposés aux moulures blanches, offre un espace de repos intime et apaisant.

L'appartement de Neuilly-sur-Seine reflète les aspirations d'une bourgeoisie parisienne de l'après-guerre : allier rationalité fonctionnelle, confort moderne et élégance discrète. Il incarne une réponse mesurée à l'idéal d'un cadre de vie harmonieux, dans un contexte de reconstruction marqué par le besoin de stabilité et de modernisation. Louis Sognot y répond par une approche subtilement équilibrée entre minimalisme et luxe discret. Le choix de matériaux nobles, la sobriété des lignes, l'attention portée à la fluidité des volumes et l'intégration d'innovations techniques — notamment l'éclairage indirect — traduisent une volonté d'adapter l'espace domestique aux exigences d'un mode de vie contemporain, sans renoncer à une certaine élégance.

1.2. Un appartement en plein air : une approche innovante

Après ce premier exemple abouti, Louis Sognot poursuit ses expérimentations dans un contexte plus audacieux, avec un appartement en hauteur conçu comme un espace ouvert sur la ville. Dans les années 1950, il se voit confier l'aménagement d'un appartement parisien[1042], au quatorzième étage[1043] et culminant à environ 50 mètres de hauteur. Ce projet,[1044] qu'il envisage comme un appartement en plein air, reflète son approche novatrice de l'aménagement intérieur, cherchant à conjuguer modernité et ouverture sur l'extérieur, tout en optimisant l'espace pour offrir un cadre de vie lumineux et fonctionnel.

Ce travail s'inscrit dans le cadre de l'un des immeubles les plus spectaculaires du bord de Seine, le « Panoramique [1045]», situé aux 102-118 quai Louis-Blériot. il se distingue par ses quelques 3 000 mètres de balcons et ses 330 logements. Ce projet incarne une problématique majeure de la reconstruction : comment concilier innovation architecturale, exigence fonctionnelle et intégration harmonieuse dans l'environnement urbain ? En mobilisant des éléments tels que la

---

[1042] La caractéristique remarquable de cet immeuble, et qui constitue tout l'intérêt de cette réalisation, est la faible profondeur de la construction, permettant des appartements traversants. Louis Sognot aménage un appartement au 14e étage du «Panoramique », un immeuble emblématique de la modernité parisienne.

[1043] SOGNOT L. « Appartement de plein air, vers 1950 », *Art et décoration*, novembre, 1959, n.p.

[1044] Néanmoins, en raison de sa situation et de sa hauteur (50 m, soit 14 étages), le projet du Panoramique a rencontré des oppositions avant sa réalisation, notamment de la part du Touring Club de France et de la commission des sites, qui ont exigé une réduction de sa hauteur. Le problème, alors, ne résidait pas dans l'architecture, mais dans le volume imposant de l'édifice.

[1045] Cette immeuble est signé par les architectes : André Aubert, Pierre Boudriot et Yves Courcoux (1952-1955),

hauteur sous plafond, la lumière naturelle et l'usage de matériaux souples comme le rotin, Louis Sognot redéfinit la relation entre intérieur et extérieur. Sa démarche, résolument avant-gardiste tout en demeurant attentive au contexte parisien, témoigne d'un effort de modernisation respectueux de l'identité de la ville. L'épure des formes, loin d'être une fin en soi, devient un vecteur d'équilibre entre rationalité structurelle et sensibilité plastique.

Dans le Paris des années 1950, la ville se trouve à un carrefour décisif, marquée par une série de transformations architecturales et urbaines en réponse à des défis croissants[1046]. L'essor démographique exerce une pression sans précédent sur le marché immobilier, nécessitant des solutions nouvelles en matière de logement. Cette période voit ainsi l'émergence des immeubles de grande hauteur, une tendance illustrée par l'immeuble de la rue Croulebarbe[1047], conçu en 1951 par Jean Dubuisson. Par sa forme épurée et son usage novateur du béton armé, cet édifice incarne un esprit de modernité assumé. Dans les années 1950-1960, Paris se transforme avec la réhabilitation des zones insalubres, la création des ZUP[1048] pour contrôler l'étalement urbain, et des projets comme le Front de Seine[1049], symboles de l'urbanisme vertical. Les années 1950 marquent la dernière décennie de développement massif d'immeubles urbains à Paris, parfois

[1046] Alors que la population passe de 2,8 millions en 1946 à plus de 3 millions en 1962, l'essor démographique exerce une pression sans précédent sur le marché immobilier, nécessitant des solutions nouvelles en matière de logement. Cette période voit ainsi l'émergence des immeubles de grande hauteur, une tendance illustrée par l'immeuble de la rue Croulebarbe, conçu en 1951 par Jean Dubuisson. Voir : BACKOUCHE Isabelle. « Rénover le centre de Paris : quel impact sur les marges ? 1940-1970 ». *Agrandir Paris (1860-1970)*, édité par Annie Fourcaut et Florence Bourillon, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 325-341.

[1047] TEXIER S. (2010). *Paris 1950 : Un âge d'or de l'immeuble*. Exposition créée par le Pavillon de l'Arsenal, 16 septembre - 7 novembre 2010, Paris, 247 p.

[1048] La transformation urbaine de Paris, facilitée par des réformes législatives, favorise la réhabilitation des zones insalubres et la création de nouveaux logements. L'aménagement des zones périphériques devient prioritaire, notamment avec la création des Zones à Urbaniser en Priorité (ZUP) en 1953 pour contrôler l'étalement urbain face à une population en croissance. Dans les années 1950-1960, la destruction des anciennes usines permet des projets emblématiques comme le Front de Seinedans le 15e arrondissement, symbolisant l'essor de l'urbanisme vertical. Des architectes comme Jean Ginsberg et Jean de Mailly contribuent à redéfinir le paysage avec des tours d'habitation modernes, en réponse à la crise du logement, tout en équilibrant centre et périphérie. Ces constructions témoignent de l'adaptation de Paris aux enjeux modernes : densification, innovation architecturale et régulation. Ce processus illustre un compromis entre préservation historique et modernisation, répondant aux besoins contemporains de la ville. Ibid.

[1049] Ces évolutions marquent un compromis entre modernisation, densification et préservation historique. C'est dans les années 1950, à Paris, que sur près d'un kilomètre de part et d'autre du quai d'Auteuil et du quai Louis-Blériot, une vingtaine d'immeubles voient le jour. Ce mouvement architectural est motivé par une réflexion sur la définition d'un nouveau type de logement, la hauteur et la forme des immeubles, ainsi que par une approche fonctionnaliste de l'espace urbain.

qualifiée de « l'âge d'or »[1050] de l'immeuble. C'est une opportunité unique pour Louis Sognot de travailler avec une surface aussi innovante, l'appartement, avec son plan singulier en forme de « T », offre une vue imprenable sur la Seine. Malgré les contraintes liées à sa configuration spatiale inhabituelle et à sa surface relativement modeste pour un trois-pièces, Louis Sognot parvient à tirer pleinement parti de cette structure. Il met en œuvre l'une de ses techniques préférées, celle de fusionner les espaces intérieurs et extérieurs. Cette démarche, particulièrement avant-gardiste pour l'époque, prend tout son sens si l'on considère la hauteur inhabituelle de l'immeuble — un fait encore rare avant les années 1950 — qui permet une vue ininterrompue sur la ville et la Seine.

Il répartit l'espace longitudinal entre le coin repas, le salon et la chambre d'amis, tandis qu'un bar fait office de pièce intermédiaire séparant les espaces privés comme les chambres et la salle de bains, du côté rue. Il opte pour des matériaux naturels tels que le rotin et la paille, qui, en plus de créer une esthétique légère et aérée, font écho aux éléments naturels visibles depuis l'appartement, notamment la Seine et le parc ancien. Ces choix contribuent à renforcer le lien entre la ville et la nature. L'espace confiné de l'appartement exige l'emploi de solutions déjà élaborées dans le passé. Louis Sognot a acquis une compétence particulière dans l'agencement de mobilier dans des espaces restreints.

Dans le salon, nous retrouvons des meubles déjà utilisés dans les cabines de paquebots, comme le fauteuil tubulaire simple et la table basse. Par ailleurs, il intègre le canapé-lit ingénieux dans l'entrée et la chambre d'amis, ainsi que des meubles de rangement multifonctionnels. Il est guidé par son attrait pour un fonctionnalisme attentif aux besoins de l'individu. Sa préférence pour les meubles légers, comme la table avec plateau de verre sur structure métallique simple, facilement déplaçables, révèle une approche flexible de la décoration d'intérieur, privilégiant peut-être la capacité de l'espace à s'adapter aux besoins changeants. Une importance est accordée à l'harmonie entre les matériaux et la lumière, démontrant une sensibilité particulière pour l'esthétique visuelle et tactile. Les tonalités claires, les matériaux bruts, les tissus légers et l'utilisation de la lumière naturelle contribuent tous à créer une ambiance distincte. La collaboration artistique est mise en lumière par les contributions de Paule Marrot pour les tissus et

[1050] TEXIER, op. cit., Présentée en 2010 au pavillon de l'Arsenal, cette exposition avait permis d'identifier un ensemble de 2 500 immeubles parisiens qui, après la ont largement contribué à dessiner et à moderniser la capitale. Cette longue décennie (1948-1961) a préparé et partiellement mis en pratique ce qui, au cours des années 1960, deviendra la norme : la hauteur, l'industrialisation, l'approche fonctionnaliste de l'espace urbain, la mixité, la définition d'un nouveau logement.

de Serge Mouille et Drougnon[1051] pour l'éclairage. Louis Sognot semble accorder de l'importance à une beauté moins ostentatoire, fondée sur des qualités discrètes telles que l'équilibre, la proportion ou la justesse des couleurs. Cette attention portée aux "vertus moins apparentes" suggère, sinon un principe directeur, du moins une sensibilité particulière à la profondeur silencieuse des formes, au-delà de l'effet immédiat ou spectaculaire.

1.3. Un appartement situé au 10e étage à paris (1957)

En 1957, Louis Sognot est à nouveau sollicité pour aménager un appartement situé au 10e étage d'un immeuble parisien (Fig. 91) récemment construit en bordure d'un champ de courses, dans un contexte architectural différent mais tout aussi propice à l'innovation. Les archives du fonds Sognot indiquent qu'il s'agit d'une collaboration avec l'éditeur Rinck[1052]. Toutefois, l'absence de détails sur ce projet ne permet pas d'identifier précisément cet immeuble. Ce travail reste néanmoins emblématique de l'ingéniosité de Louis Sognot.

L'appartement aménagé offre un espace généreux, où chaque pièce est agencée avec soin. Les volumes aérés permettent l'intégration harmonieuse d'éléments de mobilier en rotin et en bois, créant une impression de confort et de modernité dans un cadre spacieux. La lumière provenant d'une baie vitrée inonde généreusement la pièce, aménagée avec un mobilier rectiligne en osier garni de tissu jaune, sous une fresque directement peinte sur le mur.

Deux paires d'appliques à bras et réflecteurs en métal noir, conçues par Serge Mouille[1053], apportent une touche élégante. Une bibliothèque, astucieusement conçue pour occuper un angle du mur, intègre un secrétaire ainsi que des tablettes de consultation. Tout dans cet espace évoque l'ensoleillement et la sérénité d'une villa du sud. Au centre de la pièce, une table en hêtre avec un plateau en formica noir est entourée de fauteuils en rotin moelleux, montés sur des piètements métalliques noirs. La forme cintrée du bar en rotin, surmonté d'un plateau en formica noir, constitue une véritable réussite : installé dans un angle de la pièce, il apporte une dimension accueillante et chaleureuse. L'espace de l'angle, aménagé en frêne verni et cloisonné de fibre de

---

[1051] Jean Dourgnon (1901-1985) était un ingénieur électricien français membre de la Société pour le perfectionnement de l'éclairage. Se référer à BARRAQUE Bernard, *L'Éclairagisme entre art et science : Jean Dourgnon (1901-1985)*, université Paris-XII et Institut d'urbanisme de Paris, octobre 1986, 92 p.

[1052] Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle des éditeurs.

[1053] Un modèle similaire reproduit : MOUILLE serge, « Un classique français », P.-E. pralus, ed. du mont thou, 2006, p.170-171.

Manille, est rehaussé d'un formica vert d'eau côté intérieur. Les tabourets en métal, garnis de sangles ivoire, complètent l'ensemble avec discrétion. Le second volet du projet portait sur l'aménagement du onzième étage en séjour-terrasse. Si la lumière et la verdure incitaient à un style moderne, les commanditaires préférèrent un espace intime, évitant la froideur contemporaine. Reliée par un escalier intérieur, la pièce fut conçue comme un havre de douceur, mêlant meubles simples, habillages en rotin et palette lumineuse, dans une atmosphère sereine et raffinée.

2. GEORGES CHEVALLIER, ARTISAN DE LA MODERNITÉ DÉCORATIVE

L'analyse typologique des intérieurs réalisés par Louis Sognot – du duplex feutré de Neuilly-sur-Seine au « Panoramique » largement ouvert sur la Seine – fait apparaître un invariant esthétique : modularité rigoureuse, recours à des matériaux légers, élégance sans emphase. Or ces principes, d'abord testés à l'échelle du prototype, ne prennent leur réelle portée qu'une fois relayés par l'industrie. Entre 1922 et 1930, c'est l'atelier Primavera du Printemps qui assume ce rôle d'éditeur initial, diffusant les modèles de Sognot auprès d'une clientèle de la classe moyenne. Au cours des années 1930, des ateliers privés spécialisés dans le travail du métal – pour certains demeurés anonymes – traduisent ses dessins tubulaires en petites séries. Après cette parenthèse technique, le décorateur collabore ponctuellement de nouveau avec Primavera, puis s'ouvre, à partir de 1939, au véritable milieu de l'édition de mobilier : Rougier d'abord, puis surtout la Maison Chevallier, grâce auxquels le rotin devient l'emblème d'un confort moderne accessible. il convient désormais de s'attarder sur un aspect fondamental de cette dynamique : le rôle déterminant des éditeurs. Ces derniers ne se contentent pas de produire et de diffuser les créations des créateurs de mobilier ; ils en orientent les choix formels, en facilitent les expérimentations, et participent activement à la définition d'un mobilier moderne, accessible et innovant. Dans ce cadre, deux figures majeures émergent : la maison Rougier, initiatrice d'une première collaboration avec Sognot dès 1939, et surtout la Maison Chevallier, qui accompagne l'évolution de son travail sur le rotin tout au long des années 1950. En replaçant les contributions de ces éditeurs dans une perspective économique, stylistique et culturelle, ce chapitre vise à éclairer les conditions de production, de diffusion et de réception du mobilier en rotin, ainsi que les enjeux esthétiques et commerciaux qui ont façonné sa modernisation.

2.1. Sognot : habiter entre intérieur et extérieur

C'est à l'occasion du Salon des Artistes décorateurs de 1939, intitulé Habitez vos jardins, que Louis Sognot inaugure sa collaboration avec la maison Rougier. L'ensemble d'extérieur présenté[1054] (Fig. 51) se distingue par une structure rigoureusement conçue et une technique inédite de ligature du rotin, enrichie de filets blancs. Cette première tentative révèle l'intérêt précoce de Sognot pour un matériau qu'il envisage déjà comme une alternative moderne aux structures métalliques traditionnelles.

Cependant, c'est au sein de la Maison Chevallier que cette exploration prend véritablement son essor. D'un salon à l'autre, les collections élaborées dans ce cadre traduisent une évolution constante vers des formes plus audacieuses et fonctionnelles. Le rotin y acquiert progressivement un nouveau statut : de matériau de substitution, il devient un médium à part entière. Ce glissement reflète un changement de regard sur les matériaux dits « modestes », désormais associés à la légèreté, à l'innovation formelle et à un confort accessible, en phase avec les aspirations de l'après-guerre. Dans ce mouvement de refonte du mobilier en rotin, l'art du tressage devient un véritable langage plastique. Bien au-delà d'un simple ornement, il soutient une démarche de création à part entière, donnant naissance à des pièces aux lignes inédites et aux usages repensés. La Maison Chevallier, dirigée par Georges et Roland Chevallier, joue un rôle moteur dans cette dynamique : elle assure la production, la diffusion et la valorisation de ces créations auprès d'un public élargi.

Grâce à cette alliance, le rotin s'affranchit définitivement des espaces périphériques — vérandas, jardins d'hiver — pour investir pleinement les intérieurs, aussi bien bourgeois que plus modestes. Ce déplacement spatial est aussi symbolique : le matériau, longtemps perçu comme marginal ou saisonnier, devient un vecteur de modernité domestique. Cette reconquête des intérieurs s'accompagne d'une ouverture à de nouvelles typologies d'usagers, traduisant une forme de démocratisation du design moderne. Le mobilier conçu dans ce cadre n'est plus réservé à une élite cultivée, mais pensé pour s'adapter à des logements de tailles variées, dans une logique d'optimisation de l'espace et de confort quotidien. Enfin, cette collaboration permet à Sognot de prolonger un processus entamé dès ses premiers essais en bois massif — notamment les modèles en « forme de charrette » — qui esquissaient déjà une transition vers des matériaux plus souples et plus propices à l'exploration formelle. Ce que l'osier, puis le rotin, viendront pleinement

[1054] ANONYME, « Habitez vos jardins », *Vogue*, Paris, 1 juillet 1939, p 43.

incarner. Ces partenariats instaurent un dialogue étroit entre création et diffusion, où recherche formelle et stratégie commerciale se rejoignent. Par l'intermédiaire de Chevallier, l'éditeur devient un véritable acteur de la modernité décorative, soutenant l'expérimentation et participant à la construction d'un mobilier pensé pour les usages de l'après-guerre.

Entre 1948 et 1951[1055], Louis Sognot affine son langage formel en explorant les possibilités offertes par l'osier, notamment à travers une série de sièges présentés aux Salons des Arts ménagers de 1948 (fig. 58) et 1949 (fig. 6). Ces premières pièces se caractérisent par une hybridation devenue emblématique de son œuvre : une assise en osier souple et tressé, posée sur un piètement en bois naturel. Cette hybridation exprime plus qu'un simple goût pour la nouveauté : elle traduit une volonté de concilier tradition artisanale et modernité formelle. Elle correspond aussi à une réponse pragmatique aux contraintes économiques et matérielles de l'après-guerre, tout en introduisant une esthétique légère, modulaire et facilement industrialisable. En 1949, Sognot conçoit plusieurs chambres destinées à des jeunes gens (fig. 64), marquant une nouvelle étape dans la déclinaison typologique de son mobilier. À partir de 1951, il élargit cette logique à la salle à manger (fig. 65 bis), développant un mobilier en série à la fois cohérent et diversifié. La chaise n°37 [1056] (fig. 67), conçue[1057] en 1952, incarne ce principe : elle associe une assise en osier à un piètement en bois naturel, dans un ensemble équilibré, conçu pour être démontable et adaptable à la production industrielle. Cette recherche se poursuit avec la commande passée par Paule Marrot, qui aboutit à la création *d'une chambre de jeune fille* primée en 1952 par les *syndicats des industries du rotin* (fig. 66). L'ensemble — comprenant lit, table basse à plateau de verre et fauteuil, illustre déjà la volonté de concilier modularité, élégance et fonctionnalité.

Dés 1954, cette dynamique collective s'intensifie. Louis Sognot réunit autour de lui une équipe de collaborateurs, architectes, artistes et artisans, renouant avec l'esprit d'atelier hérité de ses années chez Primavera. Serge Mouille[1058] conçoit luminaires et appliques, tandis que Paule

[1055] L'analyse attentive des archives du Fonds Sognot permet de situer le début d'une collaboration régulière, mais des ensembles ont pu être constitués auparavant.
[1056] Musée des Arts décoratifs. (n.d.). *Fonds des Arts décoratifs, donation de Mme Sognot*. Paris : Musée des Arts décoratifs.
[1057] L'échelle 1/10 permet de représenter l'objet en réduction tout en conservant les proportions exactes, facilitant ainsi la compréhension des dimensions et des détails par rapport à la taille réelle du meuble. Les séries de calques réalisés de sa main facilitent la visualisation globale de l'objet tout en offrant une représentation précise des proportions et des détails techniques.
[1058]Nous développerons ce sujet dans la section dédiée à l'éclairage.

Marrot, Jean Lombard[1059] ou Herzelle interviennent sur les textiles (les tissus de paille Triptrap[1060]), et décors. Cette synergie aboutit à des ensembles intégrés, où chaque élément contribue à une atmosphère harmonieuse et fonctionnelle.

La collaboration avec Georges Chevallier, officialisée entre 1954 et 1964, devient l'un des piliers de cette évolution. Ensemble, ils explorent un large éventail de formes : lignes organiques, compositions géométriques, modèles hybrides destinés aussi bien aux chambres qu'aux séjours. Les noms donnés aux pièces — Singapour, Sumatra, Victoria, Biarritz, Corsaire — participent à l'élaboration d'un imaginaireentre exotisme, tradition et modernité. Ce choix de dénominations, construit autour d'une géographie rêvée ou patrimoniale, interroge : dans le contexte colonial et postcolonial des années 1950, il reflète autant une stratégie de séduction commerciale qu'un usage décoratif de l'ailleurs, souvent détaché de ses référents culturels réels.

En 1959, au Salon des Arts Ménagers (fig. 92), il présente un *séjour* avec étagères murales intégrant un téléviseur, preuve d'une adaptation constante aux nouveaux usages. Cette intégration d'un média dans le mobilier souligne le rôle du *désigner* en tant qu'acteur du changement social : Sognot conçoit un mobilier qui anticipe et encadre les mutations du mode de vie, en particulier le développement de la culture domestique du loisir. Dans toutes ses réalisations, Sognot parvient à articuler maîtrise artisanale, production industrielle et exigence esthétique. Sa méthode repose sur une rigueur de conception, une connaissance fine des matériaux, et un souci constant d'intégrer les évolutions techniques et culturelles dans ses propositions formelles. La *chambre de jeune fille* présentée en 1965 au Salon des Arts Ménagers[1061] incarne la synthèse ultime de cette démarche. Elle rassemble tous les éléments chers à Sognot : mobilier en rotin, textiles Triptrap, luminaires de Mouille, poteries de Roulot, toile abstraite de Jean Lombard — dans un ensemble, qui comprend un lit, une coiffeuse[1062] et une paire de fauteuils, qui affirme l'ambition d'un design total, à la fois moderne, fonctionnel et profondément enraciné dans un art de vivre.

Cette dynamique permet à Sognot de développer une vision cohérente de l'habitat, fondée

---

[1059] Jean Lombard (1895–1983), voir : ADAM-TESSIER, M., & LOMBARD, J.-B., *Jean Lombard*. Tours, 1990, 157 p.

[1060] Le Triptrap était un tissu de paille utilisé dans les années 1950-1960 pour habiller les murs intérieurs, apportant une texture naturelle et une esthétique chaleureuse. Son usage s'inscrivait dans une tendance valorisant les matériaux organiques et l'artisanat.

[1061] Éditeur : Ets Chevallier et Cie., fond MAD, n° inventaire : 44601.181.

[1062]Cette composition est attribuée à la maison Chevallier, comme l'atteste le cachet au revers « G. Chevallier » daté du 24 février 1965.Fonds Louis Sognot.

sur l'hybridation des matériaux et la complémentarité des savoir-faire. Dans cette continuité, plusieurs projets s'inscrivent dans des contextes publics ou institutionnels, prolongeant sa réflexion sur l'espace domestique. Moins connues que ses productions privées, ces interventions témoignent d'une même exigence de cohérence entre formes, fonctions et environnements. Le tournant amorcé vers le milieu des années 1950 voit l'esthétique évoluer vers des formes plus marquées : fusion entre piétement et assise, structures cintrées, usage du verre et du métal noir pour les tables basses.

Lors de la *Triennale de Milan*[1063] de 1958 (fig. 95), Louis Sognot conçoit un *appartement témoin* intégrant végétation, textiles floraux et mobilier léger en sycomore clair, traduisant une volonté d'harmoniser nature et modernité. La salle de repos conçue en 1956 pour un centre médical — présentée à la première Triennale d'art français au Musée des Arts décoratifs — illustre cette démarche. Conçu comme un espace global, ce projet manifeste la volonté de faire du mobilier une composante essentielle du bien-être, physique comme mental. Ce souci d'harmonie se retrouve dans d'autres aménagements menés avec la Maison Chevallier à la même époque.

3. L'HABITAT RÉINVENTÉ : HYGIÉNISME, CONFORT, et NATURE CHEZ SOGNOT

3.1.Une salle de repos pour un centre médical (Triennale de 1956)

En 1956, lors de la 1re Triennale d'Art Français[1064] organisée au Musée des Arts Décoratifs, Louis Sognot présente une *salle de repos* conçue pour un centre médical. L'élément le plus marquant de cette installation réside dans la continuité fluide entre intérieur et extérieur, rendue possible par une paroi vitrée modulable ouvrant sur un balcon aménagé en jardin d'hiver. Ce principe, récurrent dans son travail, ne se manifeste pas toujours de manière aussi explicite. Parfois, Sognot évoque ce lien avec la nature par un mur végétalisé ou une série de porte-plantes, intégrant ainsi subtilement le végétal dans ses compositions. Son approche vise une interaction

[1063] Lors de l'édition de 1952, la France se distingue avec neuf premiers grands prix, confirmant son rôle central dans le domaine des arts décoratifs et du design moderniste. Louis Sognot y reçoit un Diplôme d'honneur pour ses créations en décoration intérieure, saluées pour leur simplicité et leur raffinement. Si les archives du fonds Sognot ne permettent pas de retracer précisément les pièces présentées, cette distinction l'inscrit pleinement dans le cercle des créateurs français reconnus sur la scène internationale, aux côtés d'artistes comme Jean de Mailly et Fernand Léger.

[1064] (Fig. 85) SOGNOT Louis, Salle de repos médical, Triennale d'Art contemporain Français, 1956, et croquis de siège confortable, Fonds Louis Sognot, MAD

harmonieuse entre l'architecture et l'environnement, où chaque élément contribue à enrichir l'expérience sensorielle et émotionnelle du lieu. L'installation met en valeur un mobilier en rotin, parfaitement adapté à cet espace ouvert. Les sièges, conçus par Georges Chevallier, se distinguent par un piètement innovant et une esthétique résolument moderniste, tandis qu'une table basse en métal noir structure discrètement l'ensemble. Une enfilade multifonction en frêne et noyer, conçue par Charles Wagner, associe ingénieusement secrétaire, bibliothèque et bar, et se distingue par ses portes en stratifié noir. Serge Mouille complète l'ensemble par un luminaire à trois bras, assurant une diffusion homogène de la lumière. Enfin, une toile abstraite de Jean Lombard accentue l'esprit moderne du décor, sans en perturber l'équilibre visuel.

3.2. Espaces atypiques : « Sognot a meublé une péniche[1065]»

Dans le prolongement de ses recherches sur l'intégration du rotin dans l'espace domestique, Louis Sognot investit des lieux de vie non conventionnels, où il peut expérimenter de nouvelles formes d'aménagement. L'exemple emblématique de la péniche aménagée en 1949 illustre cette volonté de sortir des cadres habituels du design d'intérieur, en repensant la relation entre espace, matériau et mode de vie.

L'aménagement d'une péniche en 1949 illustre l'inventivité de Sognot, qui investit des espaces atypiques pour interroger les normes établies de l'aménagement intérieur. Ce projet se distingue par l'utilisation de matériaux peu communs pour ce type d'espace, notamment le rotin, un choix qui témoigne à la fois de son exigence esthétique et de sa volonté d'expérimentation. Bien qu'il ait débuté sa carrière par l'aménagement de cabines de navires – une expérience marquante qui a nourri plusieurs de ses réalisations ultérieures, cette intervention témoigne de sa capacité à transcender les contraintes spatiales tout en réinterprétant ses savoir-faire avec ingéniosité.

Sa démarche s'accompagne d'un attachement aux matériaux naturels, en opposition à l'industrialisation croissante du mobilier d'après-guerre. En conjuguant fonctionnalité, esthétique et bien-être, Sognot propose une alternative au mobilier standardisé de son époque, illustrant une vision du design où l'innovation matérielle et spatiale soutient une réflexion plus large sur

[1065] DUFET Michel, « Sognot a meublé une péniche », *Le décor d'Aujourd'hui*, n°40, 1947, 1955, p. 55-57.

l'aménagement intérieur. L'existence de cette péniche (fig. 79), amarrée sur les berges de la Seine, est documentée par Michel Dufet dans un article publié dans *Art et Industrie*[1066] où il salue l'ingéniosité d'un aménagement conciliant confort, mobilité et esthétique. Témoignant de l'intérêt de Sognot pour les formes d'habitat originales**,** cette réalisation demeure anonyme : son propriétaire a sans doute souhaité rester discret. Contrairement aux aménagements traditionnels des intérieurs de bateaux, généralement centrés sur l'optimisation rigoureuse de l'espace, Louis Sognot adopte ici une démarche qui rompt avec ces logiques fonctionnalistes. Ce choix ne relève pas d'une simple expérimentation formelle : il incarne un refus de la standardisation industrielle au profit d'une conception de l'habitat où priment la beauté, le confort et la relation sensible à l'environnement. À travers cet aménagement[1067], Louis Sognot ne se contente pas de structurer un espace fonctionnel : il y insuffle une vision singulière. Le choix du mobilier en rotin, conçu par les Établissements Chevallier, est particulièrement révélateur.

Dans un contexte marqué par l'essor des matériaux industriels comme l'acier et le béton, Sognot privilégie un matériau naturel, léger et souple, en rupture avec la froideur techniciste du modernisme d'après-guerre. Ce choix valorise l'artisanat et les matériaux organiques, conciliant simplicité et sophistication, et inscrit l'espace de vie dans une esthétique résolument organique et moderne. L'innovation de Sognot ne se limite cependant ni aux matériaux ni aux formes : elle s'inscrit dans une réflexion globale sur la personnalisation du design intérieur. Conçue comme un lieu de vie unique, la péniche dépasse une simple réponse aux impératifs pratiques : elle cherche à refléter l'identité, les humeurs et les aspirations de ses occupants.

Cette attention portée à la psychologie de l'espace, perceptible dans l'agencement des couleurs, des formes et des textures, anticipe les théories contemporaines sur le design sur mesure. Dans un monde où la production de masse tend à uniformiser les objets et les modes de vie, Sognot fait du design un vecteur d'expression individuelle. En redéfinissant la relation entre l'intérieur et l'extérieur, il propose une conception fluide et adaptable de l'habitat. Le tangage[1068]constant de la péniche inscrit l'expérience résidentielle dans une dynamique sensorielle, soulignant l'intégration organique de l'habitat à son milieu. En filigrane, cette réflexion soulève une question essentielle : l'habitat doit-il se limiter à une réponse fonctionnelle et économique, ou incarner également des

[1066] Ibid.
[1067] Ibid.
[1068] Ibid.

valeurs esthétiques, émotionnelles et éthiques ? En privilégiant la beauté, le confort et l'harmonie avec la nature, Louis Sognot dépasse les contraintes utilitaristes et propose une vision du logement où l'humain, ses émotions et son bien-être sont au cœur de la démarche créative.

La péniche n'est pas simplement un lieu de résidence ; elle constitue une forme d'habitat hybride, mêlant les codes du logement privé, du loisir nomade et de l'espace flottant, dans une logique d'habitation expérimentale. Lors de *l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925*, Paul Poiret avait déjà présenté les Ateliers Martine à bord d'une péniche décorée et amarrée aux quais, mêlant fantaisie, exotisme et équipements modernes. Dans les années 1920, certains architectes modernistes explorent les péniches comme lieux de vie ou de service. Dès 1929, Le Corbusier et Pierre Jeanneret rénovent une péniche pour l'Armée du Salut, amarrée quai des Tuileries : l'hiver, elle accueille les sans-abri ; l'été, elle devient colonie de vacances — intégrée harmonieusement au paysage urbain et aquatique. Le léger tangage ressenti à bord rappelle constamment aux occupants leur connexion intime avec l'eau. Le mobilier en rotin, réalisé avec soin par les Établissements Chevallier, entre en résonance avec cette esthétique organique.

Ce choix réaffirme la valeur de l'artisanat et des matériaux naturels face à l'uniformisation industrielle. Louis Sognot privilégie la légèreté et la transparence visuelle : les meubles en rotin, ajourés et épurés, allègent les volumes. Des placards intégrés, rehaussés d'un galon de rotin, assurent une continuité visuelle et matérielle. L'ensemble du mobilier du living se retrouve dans le salon de 1949 ; le lit, avec sa tête de lit enveloppante, évoque les formes marines. En revanche, la salle à manger (fig. 79.1) constitue une exception : ses meubles, notamment la table et les chaises, relèvent d'une facture plus traditionnelle, typique de l'entre-deux-guerres. L'ingéniosité de Sognot se révèle aussi dans les détails techniques, comme les hublots étanches ou la passerelle tournante, qui intègrent pleinement l'architecture flottante à son environnement. Il joue subtilement sur les couleurs pour enrichir l'expérience sensorielle : un jaune vibrant aux murs, un vert d'eau apaisant — chaque teinte contribue à créer une ambiance harmonieuse, où esthétique et bien-être sont indissociables. Enfin, Louis Sognot accorde une attention méticuleuse à la personnalisation : chaque pièce est pensée pour répondre aux besoins spécifiques de ses occupants. Cette approche, annonciatrice des recherches actuelles sur le design d'intérieur individualisé, articule fonctionnalité, expression personnelle et esthétique intégrée.

CHAPITRE VI : ÉPILOGUE CRÉATIF : LOUIS SOGNOT ET LA MAISON RINCK

Alors que les collaborations de Louis Sognot avec des éditeurs tels que Rougier ou Chevallier ont été abordées comme des moments forts d'expérimentation et de renouvellement formel, la relation tardive qu'il entretient avec la Maison Rinck relève d'une tout autre logique. Il ne s'agit plus ici de promouvoir un design d'avant-garde ou d'introduire de nouveaux matériaux, mais bien d'explorer une forme de synthèse personnelle, où l'héritage stylistique et la quête de simplicité s'articulent dans une vision apaisée du mobilier. Cette collaboration, loin d'une logique éditoriale classique, constitue un moment de réflexion et de synthèse dans la trajectoire de Sognot. La collaboration avec Rinck permet en effet de comprendre comment le créateur, après des décennies d'innovation, revient vers les formes du passé non pour les copier, mais pour les réinterpréter à la lumière de son propre langage. C'est donc dans ce contexte particulier que s'inscrit l'étude de cette alliance singulière.

1. ENTRE HÉRITAGE ET INNOVATION

1.1 Le contexte de la collaboration

La collaboration de Louis Sognot avec l'éditeur Maurice Rinck symbolise une phase ultime de sa carrière, marquée par la volonté d'ouvrir le meuble traditionnel à une modernité mesurée. La reprise critique du style Directoire[1069], d'abord sous forme de « copies », lui a permis d'acquérir une solide maîtrise technique et de développer un sens aigu de la ligne épurée. Ce parcours illustre l'alliance entre l'héritage assumé de la tradition et un désir d'innovation, où esthétique et fonctionnalité convergent au service d'un art de vivre moderne. En fin de carrière, après plusieurs décennies d'explorations formelles et de dépassement des styles historiques, Louis Sognot opère un retour vers une certaine simplicité. Cette orientation marque une forme de synthèse : fort d'un « métier sûr » et d'une expérience étendue, il choisit de recentrer sa démarche sur l'essentiel, conjuguant rigueur du dessin et sobriété des matériaux pour proposer un design à la fois épuré et intemporel. Après les expérimentations des années 1940, notamment la péniche de 1949 ou la salle de repos de 1956, la collaboration avec Rinck s'inscrit dans une séquence de maturité où Sognot

élabore une synthèse entre recherche formelle et héritage stylistique.

Le contexte précis de la rencontre entre Sognot et la Maison Rinck[1070] reste difficilement documenté. Il apparaît toutefois que cette dernière exposait régulièrement, dans les grands salons artistiques, un mobilier haut de gamme destiné à une clientèle bourgeoise. Fondée[1071] en 1841 en Alsace, la maison s'installe à Paris après la guerre franco-prussienne, s'inscrivant dans la tradition de l'ébénisterie d'art du Faubourg Saint-Antoine[1072]. À ses débuts, l'atelier se fait remarquer par la reproduction de meubles Napoléon III et d'autres pièces classiques, consolidant une « vieille renommée » fondée sur l'excellence artisanale. La reprise par Maurice Rinck, qui prend la tête de l'entreprise familiale dans les années 1930, marque un tournant décisif. Dans l'entre-deux-guerres, Maurice Rinck[1073] s'impose comme un éditeur reconnu de mobilier de style ancien haut de gamme, en particulier du style Directoire. Dans un entretien publié dans Louis Sognot qualifie Rinck d'"admirable spécialiste de la copie d'ancien[1074]", soulignant ainsi sa reconnaissance de l'excellence artisanale revendiquée par la maison. Cette reconnaissance confirme le rôle fondamental de la Maison Rinck dans la diffusion d'un mobilier inspiré des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles.

Le style de la maison, profondément enraciné dans une tradition de raffinement classique, semble a priori à l'opposé de la démarche innovante de Sognot. Pourtant, cette apparente opposition mérite d'être nuancée. Tandis que Rinck incarne un certain art de vivre hérité de la tradition, Sognot, ouvert aux influences scandinaves et italiennes, perçoit dans cette divergence une opportunité féconde. En intégrant cette collaboration à la fin des années 1950, il engage un dialogue entre deux visions du mobilier : l'une ancrée dans l'excellence artisanale, l'autre tournée vers la simplification formelle et la modernité des usages. Cette alliance tardive représente l'aboutissement d'un parcours où Sognot, après avoir répondu à l'urgence sociale d'un mobilier accessible et fonctionnel, explore désormais des variations plus sobres et affirmées, portées par la maturité. Dans un contexte où un réseau de distribution solide garantit la pérennité des créations, la collaboration avec Rinck apparaît comme l'union idéale entre tradition d'excellence et innovation contemporaine, assurant une diffusion élégante et durable de son œuvre. Dès lors, cette

---

[1070] Dès ses débuts à l'atelier Primavera, sous la direction de Charlotte Chauchet-Guilleré, Louis Sognot est influencé par le style Directoire, ce qui lui permet d'acquérir une maîtrise technique tout en affinant son goût pour les lignes épurées.
[1071] COIGNARD Jérôme, « Rinck ensemblier décorateur », *connaissance des arts*, Hors-série Tome 810, 2018, 68 p.
[1072] Les annuaires et la publicité indiquent régulièrement le 115, Fg. Saint-Antoine, Paris.
[1073] Maurice Rinck s'installe au 8-10 passage de la bonne graine à Paris. *Les Annonces de la Seine : journal officiel d'annonces judiciaires et légales*, Paris, 15 mai 1936, 1511.
[1074] Op. cit. VOISIN Pierre, « Entretien avec Louis Sognot ».

collaboration marque un tournant significatif dans la trajectoire de Sognot. Il aborde cette dernière étape avec une sérénité renouvelée, fruit d'un cheminement long et cohérent. Loin d'un renoncement, ce retour à la simplicité constitue une réponse réfléchie à plusieurs décennies d'expérimentations. Il en résulte une esthétique dépouillée mais exigeante, où la forme sert pleinement l'usage, et où le passé se conjugue au présent sans nostalgie.

À partir de la seconde moitié des années 1940, Louis Sognot engage une réflexion approfondie sur le rôle du mobilier et de l'aménagement intérieur dans la construction d'un environnement quotidien propice au bien-être. Dans un contexte marqué par la reconstruction, la standardisation croissante de l'habitat et l'essor des technologies domestiques, il développe une œuvre singulière qui cherche à concilier innovation formelle, attention aux usages, et insertion harmonieuse dans l'environnement immédiat.

Cette orientation se cristallise dans une série de projets emblématiques réalisés entre 1949 et 1959 : l'aménagement d'une péniche transformée en résidence flottante, la salle de repos présentée lors de la Triennale d'Art Français en 1956, ou encore les intérieurs conçus en collaboration avec la Maison Rinck. À travers ces dispositifs, Sognot explore des formes d'habitat non conventionnelles, investit des matériaux naturels comme le rotin, et propose une relecture sensible des fonctions domestiques, en faveur d'une architecture intérieure soucieuse d'apaisement, de flexibilité et de continuité entre l'espace privé et son environnement extérieur. Ces réalisations ne relèvent pas d'une simple recherche décorative : elles témoignent d'une vision du design comme pratique humaniste, capable de transformer le cadre de vie en un espace vécu, sensoriel, et porteur de sens. Dans un monde en mutation, Sognot esquisse ainsi une modernité douce, attentive aux rythmes de l'usager, aux qualités tactiles des matériaux et à l'expression d'une esthétique du soin.

2. MOBILIER MODERNISTE ET APPLICATIONS SCÉNOGRAPHIQUES (1956–1960)

En 1956, lors de la première Triennale d'Art Français au Musée des Arts Décoratifs, Louis Sognot présente un ensemble intitulé *Ambiance*[1075], composé d'un living-room et d'une salle à manger (fig. 86). Le salon comprend un meuble en poirier ciré naturel et une table basse à trois pieds, dont la structure en double « Z » soutient un plateau de verre aux contours organiques. L'influence du mobilier japonais est manifeste, notamment dans cette table qui évoque le rituel de

[1075] SOGNOT Louis**,** *Rinck*, 1956, Fonds Louis Sognot, Musée des Arts Décoratifs (MAD), Paris.

la cérémonie du thé et renvoie à la célèbre table d'Isamu Noguchi (1904–1988) [1076].

Le canapé repose sur un socle en poirier ciré et adopte un système de futon inspiré de la tradition japonaise. Les fauteuils, larges et modernes, sont habillés d'un tissu mauve et reposent sur des pieds compas, participant à une esthétique tournée vers le progrès. Un large tapis en laine ivoire à longs poils renforce la chaleur et le confort de l'ensemble. Dans la même pièce, une table en poirier est associée à des chaises en palissandre massif, tandis que la cheminée se distingue par un relief de Georges Lévy en *Sanglar*[1077]. Une tapisserie d'Édith Desternes[1078] apporte une touche artistique discrète mais affirmée. Enfin, Louis Sognot reprend ici l'idée du bar dissimulé dans le canapé, une innovation déjà introduite lors de la troisième exposition de l'Union des Artistes Modernes, illustrant ainsi son goût pour les solutions fonctionnelles intégrées. La configuration Ambiance est reprise, dans une version plus épurée (fig. 87), au Salon des Arts Ménagers de la même année. L'applique veilleuse de la première version est remplacée par un luminaire tripode en papier bambou signé Noguchi, renforçant la filiation japonaise du projet.

Lors du Salon des Arts Ménagers de 1957, Louis Sognot conçoit un nouvel aménagement destiné aux appartements dotés d'une terrasse ou d'un balcon (fig. 88). Il y intègre une installation en osier qui établit une communication entre intérieur et extérieur, dans le but de proposer à l'habitant une expérience de l'espace moins cloisonnée, plus ouverte sur la nature et détachée des codes urbains. Cette attention portée au lien entre habitat et environnement naturel traverse l'ensemble de sa production. Louis Sognot n'abandonne pas pour autant la clientèle de la classe moyenne, soucieuse de meubler son intérieur selon les tendances contemporaines. À ce titre, il conçoit un salon accessible, composé de fauteuils en acajou et tissu, d'une table basse à double plateau et d'un meuble à six panneaux coulissants plaqués de Dilophane[1079]. Le décor, ici, est plus

---

[1076] Isamu NOGUCHI (1904-1988) Architecte et désigner Américano-Japonais. Voir : DUUS Masayo, The Life of Isamu Noguchi: Journey without Borders, Édition Princeton University Press, 2006, p.440.
[1077] La société Lincrusta-Sanglar proposait des revêtements imitaient des matériaux très variés.
[1078] Édith DESTERNES (1901-2000) artiste peintre qui se voit décoré en 1948 du grand prix de l'union des artistes femmes, peintres et sculpteurs.
[1079] Le dilophane est un matériau plastique stratifié rigide, initialement une marque déposée par fibre diamond stratifiés industriels, puis par drouet diamond. Le « Dilophane », produit obtenu par imprégnation de cellulose et de résine synthétique spéciale est un produit analogue au « Dilecto ». Ses qualités électriques et mécaniques sont similaires, toutefois ses applications sont différentes quoique très nombreuses. Le « Dilophane peut être dans toutes les couleurs variées, résiste à l'humidité et au feu.
Largement utilisé dans les années 1950-1960 pour la décoration de mobilier, il sert aujourd'hui principalement à la fabrication d'étiquettes gravées en électricité et signalétique, à l'instar du traffolyte au Royaume-Uni ou du micarta aux États-Unis. « Applications nouvelles des celluloses imprégnées de fibres synthétiques », *La Machine moderne*, Paris, mai 1933, p. 258.

sobre que dans ses compositions précédentes. Une salle à manger, accompagnée d'un coin d'attente (fig. 88A), vient compléter cet ensemble destiné à un public élargi.

Si l'appartement du dixième étage aménagé en 1957 par Louis Sognot (fig. 91) a déjà été abordé sous l'angle de l'agencement intérieur, il acquiert dans ce contexte une portée nouvelle en tant qu'illustration des interactions entre scénographie de l'espace et production éditoriale, caractéristiques de la stratégie esthétique de Sognot durant cette décennie.. Les archives du fonds Sognot mentionnent qu'il s'agit d'une commande passée en collaboration avec l'éditeur Rinck. Cette même année, Maurice Rinck s'associe à Georges Chevallier pour présenter une *Chambre sur terrasse* au Salon des Arts Ménagers. Ce projet associe frêne verni, ébène de Macassar et métal, et s'enrichit de textiles signés Paule Marrot, introduisant une élégance sobre et contemporaine. Trois ans plus tard, lors de l'édition 1960 du Salon des Arts Ménagers, une nouvelle chambre en rotin (fig. 101), éditée par Chevallier, témoigne de l'évolution des tendances vers des matériaux naturels et aérés. Elle comprend un fauteuil sélectionné par Formes utiles, un paravent en Formica gris et des luminaires de Serge Mouille, illustrant une recherche de légèreté et de fonctionnalité. Ces projets s'inscrivent dans une réflexion globale sur l'habitat, où la sélection des matériaux, l'équilibre des formes et l'attention portée aux usages définissent une esthétique à la fois innovante et accessible.

3. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES (1958)

L'Exposition universelle de 1958, organisée sur le plateau du Heysel à Bruxelles, s'inscrit dans une Europe en reconstruction, portée par un optimisme croissant face aux progrès techniques, scientifiques et sociaux. Initialement prévue pour 1955, elle fut reportée en raison de la guerre de Corée et des tensions internationales. Elle se tient finalement dans un climat plus favorable, marqué par la doctrine de la coexistence pacifique, et s'ouvre sous le thème : *« Un bilan du monde pour un monde plus humain »*.

À l'échelle urbaine, Bruxelles devient une vitrine du modernisme : agrandissement du réseau de transport, création d'un héliport, de viaducs, de nouveaux axes autoroutiers, et installation de 165 nacelles assurant une circulation aérienne sur le site. Symbole de cette ambition, l'Atomium, structure de 102 mètres représentant un cristal de fer agrandi, devient l'icône de

l'événement et un manifeste de l'ère atomique. Le pavillon français[1080], construit sur 25 000 m² sous la direction de Guillaume Gillet[1081], se distingue par une architecture avant-gardiste : structure en losanges, couverture en double paraboloïde hyperbolique, façades conçues par Jean Prouvé. Sous la coordination de Pierre de Gaulle, de nombreux architectes et décorateurs y collaborent, affirmant une vision française du progrès esthétique.

C'est dans ce cadre que Louis Sognot, sollicité par la Maison Rinck, conçoit *Le salon d'attente d'un docteur*[1082], intégré à la section *La Vie individuelle* (fig. 113–115). Ce projet, déjà évoqué, mérite un retour tant il condense les recherches menées par Sognot depuis le début des années 1950. Loin d'un simple cabinet médical, l'espace évoque celui d'un spécialiste de renom, par la qualité et la complexité de son aménagement.

Trois zones s'enchaînent : salle de séjour, salle à manger, cabinet. La première est habillée de lambris de palmier, surmontée d'un plafond surbaissé ; un coin de feu et des fauteuils bleus — dont la teinte évoque l'*International Klein Blue* — dialoguent avec une tapisserie abstraite de Mathieu Matégot et un luminaire tripode de Serge Mouille. L'ensemble est structuré par un mobilier multifonction : un bahut en ébène de Macassar et frêne naturel, des tables basses, et surtout une enfilade intégrée combinant secrétaire en Formica rouge, bar, bibliothèque et meuble hi-fi[1083]. Le bloc[1084] télévision-radio-tourne-disques, monté sur charnières, autorise une orientation modulable. L'usage des équipements technologiques, loin d'être décoratif, traduit une conception évolutive de l'habitat, en phase avec les mutations du quotidien. Entre 1955 et 1958, la miniaturisation des composants, l'essor de la stéréophonie, l'introduction de matériaux comme le Formica favorisent ce type d'agencements. Sognot anticipe ces transformations, comme en témoignent aussi ses bibliothèques modulables et ses canapés d'angle. À Bruxelles, *Le salon d'attente d'un docteur* synthétise ainsi les ambitions françaises en matière de design intégré, à la croisée du confort bourgeois, de la modernité technologique et de la rationalité scénographique. À

[1080] Commissariat général de la section française à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. (1958). *50 ans d'art moderne : Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958* [Exposition, Bruxelles, Palais international des Beaux-Arts, du 17 avril au 21 juillet 1958]. Bruxelles, Belgique : Commissariat général de la section française. 200 p.

[1081] Assisté par Félix Madeline, coordinateur des installations intérieures ; Pierre Pinsard, en charge de la section *Urbanisme et vie quotidienne,* André Gomis, responsable de la section *Vie collective*.

[1082]. SOGNOT L., *Salon d'attente du médecin, Exposition internationale de 1958*, Rinck éditeur, Fonds Louis Sognot, MAD.

[1083] SCHWARTZ G. *Hi-Fi: The History of High-End Audio Design*, Édition Phaidon Press, 2019, 272 p.

[1084] LEVY Marie-Françoise, *La télévision dans la République - les années 50,* Ed. Cnrs, 1999, 242 p.

travers sa participation à l'Exposition universelle de 1958, Louis Sognot confirme sa capacité à articuler design fonctionnel, technologies domestiques et esthétique moderniste dans un cadre de représentation nationale. Ce projet emblématique, conçu en partenariat avec Rinck, condense les recherches menées dans les années précédentes et ouvre sur une conception du mobilier pensée comme médiation entre innovation, usage et culture. Il constitue un jalon décisif dans une trajectoire où la modernité n'est jamais dissociée de l'expérience sensible et de la qualité de vie.

4. 1956–1964 : LA DERNIÈRE GRANDE SYNTHÈSE DE LOUIS SOGNOT

Dans un contexte d'intensification des échanges culturels et d'internationalisation des pratiques mobilières, Louis Sognot, acteur engagé du renouveau français, adopte une posture d'ouverture maîtrisée aux influences étrangères.. Loin de céder à l'attrait de l'exotisme ou à l'effet de mode, il engage un dialogue subtil avec les traditions japonaises, scandinaves et italiennes, qu'il intègre dans une logique cohérente de modernisation du mobilier français. Cette section se propose d'analyser les modalités de cette appropriation sélective, ainsi que les équilibres esthétiques que Sognot parvient à établir entre héritage national et apports extérieurs. Ce processus donne lieu à une esthétique de synthèse, fondée sur la rigueur formelle, l'élégance discrète et l'adaptation aux usages contemporains.

À partir des années 1950, la création mobilière française s'ouvre largement aux influences étrangères, sous l'effet conjugué de la circulation accrue des idées, de la multiplication des salons internationaux et de la diffusion des publications spécialisées. Louis Sognot, figure active du mouvement moderniste, participe pleinement à cette dynamique. Son œuvre se distingue cependant par une capacité rare à assimiler ces influences avec discernement, sans jamais verser dans la citation littérale. Il élabore un langage personnel, fondé sur la sobriété des formes, l'efficacité fonctionnelle et un souci constant du confort moderne. Cette ouverture s'exprime particulièrement dans le dialogue qu'il noue avec deux grandes traditions esthétiques du XX^{e} siècle : l'art de vivre japonais et le mobilier scandinave. Il en retient des principes fondamentaux — respect du matériau, équilibre des proportions, discrétion de l'ornement, relation étroite entre objet et environnement — qu'il transpose dans des compositions rigoureuses, jamais pastichées. L'intérêt de Sognot pour l'esthétique japonaise, perceptible dès 1956 dans sa collaboration avec la maison Rinck, s'inscrit dans une quête d'épure, où forme et fonction s'articulent dans un rapport sensible à l'espace. Il ne s'agit pas d'une simple stylisation décorative, mais d'une assimilation structurelle des principes : légèreté des structures, fluidité des circulations, harmonie entre les pleins et les vides. Cette influence se manifeste notamment dans l'usage de matériaux naturels,

l'élégance des lignes, et une attention portée à l'environnement global de l'objet, proche de l'esprit de la cérémonie du thé.L'écho des travaux d'Isamu Noguchi[1085] est également sensible. L'intégration de ses luminaires ou de tables aux formes organiques dans les compositions de Sognot ne relève pas de l'emprunt formel, mais d'un dialogue esthétique assumé, ancré dans une vision partagée du mobilier comme sculpture fonctionnelle.

Parallèlement, l'influence de formes scandinaves — et plus particulièrement danois[1086], — irrigue son œuvre à travers l'attention portée à la modularité, la simplicité des formes et la polyvalence des usages. Les références à Hans Wegner (1914–2007), Finn Juhl (1912–1989) , Arne Jacobsen (1902–1971) ou Børge Mogensen (1914–1972) transparaissent dans les aménagements conçus pour des espaces restreints, comme la chambre de jeune fille (fig. 103), où l'optimisation de l'espace se conjugue à une recherche d'élégance et de clarté formelle. Fidèle à l'esprit nordique, Louis Sognot conçoit ici un mobilier multifonction, accessible et chaleureux, pensé pour répondre aux attentes d'un public féminin sans renoncer à l'exigence formelle. Cette orientation se prolonge au Salon des Arts Ménagers de 1961, avec la présentation d'une enfilade d'inspiration scandinave (fig. 120), confirmant l'ancrage de cette influence dans son vocabulaire. La présence de ces références étrangères soulève toutefois des enjeux critiques, liés à la question de l'appropriation et de la circulation des formes dans un monde de plus en plus interconnecté.

Mais chez Louis Sognot, l'hybridation procède moins d'une imitation que d'une mise en cohérence : la forme est toujours réinscrite dans un contexte d'usage, dans une vision de l'habitat moderne à la fois située et universelle. La filiation italienne, plus discrète mais tout aussi significative, apparaît notamment à partir des années 1960, dans ses collaborations avec la maison Arflex[1087], pionnière dans l'usage de matériaux innovants tels que la mousse polyuréthane, les

---

[1086] Ces désigners Danois Ils privilégient l'usage du bois naturel (teck, chêne, palissandre), une esthétique minimaliste inspirée du Bauhaus combinant tradition et innovation. GUICHON Françoise Guichon (dir.),MIGAYROU Frédéric Migayrou (dir.), JARCY Xavier de, *100 chefs-d'œuvre du design : dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, septembre 2011, p. 53

[1087] En 1950, sous l'impulsion du designer Marco Zanuso, l'entreprise lance le fauteuil *Lady*, qui remporte la médaille d'or à la Triennale de Milan en 1951. Tout au long des années 1950, Arflex collabore avec des designers renommés comme Franco Albini et Joe Colombo, affirmant ainsi son rôle de pionnière dans le design contemporain. SORTINO Massimo, Design Furniture from Italy, 1980, January 1, Istituto Nazionale Per Il Commercio Estero, 1980, 311 p.

structures métalliques légères et les sangles élastiques. Cette relation prend corps au Salon des Arts Ménagers de 1961, avec la présentation d'une chaise et d'une enfilade aux lignes épurées. L'année suivante, à l'exposition d'Essen, Sognot conçoit un salon en cuir noir et métal chromé, dont le dessin rappelle la Série 7 d'Arne Jacobsen[1088] tout en intégrant une logique industrielle plus marquée. L'aménagement du club de la résidence, en 1964, prolonge cette orientation, avec un mobilier rigoureux, structuré, résolument moderne.

Mais cette modernité assumée ne se traduit pas par une rupture avec la tradition. La même année, Sognot présente au Grand Palais un ensemble de style Louis XVI — enfilade et chaises à dossier lyre — qui met en valeur le savoir-faire artisanal de la maison Rinck. Cette coexistence entre innovation technologique et répertoire classique illustre une tension féconde dans sa production : le décorateur explore les formes du design contemporain tout en préservant un lien fort avec le patrimoine.

L'analyse des influences japonaises, scandinaves et italiennes dans l'œuvre de Louis Sognot révèle une posture singulière dans le paysage des arts décoratifs français d'après-guerre : celle d'un créateur capable d'articuler ouverture internationale et fidélité à une tradition nationale d'exigence. Loin des appropriations superficielles ou des effets de style, Sognot élabore un vocabulaire profondément ancré dans les usages, nourri par une connaissance fine des matériaux et une attention constante au contexte. Sa capacité à intégrer des références esthétiques diverses sans jamais rompre avec la logique de cohérence formelle et fonctionnelle témoigne d'une modernité profondément cultivée, à la fois rigoureuse et humaniste. En ce sens, son œuvre illustre un modèle alternatif de modernité : ni autoritaire, ni décorative, mais synthétique et située, attentive aux rythmes du quotidien comme à l'évolution des modes de vie. À travers cette hybridation raisonnée, Sognot esquisse une voie médiane entre design international et singularité française, qui préfigure, en creux, les tensions esthétiques et culturelles du design européen de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

La période 1956–1964, marquée par la collaboration avec Rinck, apparaît ainsi comme un moment de synthèse. L'épure japonaise, la fonctionnalité scandinave et la modernité industrielle italienne s'articulent dans un ensemble cohérent, où tradition et innovation ne s'excluent pas, mais dialoguent. Par cette hybridation maîtrisée, Sognot parvient à proposer une esthétique cultivée,

[1088] Arne Jacobsen (1902-1971) était un architecte et designer danois. Voir : CARSTEN THAU ET KJELD VINDUM, *Arne Jacobsen*, 1998. 560 p.

souple et durable, profondément ancrée dans les usages. C'est sans doute cette capacité de synthèse, nourrie par une connaissance fine des matériaux et des savoir-faire, qui donne à ses créations leur force tranquille, à la fois mesurée et novatrice. La période 1956–1964 constitue une étape de synthèse dans la carrière de Louis Sognot, marquant l'aboutissement d'une démarche fondée sur l'intégration raisonnée d'influences étrangères à une tradition française exigeante. Sans rompre avec ses principes esthétiques et fonctionnels, Sognot parvient à adapter son langage formel aux mutations du mobilier moderne. Si son activité diminue progressivement après cette période, son apport demeure essentiel pour comprendre les évolutions du design français de l'après-guerre, entre héritage artisanal et industrialisation raisonnée.

CHAPITRE VII. L' L'ÉCLAIRAGE DANS LES AMÉNAGEMENTS DE L. SOGNOT

1.LA LUMIÈRE AU CŒUR DE LA MODERNITÉ (1900–1930)

Au tournant du XX^e siècle, la lumière devient un enjeu culturel, technique et esthétique à part entière. Longtemps reléguée au rang de paramètre purement fonctionnel, elle demeure, dans les premières décennies, soumise à des usages hérités du XIX^e siècle, souvent inadaptés aux transformations de l'habitat et des modes de vie. Ce n'est qu'à partir des années 1920 que l'éclairage commence à être envisagé comme un composant structurant de l'architecture intérieure, capable de participer activement à la reconfiguration des espaces domestiques, professionnels et publics.

Cette évolution s'appuie sur plusieurs facteurs : la généralisation de l'électricité, bien sûr, mais aussi l'apparition de nouveaux matériaux — verre opalin, métal chromé, verre sablé — qui permettent de moduler la lumière avec davantage de subtilité. Elle est également portée par un contexte éditorial particulièrement dynamique, au sein duquel les revues spécialisées jouent un rôle de premier plan. Aux États-Unis, des publications comme celles de la *Illuminating Engineering Society* diffusent dès les années 1910 les innovations techniques liées à l'éclairage. En France, la revue *Lux*, fondée en 1928 par l'Association Française de l'Éclairage (AFE), se distingue par une approche esthétique affirmée, en associant ingénieurs[1089], architectes et décorateurs autour d'une réflexion commune sur le confort[1090] lumineux, l'hygiène[1091] visuelle et la modernité. Des institutions comme la Société pour le Perfectionnement de l'Éclairage (S.P.E., 1925) ou l'Association des ingénieurs de l'éclairage (1930) diffusent une culture technique vulgarisée et sensibilisent[1092] les milieux professionnels à l'importance d'un éclairage qualitatif, non seulement dans les appartements, mais aussi dans les écoles, les hôpitaux ou les usines, où la lumière est pensée comme vecteur de santé publique et de productivité.

Cette montée en légitimité s'accompagne d'une transformation des pratiques professionnelles. Architectes, décorateurs et ingénieurs collaborent désormais à l'élaboration de

---

[1089] TILLIER Clarisse, « L'éclairage dans l'entre-deux-guerres », mémoire de fin d'étude, 1999.
[1090] DERIBERE, Op. cit.
[1091] THERON A. et TABANOU J. « Adoptez le nouveau code de l'éclairagisme », *Je sais tout,* 1 janvier 1929, p. 596-601.
[1092] DERIBERE Maurice,« Lumière et couleur, facteurs d'ambiance dans les bureaux », *Lux*, Paris, Société Lux, mai-juillet 1954, p. 50.

dispositifs intégrés, ajustés aux spécificités des espaces et aux usages attendus. Les formes et les matériaux des luminaires — opaline, verre sablé, tissus tendus — sont repensés pour diffuser une lumière douce, réduire l'éblouissement et structurer la perception spatiale. Des systèmes combinant éclairage direct, indirect ou mixte témoignent de cette recherche d'équilibre entre efficacité visuelle et ambiance.

À cette époque, deux grandes orientations stylistiques coexistent. D'un côté, les maisons issues de la tradition décorative, Sabino[1093], Lalique[1094] ou Gagnon[1095], perpétuent une esthétique précieuse, fondée sur le travail du verre, du bronze et de la lumière sculptée. Leurs luminaires, souvent inspirés de l'Art nouveau ou de la cristallerie d'art, mobilisent des savoir-faire complexes impliquant maîtres verriers et ferronniers. Des créateurs comme Georges Chevalier[1096] (édité par Léon Bonvoisin[1097]) ou Paul Kiss[1098] incarnent cette volonté d'harmoniser la lumière à l'objet, dans un raffinement ornemental qui reste très prisé dans les milieux bourgeois. À l'opposé, une nouvelle génération de décorateurs modernistes, Pierre Chareau[1099], Francis Jourdain[1100], Jean Perzel[1101] ou encore Boris Lacroix[1102], renouvelle profondément les codes de l'éclairage. Dès le début des années 1920, ils introduisent des formes géométriques épurées, des matériaux industriels et une approche résolument fonctionnelle. Chez Perzel, les tubes d'opaline deviennent des modules d'architecture ; chez Desny, la superposition de verres clairs et dépolis transforme la lumière en matière construite. Le travail de Jacques Le Chevallier[1103], en collaboration avec l'ingénieur René Koechlin[1104], illustre parfaitement cette hybridation entre rationalité technique et expressivité plastique : leur *Sphère éclatée n°4* marque un jalon dans l'histoire de l'objet lumineux conçu comme sculpture rationnelle.

[1093] Marius-Ernest Sabino (1878-1961)
[1094] René Lalique (1860-1945), voir : MARCILHAC Félix, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de verre de René Lalique*, Ed. de l'Amateur, 2010, 1064 p.
[1095] Gagnon (actif dans l'entre-deux-guerres, luminaires et ciseleur de monture en bronze.
[1096] Georges Chevalier (1894-1987).
[1097] Léon Bonvoisin : fabrique des lustres et suspensions entre 1919 et 1950.
[1098] Paul Kiss (1886-952)
[1099] Pierre Chareau (1883-1950)
[1100] Francis Jourdain (1876-1958)
[1101] Jean Perzel (1892-1986),
[1102] Pierre Chareau (1883-1950)
[1103] J. Le Chevallier (1896-1987), décorateur, verrier et vitrailliste.
[1104] René Koechlin (1866-1951)

Dans cette dynamique, l'éclairage n'est plus seulement un dispositif d'appoint ; il devient un outil de composition spatiale. Des solutions intégrées — tels les éclairages d'angle dissimulés dans les plafonds conçus par Jean Dourgnon — participent à une redéfinition complète de la hiérarchie des volumes et des perceptions. La lumière ne se contente plus d'éclairer : elle qualifie les espaces, hiérarchise les fonctions, guide les déplacements, crée des ambiances. Elle devient un véritable langage de l'architecture intérieure.

En conclusion, les années 1920–1930 marquent un tournant décisif dans l'histoire de l'éclairage. Loin de se réduire à une amélioration technique, cette mutation signe l'émergence de la lumière comme média plastique, fonctionnel et culturel. À la croisée de l'ingénierie, de l'art décoratif et de la scénographie, l'éclairage moderne devient un champ de création autonome, dans lequel se croisent les ambitions esthétiques et les exigences d'une société en voie de modernisation.

1.2. Salons et expositions : catalyseurs de l'éclairage innovant

Dans ce contexte d'expérimentations techniques et formelles, les salons et expositions jouent un rôle décisif dans la diffusion, la légitimation et la mise en scène de cette culture lumineuse émergente. Véritables laboratoires esthétiques, ils offrent aux créateurs un terrain d'expression privilégié, où l'éclairage cesse d'être un simple dispositif fonctionnel pour devenir un médium plastique à part entière.

Au cours des années 1920 et 1930, les salons et expositions deviennent des lieux privilégiés d'innovation, où s'expérimentent de nouvelles approches de l'éclairage. Le Salon des Artistes Décorateurs, le Salon d'Automne, les Expositions internationales, mais aussi les Salons de la lumière, constituent de véritables laboratoires esthétiques, où convergent recherche technique, exploration plastique et mise en scène spatiale. Longtemps cantonnée à une fonction strictement utilitaire, la lumière acquiert alors une valeur esthétique, symbolique et scénographique, participant à la redéfinition des espaces domestiques, publics et commerciaux.

Parmi les propositions les plus marquantes, la sphère luminescente de deux mètres conçue par Georges Claude[1105] illustre une ambition immersive : il ne s'agit plus seulement d'éclairer, mais de moduler l'ambiance et la perception sensorielle. Charles Blanc-Gatti[1106], quant à lui,

[1105] CLAUDE Georges (1970-1960), « l'électricité à la portée de tous », Ed. Le Mois scientifique et ind.,1901, 333 p.

[1106] *Troisième Salon de la Lumière*, catalogue d'exposition (Paris, Compagnie Parisienne de la Distribution d'Électricité, 1935), Paris, s. i., n. p.

pionnier de la lumière noire, explore les effets visuels d'un éclairage abstrait, aux confins de la science et de l'onirisme. Ces dispositifs, qui conjuguent efficacité technique et charge expressive, matérialisent une conception nouvelle de la lumière comme matière sensible. Dans cette dynamique, l'Exposition des Artistes Modernes de 1930, scénographiée par André Salomon et Robert Mallet-Stevens[1107], marque un tournant : la lumière y devient outil plastique à part entière, structurant les volumes et guidant les déplacements du visiteur. Deux ans plus tard, lors du XXIII[e] Salon des Artistes Décorateurs (1932), l'usage d'imposantes appliques en cristal[1108] reflète l'importance croissante accordée à la mise en lumière comme langage formel autonome.

Cette évolution culmine au *Salon de la lumière*[1109] de 1935, organisé par la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité (CPDE)[1110], qui introduit pour la première fois la lumière blanche artificielle, plus proche du spectre solaire. Cette innovation influe directement sur la pratique décorative : éclairage indirect, réflexion murale, diffusion par surfaces opalescentes deviennent les marqueurs d'une nouvelle grammaire lumineuse. Dans ce contexte d'émulation, se développe une synergie féconde entre artisans d'art, créateurs de luminaires et décorateurs. Les collaborations entre Raymond Subes[1111] , Genet et Michon, Jean Perzel, Jacques Le Chevallier ou Boris Lacroix participent à l'émergence d'un design lumineux intégré, où le luminaire cesse d'être un objet autonome pour devenir une interface entre esthétique et technique, structure et perception.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les recherches menées par Louis Sognot et Marcel Guillemard, en particulier dans le cadre de leur enseignement à l'École Boulle entre 1925 et 1929. Leurs conférences abordent l'éclairage sous un angle scientifique, mobilisant des notions telles que la diffusion homogène, la lutte contre la fatigue visuelle ou les taux de réflexion. La lumière y est envisagée non seulement comme facteur de confort, mais aussi comme composant fondamental de la composition intérieure. Marcel Guillemard formule cette ambition en des termes explicites :

[1107] CHAVANCE René, « Les applications modernes des métaux dans l'art », *La liberté,* 1932, p.2
[1108] Art et Industrie, 1933, p. 30
[1109] Dans les années 1930, la Compagnie parisienne de distribution d'électricité (CPDE) confie à l'artiste peintre Marcel Roche (1890-1959), alors conseiller artistique de l'entreprise, l'organisation du Salon de la Lumière, un événement annuel rassemblant décorateurs, architectes et artistes autour des innovations et applications de l'éclairage moderne. BETTEX Ivan, « Marcel Roche », *Les cahiers d'art - Documents*, nº 98, Éd. Pierre Cailler, 1959, 16 p.
[1110] Salon de la lumière organisé en 1935 dans les locaux de la Compagnie parisienne de distribution (CPDE). Voir Marcel Roche, « Le 3[e] Salon de la lumière », *BIP*, n° 84, novembre 1935, pp. 200-205.
[1111] Raymond Subes (1891-1970)

« Donnons à l'habitant le maximum de lumière, de gaité et de santé. […] La demeure de demain sera toute clarté – des baies largement ouvertes laisseront entrer lumière et soleil ; les murs seront nets, peints de tons clairs. [1112]»

Il défend une esthétique fondée sur la transparence, la fluidité des volumes, les teintes claires, et la disparition des masses opaques. Sa réflexion[1113] repose sur des mesures précises : un plafond blanc restitue 75 % de lumière, contre 45 % pour un plafond coloré ; des murs blancs renvoient 65 % de la lumière incidente. Ces données, loin de relever d'un simple rationalisme technique, expriment une volonté de faire de la lumière un matériau d'architecture, à la fois mesurable et sensible. En articulant rigueur scientifique, psychologie de l'habitat et recherche formelle, Sognot et Guillemard s'inscrivent dans une modernité fonctionnelle et humaniste. Pour eux, la lumière n'est ni un simple ornement, ni un pur dispositif technique, mais un agent de structuration de l'espace et de transformation des usages. Elle devient un langage partagé entre ingénieurs, artistes, artisans et architectes, au service d'une vision nouvelle du cadre de vie moderne, fondée sur la clarté, la lisibilité et le bien-être.

2. Sognot et l'intÉgration de l'Éclairage moderniste

2.1.Louis sognot et ses contributions a l'éclairage

Dès 1923, Louis Sognot manifeste un intérêt précoce pour les dispositifs lumineux intégrés à l'aménagement intérieur. Dans le petit *salon de thé du Printemps*[1114], il conçoit un plafonnier central formé de plaques de verre agencées en étoile, complété par des moulures lumineuses courant le long du plafond et reprises à la verticale dans chaque angle. Cette première mise en scène de la lumière comme composante architectonique est reprise la même année au Salon d'Automne, dans *La Chambre du jeune homme*, où une suspension en étoile en verre translucide et une paire d'appliques encadrant le meuble principal traduisent une conception unifiée de l'éclairage et du mobilier. En 1926, il présente un modèle innovant salué par la critique :

« Monsieur Sognot a réalisé un appareil lumineux entièrement moderne, composé de plaques translucides disposées en abat-jour » (Fig. 153).

[1112] Op. cit. GUILLEMARD Marcel, annexe texte n° 2, op. cit., p.13 ;
[1113] Op. cit. Annexe texte n°4, GUILLEMARD, Marcel, « Réponse à une comparaison sur le service de décoration des services du Printemps », *Archives Marcel Guillemard*. p. 3
[1114] Georges Wibo est l'architecte des Salons de thé des Grands magasins du Printemps, 1923.

Ce luminaire à poser associe trois plaques de verre sablé, offrant une diffusion douce et homogène de la lumière. À partir de 1927, son travail s'oriente plus nettement vers une modernité assumée, intégrant des matériaux industriels comme le métal chromé et le verre, dans un esprit de recherche plastique et fonctionnelle.

Louis Sognot s'inscrit alors dans une dynamique d'expérimentation stimulée par les avancées techniques et les recherches de créateurs contemporains. La Maison Desny, fondée par Clément Nauny en 1927, développe un langage formel audacieux fondé sur l'éclairage indirect et l'usage du métal nickelé. Ces productions marquent profondément l'univers décoratif de l'époque, et influencent les orientations de Sognot. Le *Concours du Bureau de Dame* de 1928 favorise l'intégration de la lumière au mobilier lui-même : l'éclairage n'est plus un ajout, mais une composante structurante. Le bar moderniste présenté en 1927, éclairé par un plafonnier en spirale épousant la forme du comptoir, illustre cette volonté de fusion entre forme, fonction et lumière. L'année suivante, dans le *salon de thé du Printemps* présenté au Salon d'Automne, la lumière est dissimulée derrière de grands panneaux de verre, intégrée dans le plafond pour produire une ambiance lumineuse fluide et enveloppante. L'adhésion de Sognot à l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.) renforce son engagement dans une esthétique de l'éclairage rationnel et intégré. Au début des années 1930, ses recherches sur le luminaire prennent une ampleur nouvelle : il expérimente des formes géométriques inédites, valorise les matériaux industriels et développe des solutions d'éclairage adaptées aux nouveaux usages[1115].Dans les bureaux du journal *La Semaine*, à Paris, la lumière naturelle est filtrée par une série de vitraux conçus par Louis Barillet, représentant les différentes rubriques du journal, dont celle consacrée aux modes d'éclairage, de la lampe à pétrole aux dispositifs contemporains. Cette scénographie lumineuse témoigne de l'influence des principes modernistes, qui valorisent la clarté, l'aération et la transparence comme facteurs de confort, d'hygiène et de bien-être. Le rejet des draperies et des éléments opaques, perçus comme obsolètes et insalubres, participe d'une volonté de réformer l'environnement domestique par la lumière. Sognot s'inscrit ainsi dans un courant qui pense l'éclairage non seulement comme élément technique ou décoratif, mais comme agent actif d'une architecture intérieure moderne, salubre et épurée.

[1115] SOGNOT Louis, Algérie catholique, Alger, *Pour vous aider, Madame,* avril 1939, p.29

3. LOUIS SOGNOT ET ANDRÉ PEYROT : UNE COLLABORATION MODERNISTE

3.1. Louis Sognot, André Peyrot et l'élargissement du champ lumineux

Pour mieux comprendre l'émergence de cette approche moderniste de l'éclairage, il convient de revenir brièvement sur l'association entre Louis Sognot et l'ingénieur André Peyrot. Nouée au début des années 1930[1116], cette collaboration au sein de la société Aixia, spécialisée dans l'éclairage, joue un rôle clé dans l'évolution des conceptions lumineuses de Sognot. Ensemble, ils posent les bases d'un luminaire moderne, alliant exigence technique, clarté formelle et intégration à l'architecture intérieure. Cette collaboration marque un tournant dans la conception du luminaire moderniste, en réconciliant innovation technique, esthétique épurée et usage raisonné. Cette association s'inscrit dans un mouvement plus large de réflexion sur l'intégration de la lumière au projet architectural, tel que le défend Robert Mallet-Stevens dans la revue *Lux*. Pour lui, l'éclairagiste ne doit pas être un simple exécutant, mais un partenaire de création, capable de structurer l'espace par la lumière et de contribuer à l'harmonie générale de l'environnement bâti. Louis Sognot et André Peyrot conçoivent ensemble des modèles innovants, adaptés aussi bien à l'habitat privé qu'aux équipements publics.

Dès 1929, leur premier prototype, une lampe à balancier pour bureau, est suivi en 1932 par l'applique murale « Perroquet » (Fig. 163), déclinée en plusieurs versions adaptées à des usages spécifiques, tels que le piano, le bureau ou la table de bridge. Cette diversité témoigne d'une approche fonctionnelle particulièrement aboutie, où chaque version de la lampe est pensée en fonction de l'activité qu'elle accompagne. Pour le piano, la lumière est orientée de manière à éclairer précisément la partition sans éblouir l'interprète ; pour le bureau, l'orientation est ajustée pour éviter les reflets gênants sur le plan de travail tout en assurant une luminosité homogène ; quant à la table de bridge, l'éclairage est conçu pour répartir la lumière de façon équilibrée entre les joueurs, sans créer d'ombres portées. Par cette adaptation fine aux pratiques quotidiennes, Sognot et Peyrot anticipent les principes d'un design ergonomique, articulé autour de l'analyse des gestes et des usages. (Fig. 164). Ces luminaires se distinguent par leur épure formelle, leur mobilité maîtrisée, et une technologie discrètement intégrée. À la différence des modèles mécaniques robustes de Bernard-Albin Gras, Louis Sognot et André Peyrot privilégient une légèreté visuelle et une flexibilité d'usage, inscrivant leurs créations dans une esthétique du confort

[1116] Op. cit. Dans le journal Lux

moderne. Parallèlement, Sognot expérimente d'autres formes de diffusion lumineuse. Dès 1930, ses aménagements intègrent des lampes d'appoint ou appliques composées de baguettes de verre ou de cristal enchassées dans des montures : « […] où se combinent le verre et le métal chromé pour accroître et diffuser les rayons lumineux […] [1117],» parfois en collaboration avec Peyrot[1118], combinant métal chromé et réflecteurs verticaux pour produire une lumière diffuse et vibrante. Présentées au Salon de la Lumière[1119], ces pièces s'inscrivent dans la première tendance de la conception lumineuse, soucieuse d'un éclairage rationnel et fonctionnel.

Ce courant, auquel appartiennent également Jean Perzel, Boris Lacroix, s'oppose à une veine plus décorative incarnée par La maison Baguès, les Roche, Genet-Michon ou Henri Morand[1120]. Dans ce contexte, Louis Sognot et Charlotte Alix développent des luminaires en tubes de nickel[1121], dont la géométrie rigoureuse s'inscrit pleinement dans l'esthétique moderniste et évoquent la beauté froide du cinéma expressionniste allemand, jusqu'à rappeler, selon certains critiques, l'aura métallique de Brigitte Helm dans *Metropolis*[1122]. Louis Sognot et Charlotte Alix ont brillamment illustré cette tendance en présentant des luminaires innovants, *des lampes de tubes nickel*[1123]. Le métal, omniprésent dans les arts appliqués de l'époque, devient un matériau de prédilection non seulement pour les luminaires mais aussi pour des objets du quotidien – bouchons de radiateur, bibelots, boucles de ceinture – témoignant de l'imaginaire technophile de l'entre-deux-guerres. Dans ses recherches sur le mobilier lumineux, Louis Sognot conçoit également des coiffeuses et psychés intégrant des sources indirectes, diffusées via des gouttières latérales (Fig.

[1117] Op . cit. CHAVANCE René, « Les applications modernes des métaux dans l'art ».

[1118] Dans le fond Sognot du Musée des Arts décoratifs, de nombreux documents qui portent sur ces création indiquent au revers la collaboration de Louis Sognot et l'éclairagiste Peyrot.

[1119] FEGDAL Charles, « Pour la lumière, forme d'art », *La Semaine à Paris*, 18 octobre 1935, p. 3-4

[1120] Au cours du XXe siècle, plusieurs maisons françaises ont profondément renouvelé le champ du luminaire en croisant artisanat d'art, innovation technique et exigence formelle. La maison Baguès, fondée à Paris dès le XIXe siècle, s'impose par la richesse ornementale de ses pièces mêlant bronze doré, cristal et motifs naturalistes. Elle incarne une tradition décorative de luxe, très prisée dans les intérieurs néo-classiques ou Art déco. À l'opposé, Genet-Michon, active à partir de la fin des années 1940, développe un vocabulaire plus géométrique et épuré, s'inscrivant dans une esthétique Art déco tardive, où dominent les matériaux nobles (bronze, verre dépoli) et les formes architecturées. Leur production conjugue rationalité moderniste et élégance décorative. Enfin, la maison Roche, opère un glissement vers un design plus contemporain, modulable et technologique, à la croisée de la fonctionnalité et de l'ambiance lumineuse. Henri Morand, quant à lui, représente dés les années 1940, une figure plus marginale mais inventive, dont les créations modernistes jouent sur l'association du métal chromé et du verre pour produire des effets lumineux raffinés.Ces quatre maisons illustrent ainsi, chacune à leur manière, les tensions fécondes entre tradition et modernité, ornement et fonctionnalité, dans la fabrique du luminaire au XXe siècle.

[1121] ANONYME, « Le métal dans l'art », *L'Intransigeant*, Paris, 2 juin 1932, p.5

[1122] Op. cit

[1123] ANONYME, « Le métal dans l'art », *L'Intransigeant*, Paris, 2 juin 1932, p. 5.

14). Le mariage du bois verni, du verre opalin et du métal nickelé révèle une recherche de clarté visuelle et d'élégance matérielle. L'idée d'un luminaire invisible, intégré à la structure, participe à la théâtralisation de l'espace domestique. Les paquebots transatlantiques, tels que l'*Île-de-France* (1930) et le *Normandie pour la cabine du médecin* (Fig. 28.1), offrent à Sognot et Peyrot un terrain d'expérimentation à grande échelle : plafonniers en baguettes de verre, parois rétroéclairées, et effets diffus intégrés dans les moulures dessinent une lumière mouvante et atmosphérique. En 1932, une lampe de bureau en verre strié, conçue pour orienter la lumière tout en modulant son intensité, témoigne d'un souci de précision technique et d'esthétique minimale.

Enfin, à l'Exposition internationale de 1935, la présentation d'un projecteur orientable en acier chromé diffusant un faisceau serré marque une avancée : cette lampe, à la fois mobile et précise, anticipe les dispositifs directionnels contemporains. Pensé pour l'espace de repos, ce modèle allie efficacité technique et subtilité esthétique. Qu'elles soient galbées ou droites, translucides ou polychromes, les créations de Louis Sognot témoignent de son souci du détail, chaque pièce contribuant à l'harmonie d'un intérieur. L'éclairage occupe alors une place centrale dans la mise en valeur des espaces, contribuant à leur théâtralisation par des effets de lumière adaptés. Que ce soit pour des bureaux, des salons intimistes ou des espaces publics, ces luminaires sont pensés pour répondre aux exigences fonctionnelles de la modernité, où l'innovation des formes transforme le luminaire en véritable objet décoratif, dont l'apparence ne suggère plus nécessairement sa fonction première. L'éclairage du bureau de Robert Lang (1932) repose sur l'optimisation de la lumière naturelle et artificielle en fonction de la position et de l'intensité de la source. Il est essentiel de dissimuler les parties éblouissantes des réflecteurs tout en intégrant les luminaires à l'architecture pour allier fonctionnalité et esthétique. de cristal[1124] (probablement issues d'une collaboration avec Peyrot[1125].) annoncent un tournant décoratif et technique. Ces pièces « […] où se combinent le verre et le métal chromé pour accroître et diffuser les rayons lumineux […] »[1126].

[1124] MIGENNES Pierre, « Le luminaire », *Art et décoration*, 1930, p. 105.
[1125] Dans le fond Sognot du Musée des Arts décoratifs, de nombreux documents qui portent sur ces création indiquent au revers la collaboration de Louis Sognot et l'éclairagiste Peyrot.
[1126] Op . cit. CHAVANCE René, « Les applications modernes des métaux dans l'art ».

4.L'ÉCLAIRAGE SCULPTURAL : LOUIS SOGNOT ET SERGE MOUILLE

4.1. Louis Sognot et Serge Mouille : une collaboration fondatrice pour le design lumineux des années 1950

La collaboration entre Louis Sognot et Serge Mouille[1127], amorcée au Salon des Arts Ménagers de 1954, marque une étape décisive dans l'évolution du design d'éclairage moderniste. Pendant près d'une décennie, de 1954 à 1963, Sognot confie à Mouille la conception de nombreux dispositifs lumineux, pensés en relation étroite avec ses créations mobilières. Cette confiance réciproque permet à Mouille d'inscrire pleinement son savoir-faire dans une démarche globale, où mobilier et lumière fusionnent en une rare cohérence esthétique et fonctionnelle. Il n'est pas exclu de formuler l'hypothèse que Louis Sognot ait croisé Serge Mouille dans le cadre d'un enseignement commun, possiblement en tant qu'élève, à une époque où ce dernier, âgé d'une vingtaine d'années dans l'entre-deux-guerres, poursuivait sa formation. Cette première rencontre pourrait avoir favorisé leur future collaboration. Selon divers témoignages, Louis Sognot transmettait ses esquisses à Mouille en lui indiquant simplement : « Voilà ce qu'il faut éclairer [1128]». Cette approche pragmatique offrait à Mouille une grande liberté formelle, propice au développement d'un style immédiatement identifiable, fondé sur la rigueur des lignes, l'équilibre des volumes et l'adéquation subtile entre fonction et expression plastique. Leurs réalisations conjointes suscitent rapidement l'attention de la presse spécialisée, qui contribue à faire connaître Mouille au sein des milieux du design et de l'architecture d'intérieur.

En 1956, lors de la 1re Triennale d'Art Contemporain, leur collaboration aboutit à une œuvre emblématique : une applique à trois bras articulés, composée de tiges de cuivre et de réflecteurs polychromes en forme de cornets. Directement inspirée des mosaïques de Max Herzele, cette pièce, décrite dans la presse comme « […] fleurs étranges à tiges de cuivre articulées et à corolles de couleurs en forme de cornets à dés [1129]», incarne une vision sculpturale de la lumière conjuguant poésie visuelle et efficacité lumineuse. Une autre réalisation notable issue de cette

---

[1127] Serge Mouille (1922-1988) : Formé à l'École des Arts Appliqués de la rue Dupetit-Thouars, Serge Mouille (1922-1988) se spécialise en orfèvrerie avant de s'imposer dès 1953 comme créateur de luminaires en métal, exposés notamment au Salon des Arts Ménagers grâce à la Société de création des modèles (SCM). Élu à la Société des artistes décorateurs en 1955, il cesse toute production en 1964.

[1128] PRALUS, op. cit. p. 182.

[1129] PRALUS, ibid.

même période est une table basse circulaire en tôle noire, ajourée en son centre, conçue par Sognot et réalisée par Mouille, témoignant également d'un dialogue constant entre innovation technique et exigence esthétique.

À l'époque, marquée par un engouement général pour de nouveaux matériaux – Formica, tôle laquée, polychromie –, Mouille se démarque par un attachement marqué à une esthétique monochrome, essentiellement noire, qu'il juge plus pure. Cependant, sous l'influence de Sognot, il accepte parfois, à contrecœur, d'adapter certains modèles afin de mieux accompagner les meubles en rotin, produisant alors des réflecteurs blancs. Il confie à ce propos : « Je n'aimais pas le blanc, ça épaissit quand même un peu la forme. Je préfère le noir. Mais même en blanc, mes appliques tiennent le coup [1130]». Cette concession révèle une capacité à respecter ses propres principes tout en répondant aux contraintes du projet, sans compromettre l'intégrité de son design.

Enfin, les luminaires conçus par Mouille pour Sognot se caractérisent par une grande sobriété, chaque détail étant précisément pensé pour éviter tout superflu. Deux éléments distinctifs symbolisent particulièrement ce soin apporté au moindre geste : la vis six pans, assurant la tenue mécanique des bras articulés, et la discrète touche dorée de la rotule, qui équilibre subtilement la composition d'ensemble. Ces choix témoignent d'un souci constant d'harmonie entre précision technique et raffinement esthétique, illustrant parfaitement l'idéal moderniste d'une esthétique minimale et maîtrisée.

4.2 La recherche d'une lumière constructive et décorative (1950–1963)

Parallèlement à cette collaboration, Louis Sognot poursuit ses recherches sur les luminaires, dans une logique d'intégration et d'innovation. On note une parenthèse plus organique, durant laquelle il réalise des lampes suspendues et de table en bambou, qui témoignent d'une volonté d'explorer de nouveaux rapports matière/lumière. Dès 1950 apparaissent aussi de nouveaux lampadaires en métal, produits notamment par Genet et Michon, présents jusqu'au début des années 1960. Dans la continuité de ses recherches avec André Peyrot, Sognot collabore avec cette maison pour produire des lampes aux socles en bronze argenté, aux finitions « argent oxydé et noir », ainsi que des appliques pivotantes murales. Ces pièces incarnent une esthétique industrielle raffinée, combinant matériaux modernes et finitions précises, au service d'un confort

[1130] Ibid.

visuel et d'un design cohérent.

En 1952, Sognot introduit également des liseuses murales sous forme de potence, fixées au-dessus des lits. À cette même période, il conçoit des lampes de bureau en métal chromé, souvent associées à des diffuseurs en verre ou à des baguettes de cristal, formant des pièces sculpturales à la fois élégantes et fonctionnelles. Leur présence transforme les ambiances, en jouant sur la transparence, les reflets et la diffraction de la lumière. Dans cet esprit, une curieuse lampe tubulaire ajourée, conçue vers le début des années 1950, illustre son approche : la lumière s'y diffuse doucement à travers la structure métallique, modulant l'intensité en fonction de la perforation du matériau. Ces créations traduisent une compréhension fine des rapports entre lumière, matière et espace.

Louis Sognot insiste sur le rôle structurant de la lumière : selon lui, la lumière naturelle reste la référence absolue, et les sources artificielles doivent s'en approcher. Il préconise que l'on cache la source lumineuse et ses parties éblouissantes, en surélevant le bord du réflecteur au-dessus de la ligne de vision pour les plans horizontaux (plafonds), ou en les orientant avec soin dans le cas des murs (comme chez Chareau à *La Semaine à Paris*). Il en découle une typologie d'appareils fonctionnels et esthétiques, tels que les réflecteurs industriels, qui doivent combiner bon rendement lumineux et intégration formelle à l'architecture. Le rôle décoratif du luminaire, même éteint, est fondamental dans sa conception : il participe de l'identité de l'espace. D'où l'importance d'une collaboration étroite entre architectes, ingénieurs et décorateurs, comme l'illustrent les figures de Perzel, Boris Lacroix ou Jacques Le Chevallier[1131].

Tout au long de sa carrière, Louis Sognot fait de la lumière un véritable outil de conception, dépassant la simple fonction d'éclairage pour en faire un levier spatial, perceptif et esthétique. Dès les années 1920, il saisit le potentiel expressif de la lumière électrique, intégrée à ses aménagements comme un levier de structuration et d'atmosphère. Son parcours est marqué par une volonté constante d'harmoniser forme, usage et perception, dans une logique de cohérence entre mobilier, architecture et dispositif lumineux.

La collaboration déterminante avec Serge Mouille, de 1954 à 1963, incarne l'aboutissement d'une démarche déjà amorcée dans les années 1930 avec André Peyrot : faire du luminaire un objet pleinement pensé, non plus en tant qu'accessoire mais comme élément constitutif de l'espace

[1131] Jacques Le Chevallier, éditeur de luminaire. Voir : COIGNIAT R, « la lumière décorative », *La revue des vivants*, juillet 1930, p. 425-427.

moderne. Leurs réalisations communes, saluées par la critique, témoignent d'une alliance rare entre liberté formelle, exigence fonctionnelle et recherche sculpturale. Loin de céder aux effets spectaculaires, elles privilégient l'équilibre, la lisibilité et la discrétion des moyens au service d'un confort visuel optimal.

Louis Sognot poursuit en parallèle ses expérimentations, explorant de nouveaux matériaux, typologies et usages : lampes en bambou, liseuses articulées, diffuseurs en baguettes de verre ou encore appareils en métal chromé. Chaque projet, qu'il s'adresse à un paquebot, un bureau ou une chambre privée, fait l'objet d'une réflexion poussée sur la qualité de la lumière, sa direction, sa température, son interaction avec les matériaux. Il y défend une lumière « juste », capable de révéler sans éblouir, de valoriser sans dominer, en écho aux préoccupations contemporaines de santé, de bien-être et d'hygiène.

Dans une époque marquée par l'émergence de l'éclairage comme enjeu architectural, Louis Sognot se positionne ainsi comme un acteur central du design lumineux moderne, à la fois décorateur, théoricien et praticien de la lumière. En inscrivant ses recherches dans un dialogue constant avec les ingénieurs, les artisans et les artistes, il contribue à faire émerger une culture de la lumière intégrée, où technique et esthétique se confondent dans un langage commun. Cette conception de l'éclairage, à la fois structurante, discrète et profondément sensible, résume l'ambition de son œuvre : construire des intérieurs lumineux, non seulement au sens matériel, mais aussi comme des espaces de clarté intellectuelle, d'équilibre formel et de modernité maîtrisée.

CHAPITRE VIII. LES VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES :

1. LA PRÉSENCE ET LA PROVENANCE DES PIÈCES DE LOUIS SOGNOT

1.1 Louis Sognot sur le marché de l'art : circulation, ventes et reconnaissance

La diffusion des œuvres de Louis Sognot (1892-1970) sur le marché de l'art s'effectue principalement par l'intermédiaire des ventes aux enchères, avant d'être relayée vers certaines galeries spécialisées. Toutefois, l'identification précise de ses pièces demeure souvent problématique. De nombreuses œuvres sont mal attribuées ou désignées sous des appellations génériques telles que « Travail français [1132] » ou « École moderniste », ce qui nuit à leur reconnaissance comme à leur valorisation. Ces imprécisions posent des défis à la fois pour les historiens de l'art, confrontés à l'absence de sources fiables, et pour les acteurs du marché, soucieux de distinguer les pièces authentiques des productions anonymes ou faussement attribuées.

L'exemple des meubles en rotin ou des luminaires modernistes est significatif : lorsque ces objets ne sont pas clairement documentés, une attribution à Louis Sognot apparaît fréquemment, sans que celle-ci repose sur un fondement archivistique ou stylistique solide. À l'inverse, une vente accompagnée d'un catalogue rigoureux, intégrant des références bibliographiques, des photographies d'époque ou des archives privées, permet de confirmer l'authenticité des œuvres et d'en reconstituer le contexte de création. À cet égard, la vente « Louis Sognot et Charlotte Alix. Collection d'un amateur [1133]», organisée par Artcurial le 28 novembre 2008, constitue une référence majeure. Réunissant plus de quarante pièces[1134] provenant directement de l'entourage des deux créateurs, elle s'appuyait sur des éléments issus de la succession de Charlotte Alix, qui avait su conserver des prototypes et des réalisations majeures, mais aussi de celle de Julia

[1132] Le « décret Marcus » (3 mars 1981, modifié en 2001), relatif à la répression des fraudes dans la vente d'œuvres d'art, définit précisément le vocabulaire à employer dans la description d'un objet, notamment le degré de certitude quant à son attribution (mention explicite de l'artiste, ou expressions telles qu'« attribué à », « dans le goût de », qui introduisent un doute). Bien qu'officiellement limité aux ventes aux enchères publiques, la jurisprudence en étend la portée à toutes les transactions, permettant ainsi de mieux encadrer l'authenticité et l'origine des œuvres.

[1133] « Louis Sognot et Charlotte Alix », *Collection d'un amateur,* Artcurial, Hôtel Dassaut, Mardi 28 novembre 2008 à 19h.

[1134]Ibid. « […] Cet ensemble, composé de plus de 40 pièces, bénéficie d'un pedigree irréprochable : il provient de l'entourage proche des deux artistes, incluant la succession de Charlotte Alix, celle de Julia Chevallier (amie et éditrice de Louis Sognot), ainsi que des Établissements Wagner, ébéniste collaborateur de Sognot.[1134]»

Chevallier, amie proche et éditrice de Louis Sognot. Cette double provenance garantit la légitimité des œuvres présentées. En parallèle, le rôle essentiel des Établissements Wagner, ébénistes avec lesquels Sognot collabora régulièrement, révèle le caractère parfois unique ou très limité de certaines productions, qu'il s'agisse de prototypes ou de séries restreintes. Grâce à une documentation abondante (photographies, correspondances, publications d'époque), cette vente constitue aujourd'hui un jalon incontournable pour l'étude de l'œuvre de Sognot dans le cadre plus large de l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.).

La réapparition régulière de pièces attribuées à Louis Sognot dans des ventes prestigieuses confirme l'intérêt croissant pour son travail. La vacation « Modern Reign: A Tribute to the Maharajah of Indore », organisée par Christie's le 3 octobre 2023[1135], en fournit une illustration éclatante. Cette vente mettait en lumière du mobilier conçu pour le palais de Manik Bagh, notamment le lit du maharajah, réalisé en duralumin et fonte d'aluminium par Louis Sognot et Charlotte Alix, ainsi que le lit de la maharani, associant métal chromé et verre teinté. Parmi les autres pièces remarquables figurait un ensemble de fauteuils signés Hermann Muthesius, ou encore des tapis conçus par Da Silva Bruhns. L'intérêt porté à ces objets est renforcé par leur provenance prestigieuse[1136] : ils appartenaient à Sheikh Saud bin Mohammed Al-Thani, grand collectionneur qatari décédé en 2014, passionné par le mécénat éclairé du maharajah d'Indore.

2.ATTRIBUER, DOCUMENTER, TRANSMETTRE : ENJEUX CRITIQUES

Ces ventes mettent en évidence plusieurs enjeux essentiels pour l'étude et la valorisation de l'œuvre de Louis Sognot. Le premier concerne la nécessité de constituer un catalogue raisonné de ses productions, fondé sur des sources primaires (archives familiales, plans, correspondances) et secondaires (publications spécialisées, catalogues d'expositions). Un tel outil permettrait de clarifier les attributions, de distinguer les œuvres effectivement conçues par Sognot de celles qui lui sont abusivement imputées, et de mieux saisir la diversité de sa production, souvent marquée par des collaborations, notamment avec Charlotte Alix. Un second enjeu porte sur l'analyse stylistique et technique des pièces. L'examen des matériaux utilisés — rotin, métal, verre, bois —

[1135] Modern reign : a tribute to the maharajah of Indore », vente le 3 octobre, exposition du 28 septembre au 3 octobre 2023, Christie's, 9 avenue Matignon, 75008 Paris

[1136] En 2014, le Sheikh Saud bin Mohamed Al-Thani, à peine âgé de 48 ans, décède à son domicile de Londres, sans que la cause de sa mort ne soit révélée.

ainsi que des procédés de fabrication documentés dans les archives d'atelier, permet de mieux comprendre les choix esthétiques et fonctionnels de Sognot. Il souligne également le rôle déterminant de ses partenaires professionnels dans l'exécution des projets.

Enfin, l'étude des associations créatives, d'abord avec Charlotte Alix, puis avec d'autres designers et industriels, permet d'appréhender son œuvre dans une perspective comparatiste, en identifiant les éléments récurrents de son style et les inflexions liées aux contextes de commande. Au-delà de ces considérations scientifiques, le regain d'intérêt du marché de l'art pour la période Art déco et moderniste contribue à replacer l'œuvre de Sognot dans l'historiographie du design. Les collectionneurs se montrent particulièrement attentifs à la provenance et à la traçabilité des objets, surtout lorsqu'ils sont issus de successions ou de collaborations documentées. Chaque pièce réapparaissant sur le marché constitue une opportunité de redécouverte, mais aussi une responsabilité collective : l'authentification des œuvres nécessite une étroite collaboration entre historiens, conservateurs, commissaires-priseurs et galeristes.

Certaines ventes ont ainsi permis de redonner une visibilité à des créations longtemps restées dans l'ombre. L'exposition « Modern Maharajah », présentée au musée des Arts décoratifs de Paris en 2007, a contribué à la reconnaissance du mobilier conçu pour le palais d'Indore. À cette occasion, une jardinière de table[1137] en métal chromé nickelé, sertissant de dalles de verre épaisses et datée de 1930, a été formellement identifiée[1138]. Elle illustre l'exploration pionnière des matériaux métalliques et verriers dans le mobilier décoratif, approche récurrente dans les créations de Sognot et Alix. D'autres pièces significatives sont réapparues lors de ventes spécialisées : une paire de fauteuils[1139] dits « fumeurs[1140]» en cuir blanc, une paieme de fauteuils de 1927 conçus à l'époque de Primavera[1141], ou encore une lampe de table en métal nickelé et baguettes de verre, vendue le 5 décembre 2008, dont le modèle est parfaitement documenté. En 2018, une paire de fauteuils en rotin[1142], éditée par Georges Chevallier, a été vendue aux enchères, confirmant l'importance de ce matériau dans l'imaginaire associé à Sognot, bien que toutes les attributions ne soient pas toujours étayées par des preuves documentaires.

[1137] Hôtel Drouot, Le Mouel, hôtel Drouot - 9, rue Drouot, Paris. 7 juin 2007.
[1138] CHAVANCE René, « Applications et techniques nouvelles du verre », *art et décoration*, novembre 1932, p.329.
[1139] Hôtel Drouot, Le Mouel, 3 décembre 2007.
[1140] Hôtel des ventes de Neuilly-sur-Seine, Aguttes, 23 mars 2007.
[1141] Op. cit. « Le boudoir rose », Salon d'Automne, 1927.
[1142] BONHAMS, (Paris), le 19 septembre 2018.

Enfin, la vente du 6 décembre 2019[1143], consacrée à une suite de quatre fauteuils conçus pour les Usines Chimiques des Laboratoires Français (UCLAF), témoigne de la diversité des contextes d'intervention du designer. Réalisés pendant l'association avec Charlotte Alix, ces fauteuils avaient été exposés au premier Salon de l'U.A.M[1144]. Leur redécouverte éclaire une facette souvent négligée de son travail : la conception de mobilier pour les espaces industriels et administratifs, dans lesquels Sognot sut déployer une approche fonctionnelle et novatrice du design moderne.

Ces réapparitions successives soulignent à la fois la richesse du corpus laissé par Louis Sognot et Charlotte Alix, et la nécessité de poursuivre les recherches afin d'affiner les attributions, consolider la documentation et prolonger l'élan de reconnaissance dont leur œuvre bénéficie aujourd'hui. L'analyse approfondie de la diffusion des œuvres de Louis Sognot démontre que, loin de se limiter à une simple histoire de marché, il s'agit d'un processus complexe mêlant enjeux de documentation, d'authentification, d'analyse stylistique et de collaboration interdisciplinaire. La constitution d'un catalogue raisonné, la rigueur des références archivistiques et la collaboration étroite entre acteurs du marché et chercheurs s'avèrent indispensables pour restituer toute la richesse de son œuvre et pour en assurer la transmission dans le temps.

[1143] Hôtel-Drouot, Ader, 6 décembre 2019, Salle 1-7 - 9, rue Drouot, 75009 Paris.
[1144] 1e Exposition de l'Union des Artistes Modernes – Pavillon de marsan, Musée du Louvre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À l'issue de cette enquête, Louis Sognot apparaît comme l'un des révélateurs les plus subtils de la modernité française : par la seule trajectoire d'un décorateur discret, se lisent les mutations esthétiques, sociales et techniques qui scandent la période 1920-1960. Formé à la rigueur artisanale, marqué par le traumatisme de la Grande Guerre, acteur des avant-gardes Primavera puis UAM, pédagogue d'envergure et bâtisseur de la Reconstruction, il incarne l'alliance — longtemps tenue pour paradoxale — de l'exigence formelle et de la diffusion à grande échelle.

Artiste décorateur et figure majeure de la modernité française, Louis Sognot offre un parcours qui reflète, avec une remarquable cohérence, les grandes mutations de son temps. Bien que son nom soit associé à des figures emblématiques — telles que René Herbst, Charlotte Perriand, Robert Mallet-Stevens ou Pierre Chareau — il demeure moins connu du grand public, malgré une reconnaissance solide parmi les professionnels du design et de l'architecture d'intérieur.

Cette recherche s'est attachée à approfondir la compréhension de son œuvre en exploitant systématiquement l'ensemble du fonds documentaire disponible et en mettant en lumière la diversité et la cohérence de ses créations. L'une des problématiques majeures ayant émergé concerne la visibilité historiographique de Sognot : s'il occupe une place incontestée dans les milieux spécialisés, son nom reste en retrait dans les récits grand public consacrés à l'histoire du design. Dans un domaine où la reconnaissance repose en partie sur la médiatisation et l'appartenance à des réseaux d'influence, la discrétion assumée de Sognot a sans doute contribué à limiter la diffusion de son œuvre. Toutefois, cette absence de mise en avant ne saurait être interprétée comme un défaut d'ambition ou une position marginale : elle révèle, au contraire, un choix éthique et professionnel, fondé sur la rigueur, l'engagement et l'indépendance créative. Louis Sognot cultivait une discrétion qui contrastait avec l'aisance mondaine de certains de ses contemporains : homme mesuré, il ne fréquentait guère les dîners en ville. Sa vie, véritable sacerdoce partagé entre l'enseignement et le travail d'atelier, fit de lui un créateur entièrement dévoué à sa pratique. Son refus des stratégies d'auto-promotion, loin de signifier une marginalité, relève d'une conviction profonde : privilégier la transmission et la rigueur du métier plutôt que la scène médiatique.

Cette posture explique la faible visibilité qui lui fut longtemps accordée dans les récits canoniques du mobilier moderne. Elle révèle surtout une conception de l'art décoratif comme service rendu à l'homme, où la qualité d'usage, la justesse des proportions et la sincérité des matériaux priment sur l'éclat mondain. Louis Sognot n'eut jamais pour ambition de produire une

« forme » au sens héroïque ; il chercha plutôt à élaborer un langage commun capable de dialoguer avec l'industrie sans trahir l'héritage des métiers d'art. Qu'il s'agisse du tube d'acier, du duralumin, du contreplaqué moulé ou du rotin, chaque matériau est abordé non comme un signe de modernité en soi, mais comme l'occasion d'accroître la légèreté, la modularité ou l'accessibilité économique du mobilier.

À première vue, l'itinéraire de Sognot pourrait sembler d'un relief modeste : peu de traces écrites, rares témoignages directs, absence de stratégies de promotion personnelle. Mais une telle lecture serait réductrice. Sa carrière s'inscrit dans une intense diversité d'engagements : créateur prolifique, enseignant rigoureux, père de famille soucieux de stabilité, il a délibérément privilégié le travail de fond à la recherche de notoriété. Peu de collaborateurs nous sont connus, tant il tenait à superviser personnellement ses réalisations, garantissant leur cohérence conceptuelle et leur qualité formelle. « Le vrai créateur doit être seul et travailler seul », affirmait-il, refusant toute interférence susceptible de diluer la rigueur de son processus créatif.

Partageant son temps entre l'enseignement, la création et la supervision de ses projets, il dut concilier l'annualité des salons, la participation aux grandes expositions internationales et la gestion de multiples commandes. Cette exigence l'a naturellement tenu à distance des cercles d'influence les plus médiatisés, ancrant son œuvre dans l'atelier plutôt que dans la sphère mondaine. Fidèle à ses principes, il refusa toute forme d'association institutionnelle et choisit de s'établir dans un quartier populaire, loin des quartiers huppés, privilégiant une approche fonctionnelle, accessible et profondément humaine du design.

Son intérieur, décrit par Pierre Voisin, traduit cette philosophie : « loin d'un showroom grandiloquent, son cabinet de travail ressemblait à une pièce de vie aménagée avec soin, où le mobilier, sobre et efficace, traduisait une approche réfléchie et modeste ». Cette sobriété volontaire révèle une posture éthique forte : faire primer la qualité d'usage, la rigueur formelle et la fidélité aux matériaux sur toute recherche d'apparat.

Tirant parti d'un apprentissage classique — notamment à l'École Germain-Pilon et à l'École Bernard-Palissy — Sognot réinventa un vocabulaire moderne, en rupture avec l'éclectisme fin-de-siècle et les excès décoratifs des années 1900. Il appartient à cette génération qui, selon ses propres mots, a « rejeté l'enseignement de ses maîtres » pour forger empiriquement les normes du mobilier contemporain. Marqué par les innovations du style Art déco — et par les figures de Ruhlmann, Dufrène, Francis Jourdain — il s'en inspira sans jamais s'y réduire, transformant ces influences en tremplin vers un langage plus épuré et plus fonctionnel.

La découverte du pavillon autrichien de Josef Hoffmann lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 fut déterminante. L'élégance géométrique, la pureté des volumes et

l’harmonie des proportions influencèrent durablement son approche. Libéré des ornementations de l’Art déco, Sognot poursuivit une esthétique de la simplicité, de la rationalité et de l’équilibre

Son adhésion à l’Union des Artistes Modernes (UAM), fondée en 1929, parachève cette évolution : il affirme alors une conception du design tournée vers les besoins contemporains, attentive à l’évolution des usages quotidiens. Cette vision sociale et fonctionnelle façonne durablement son approche du mobilier.

Cependant, loin d’adhérer à un fonctionnalisme radical, Louis Sognot reste attentif à la dimension émotionnelle et esthétique du mobilier. Pionnier du mobilier métallique en France, il sut relativiser cette phase, reconnaissant un « emballement » lié à une mode passagère. Refusant la froideur clinique souvent attachée à l’acier tubulaire, il privilégia des créations qui alliaient confort, élégance et agrément visuel. « Un meuble n’est pas là seulement pour la commodité, il est là aussi pour l’agrément, le plaisir des yeux », affirmait-il. Ce double souci, rationnel et sensible, se retrouve dans son usage novateur de matériaux comme le rotin et le duralumin, combinant légèreté, résistance et chaleur. Après la Seconde Guerre mondiale, il contribua à moderniser le mobilier en rotin, en l’adaptant aux formes contemporaines pour répondre aux impératifs économiques et sociaux de la Reconstruction.

Son engagement en faveur de la démocratisation du mobilier s'inscrit dans une éthique sociale exigeante. Il s'interrogea sur la pertinence d’une production de luxe réservée à quelques privilégiés et privilégia au contraire une production en petite série, accessible au plus grand nombre. « La recherche doit s’exercer au profit du bonheur et du confort de l’individu et non pour de petites séries destinées à un seul individu », rappelait-il avec constance.

En croisant les sources documentaires, les analyses esthétiques et la contextualisation historique, cette étude met en lumière la place centrale de Louis Sognot dans la professionnalisation et la démocratisation du design en France. Sa trajectoire incarne une modernité éthique et silencieuse, fondée sur l’engagement social, l’exigence formelle et la fidélité aux matériaux.

La redécouverte de son corpus — désormais étayée par l’intégralité du fonds conservé au Musée des Arts Décoratifs et par le catalogue raisonné annexé à cette thèse — invite à réexaminer la généalogie du mobilier français d’après-guerre sous un angle moins héroïque et plus collectif, où la modestie intellectuelle côtoie l’ambition sociale.

Cette étude ne clôt pas le dossier ; elle ouvre au contraire plusieurs pistes de recherche : mesurer l’impact de son enseignement sur les générations de l’après-1950, comparer systématiquement ses prototypes aux productions étrangères contemporaines, réévaluer la

cartographie des échanges entre industrie et décorateurs. Autant de travaux à venir qui confirmeront la pertinence d'une modernité éthique — silencieuse mais agissante — dont Louis Sognot demeure l'un des plus sûrs artisans.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

1 ARCHIVES

1.1 ARCHIVES NATIONALES

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Achat d'un meuble bibliothèque pour le studio d'un jeune homme en noyer ciré, Exposition de Bruxelles, 1937, Archives nationales, cote F/21/6807

Ministère de l'Éducation nationale, Commissariat des expositions des Beaux-Arts, Exposition de Bruxelles, 1937

Archives nationales, Centre des archives contemporaines, CRNS, Commissariat général du Salon des Arts ménagers, Paul Breton, cotes 20040298/1-20040298/2, Pierrefitte-sur-Seine

Fonds Jean Zay, cote 667AP/58/1

Dossier de retraite de Louis Sognot, Archives nationales, cote 19910490/28 (1928-1972), incluant un résumé du parcours militaire (n° de Sécurité sociale I-92-05-75-110-592)
Séries générales :
F/12/12114 à F/12/13087
F/21/6721 à F/21/7118
F/21/8931 à F/21/9520
19910490/1 à 19910490/96

1.2 ARCHIVES DE PARIS

Registres D4R1 1660, PER 422, DQ8 5160
École Bernard-Palissy, cote 3524W

1.3 ARCHIVES D'AUTRES INSTITUTIONS PUBLIQUES

École nationale supérieure des arts décoratifs, fonds de recherche (travaux de Catherine Arnaud, Sylvie Martin, Rossella Froissart-Pezone et Thierry Chabanne, 2000)

Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, Archives patrimoniales, référence 166J 63 [Ms 3223]

Archives nationales du monde du travail, fonds de la Compagnie générale transatlantique, cote 2019 7 8

Archives du Collège de France, correspondances relatives à la réalisation de travaux, cote CDF 1Art.49g

Musée des Arts Décoratifs, Paris, Album Maciet, série 309 bis

1.4 FONDS PRIVES

Archives du comte et de la comtesse André Frisch de Fels, 31 rue Octave Feuillet, Paris
Voir également :
Boiserie de salon, Musée du Louvre, OAP 316
Peintures du salon de l'hôtel de Fels à Paris, Louvre, RF 1983.31 à RF 1983.36
Mobilier et objets du salon de l'hôtel de Fels à Paris, Louvre, OAP 304 à OAP 315

1.5 FONDS SPECIFIQUES

Fonds Louis Sognot, Musée des Arts Décoratifs, Paris (fonds déposé par Mme Sognot en 1973, non classé)

Fonds René Gabriel, bibliothèque de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris (projets de décors de théâtre, mobiliers, architecture de salle et machinerie)

Fonds Marc Vaux, 1920-1971, Bibliothèque Kandinsky - MNAM-CCI, Centre Pompidou, Paris

Fonds Thérèse Bonney, fonds photographique, Smithsonian Libraries and Archives, Washington D.C.

Fonds René Herbst, Musée des Arts Décoratifs, Paris, dossier « RCH HERBST U.A.M. Expositions 1930-1953 », sous-dossier « 1933-1934, Salon d'Automne O.T.U.A. »

2. LOUIS SOGNOT DANS LA PRESSE ENTRE 1923 ET 1970

Articles anonymes

« Rubrique Échos », *Le XIXe siècle*, 20 novembre 1906, s. p.
« L'incendie du nouveau magasin du Printemps », *Le Petit Parisien*, 29 septembre 1921, p. 1.
« L'Atelier Primavera », *L'Amour de l'Art*, 1924, p. 109-110.
« L'aluminium métal décoratif : son passé artistique, son rôle à l'Exposition, son avenir possible entrevu », *Revue de l'aluminium*, n° 7, avril-juin 1925, s. p.
« Expositions », *Paris-Soir*, 5 mars 1925, p. 2.
« Les salons de thé dans les grands magasins », *Parade*, n° 8, août 1927, p. 4-5.
« Chroniques : École Boulle », *Art et Décoration*, 1er juillet 1927, p. 2.
« Salon des Artistes décorateurs : ce qu'on y verra, ce qu'on n'y verra pas », *L'Art vivant*, 1er janvier 1929, p. 372-373.
« Les coiffeuses d'aujourd'hui », *Vogue*, 1er janvier 1930, p. 61.
« Les expositions : le Duralumin au Salon d'Automne », *Revue de l'aluminium*, n° 40, novembre-décembre 1930, s. p.
« Domaines d'activité », *Ossature métallique*, n° 7-8, 1935, p. 414.
« Au Salon d'Automne », *Le Décor d'Aujourd'hui*, décembre 1934-janvier 1935, p. 11.
« Bloc-notes », *L'Ordre*, 24 décembre 1936, s. p.
« Informations officielles », *L'Information universitaire*, 9 janvier 1938, p. 8.
« Le Paris incendié par des criminels », *Ce Soir*, 20 avril 1939, p. 4.
« Le pavillon de l'aluminium », *Le Décor d'Aujourd'hui*, n° 34, 1939, p. 38.
« L'Exposition des travaux d'élèves des ateliers d'art décoratif et de l'École de l'Union centrale des arts décoratifs, rue Beethoven », *Beaux-Arts*, 7 juillet 1939, p. 2.
« Habitez au jardin », *Vogue*, 1er juillet 1939, p. 48.
« Les techniques américaines doivent inspirer la construction française », *La Maison française*, n° 36, 1946, p. 50-69.
« Le Salon des Artistes décorateurs », *Le Décor d'Aujourd'hui*, n° 45, 1948, p. 48.
« Louis Sognot, décorateur-ensemblier de grand talent, a reçu un hommage bien mérité de l'École du Meuble de Montréal », *La Patrie*, 30 décembre 1951, p. 51, 71.
« Prix », *Combat*, 15 janvier 1952, p. 24.
« Premier prix des syndicats des industries du rotin », *Mobilier et Décoration*, juin 1952, s. p.

Articles signés

INFORMATION, « Jean Fressinet », *Art et Décoration* janvier 1938, p. 219.

L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE, « L'enseignement, les conférences de l'A.A.I.A. », *Mobilier et Décoration* janvier 1929, s. p.

BARRET Maurice, « Le problème du mobilier scolaire », *Le Décor d'Aujourd'hui* octobre-novembre 1936, p. 19.

BRETEL Georges, « Au Salon de l'Union des Artistes Modernes : le meuble de Duralumin », *Revue de l'aluminium* n° 38, juillet-août 1930, s. p.

CAROLLES Jacques, « L'avenir d'un métal », *L'Univers illustré* 1er mars 1931, s. p.

DERYS Gaston, « La toile imprimée moderne », *La Demeure française* n° 3, 1928, p. 61-70.

DUMONT Jacques, « Siège en contreplaqué moulé », *Art et Décoration* juillet-septembre 1947, p. 66-67.

Direction de l'O.T.U.A., « Acier : meubles scolaires en acier », *Brochure de l'O.T.U.A.* 1937, p. 5.
MALLET-STEVENS Robert, « Exposé de M. Rob. Mallet-Stevens », *Acier* juillet 1935, p. 25.
MARTINY, « Exposé du Dr Martiny », *Acier* 1937, p. 8.

MATEY François, « Vannerie d'hier et d'aujourd'hui », *Art et Décoration* n° 15, 10 décembre 1949, p. 13-22.

MIGENNES Pierre, « Cabines de navire pour la Marine italienne », *Art et Décoration* t. LXII, 1931, p. 384.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Le rotin dans la maison », *Mobilier et Décoration* n° 4, mai 1962, p. 31-34.

NEVEU Maurice, « Exposé (membre de la commission) », *Office technique pour l'utilisation de l'acier*, Paris, 1934, p. 11.
PIERHAL Armand, « Le bureau de M. Robert Lang », *L'Art vivant* janvier 1932, s. p.

REYLIANE Jacques, « L'adaptation des métaux dans les objets mobiliers », *Le Figaro illustré* juillet-août 1933, p. 56.

REYLIANE Jacques, « À l'Exposition de 1937 : ornements, charme et confort du home », *Le Figaro* 29 octobre 1937, p. 4.

SENTENAC Paul, « Le pavillon Primavera », *La Renaissance de l'art français et des industries*

de luxe 1er août 1925, p. 373.
SEYDEN Émile, « L'École Boulle », *La Renaissance de l'Art* 1er janvier 1921, s. p.

TERRIER Max, « Les meubles métalliques », *Art et Décoration* 1929, p. 138.

TERRIER Max, « Le mobilier métallique (les sièges) », *Art et Décoration* janvier-juin 1930, p. 33-48.

TISSERAND Ernest, « Le XVI^e Salon de la Société des Artistes décorateurs », *L'Art vivant* janvier 1926, p. 15.

TISSERAND Ernest, « Du boudoir au fumoir », *L'Art vivant* janvier 1926, p. 637.

TISSERAND Ernest, « Le dix-septième Salon des Artistes décorateurs », *L'Art et les artistes* 1^er mars 1927, p. 348.

TISSERAND Ernest, « Arts décoratifs : le métal est meuble », *La Semaine à Paris* 24 octobre 1930, p. 22.

TISSERAND Ernest, « Le meuble métallique et son avenir », *L'Amour de l'Art* n^o 11, novembre 1929, p. 418-427.

LEFEBVRE Sophie, *Charlotte Alix (1897-1990)*, mémoire de maîtrise, s. l., s. d., p. 3.

TRIBOUT Georges, « Le pavillon de l'aluminium à l'Exposition internationale de 1937 », *Revue de l'aluminium* n^o 93, juillet-août 1937, s. p.

Panorama des salons d'art et d'expositions

Articles anonymes

« Carnet », L'Europe, échos des belles-lettres, Paris, 26 avril 1919, p. 816.

« Au Salon des artistes décorateurs », Le Temps, 25 mai 1924, n.p.

« Art et curiosité : la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie », Le Temps, février 1926, n.p.

« Le XVIe Salon des artistes décorateurs », L'Art et les artistes, janvier 1926, p. 349-350.

« Salon d'Automne », L'Amour de l'Art, décembre 1927, p. 456.

« Les expositions », L'Art vivant, janvier 1929, p. 179.

« Au Salon d'Automne », Le Décor d'Aujourd'hui, décembre 1934-janvier 1935, p. 11.

« À l'exposition », Le Matin, 22 octobre 1937, p. 5.

« Rubrique en France et à l'étranger », Art et Décoration, mai-juin 1947, p. 69.

« Salon des arts ménagers », Libération, 5 mars 1949, n.p.

Articles signés

BARRET Maurice, « À propos du IIIe Salon de l'habitation », *Art et Décoration* t. LXV, 1936, p. 107.

BIBERT Alexandre, « Vitrine ou miroir de la nature du régime ? Le pavillon de l'Allemagne à l'Exposition universelle de 1937 », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* n° 49-2, 2017, p. 473-490.

BRUNON-GUARDIA Georges, « Une exposition d'art décoratif français », *L'Intransigeant* 11 février 1934, p. 6.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « Le 33e Salon des artistes créateurs décorateurs », *Mobilier et Décoration* n° 4, août 1947, p. 13-34.

CHAVANCE René, « Le Salon d'Automne », *Ambassades et consulats* novembre 1928, s. p.

CHAVANCE René, « Les récentes créations de Louis Sognot et Charlotte Alix », *Mobilier et Décoration* 1er janvier 1932, p. 465-474.

CHÉRONNET Louis, « Les arts à l'Exposition de Bruxelles », *Art et Décoration* janvier 1935, p. 303.

CLOUZOT Henri, « Quinzième Salon de la Société des Artistes décorateurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* juillet 1924, p. 396.

CLOUZOT Henri, « Les ensembles mobiliers », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* 1925, p. 349-362.

CLOUZOT Georges, « Les rénovateurs de l'art appliqué au musée Galliera », *La Revue de l'art ancien et moderne* 1er janvier 1925, p. 151.

CLOUZOT Henri, « Les arts appliqués au musée Galliera », *L'Europe nouvelle* 9 janvier 1926, p. 56.

CLOUZOT Henri, « Les arts appliqués », *La Renaissance de l'art* 1er juillet 1926, p. 633.

COIGNAT Raymond, « L'art décoratif en 1932 : point de vue sur l'art appliqué », *L'Amour de l'Art* n° 10, décembre 1933, s. p.

DERYS Gaston, « Promenade au musée Galliera devant les meubles pour Français moyens », *La Femme de France* 28 février 1926, p. 32.

DIDIERJEAN René, « Construction de l'entrée principale de l'Exposition internationale de 1937 – Place de l'Alma », *Le Bois national* 4 mai 1936, p. 223.

DUMONTET J., « L'Exposition de 1937 : le carnet du visiteur », *Revue de l'aluminium* n° 94, septembre-octobre 1937, s. p.

DUMONTET J., « Regard sur les préparatifs de l'Exposition de 1937 », *Revue de l'aluminium* n° 87, janvier 1937, s. p.

E.T., « L'Art décoratif au Salon d'Automne », *L'Art et les artistes* octobre 1927, p. 103.

FAVIER Jean, « Le Salon des Artistes décorateurs 1945 », *La Construction moderne* n° 4, août 1945, p. 116.

FIERENS Paul, « Les arts », *Journal des débats politiques et littéraires* 24 décembre 1929, p. 3.

FIERENS Paul, « Le Deutscher Werkbund », *Journal des débats politiques et littéraires* 10 juin 1930, p. 4.

FRÉCHET André, « Le XXIXe Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et Décoration* janvier 1939, p. 182.

FRÉCHET André, « Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et Décoration* 1er juillet 1939, p. 186.

GRASSET Eugène, « Concours pour une affiche », *Art et Décoration* 1er janvier 1908, s. p.

GUÉNOT Albert, « Le Salon des Artistes décorateurs », *L'Art vivant* 1er janvier 1937, p. 347.

HELLE André, « L'Arche de Noé au Salon d'Automne », *Catalogue de jouets* 1911, s. p.

HENRIOT Gabriel, « Le dix-septième Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et Décoration* 1927, s. p.

HENRIOT Gabriel, « Le Salon d'Automne », *Mobilier et Décoration* décembre 1927, p. 20.

JEAN René, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Mobilier et Décoration* juillet 1946, p. 2.

JEANNEAU Guillaume, « Le XXIXe Salon d'Automne », *Revue de l'art ancien et moderne* 1er juillet 1936, p. 192.

LAPHIN André, « Au musée Galliera, l'Invitation au Voyage », *L'Intransigeant* 9 mai 1936, p. 2.
LE RAPIN, « Prix et récompenses », *Comœdia* 12 février 1929, p. 3.

MARSAN Eugène, « Souvenirs de l'Exposition : À l'enseigne de la porte étroite », 1926, p. 18.

QUÉANT Olivier, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Plaisir de France* 1er juillet 1946, p. 22.

VAILLAT Léandre, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Le Temps* 1929, s. p.

VAILLAT Léandre, « Au Salon d'Automne : urbanisme et architecture », *Le Temps* 27 novembre 1931, p. 4.

WATHELIN Louis-Charles, « L'art décoratif au Salon d'Automne », *La Revue hebdomadaire* décembre 1923, p. 118.

WATHELIN Louis-Charles, « Le Salon des Artistes décorateurs », *L'Art et les artistes* mars 1926, p. 350-352.

Design d'intérieur et mobilier

Articles anonymes

« Comment rajeunir une pièce », Les Dimanches de la femme, Paris, 10 septembre 1922, p. 9.

« Concours du meuble français de série », Mobilier et Décoration, n° 4, mai 1955, p. 55-57.

Articles signés

BAROTTE René, « L'affiche moderne : en causant avec Jean Carlu », *L'Homme libre* 28 octobre 1931, p. 1-2.

BARRET Maurice, « L'Architecture et la décoration », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 2, février 1936, p. 67-69.

BARRET Maurice, « L'Exposition de l'urbanisme et de l'habitation : Paul Breton, commissaire général, et Henri Follot, secrétaire général du comité français des expositions », *Le Décor d'Aujourd'hui* n° 40, 1947, p. 51-54.

BARRET Maurice, « Les leçons de l'Exposition internationale de 1947 », *Le Décor d'Aujourd'hui* n° 41, 1947, p. 19-35.

BIDOU Henri, « Les quatre grands ateliers d'art moderne », 1925, p. 39.

BIDOU Henri, « Le décor de la vie moderne », *Vogue* 1er janvier 1925, p. 31.

CLOUZOT Henri, « L'Art appliqué moderne », *L'Amour de l'Art* n° 4, avril 1924, p. 105-125.

DERYS Gaston, « Ensembles de Michel Dufet édités par Le Bûcheron », *Mobilier et Décoration* janvier 1935, p. 122.

DERYS Gaston, « Promenade au musée Galliera devant les meubles pour Français moyens », *La Femme de France* 28 février 1926, p. 26.
FRÉCHET André, « Les ensembles mobiliers au Salon des Arts ménagers », *Mobilier et Décoration* 1939, p. 100.

ISAY Raymond, « Où va notre art décoratif ? », *Revue des Deux Mondes* 1er mars 1936, p. 876.

JOURDAIN Francis, « L'art d'embellir notre intérieur », *Regards Éditeur*, Paris, 21 octobre 1937, p. 15.

LÉGER Fernand, « Couleurs dans le monde », *Europe* n° 185, mai 1938, p. 111.

RAMBOSSON Ivanhoé, « Les expositions : le bureau de dame et son siège », *La Revue de l'art ancien et moderne* février 1928, p. 94.

ROCHE Pierre, « La tradition de la toile imprimée en France, au musée Galliera », *Le Moniteur du dessin, de l'architecture et des beaux-arts* 15 avril 1915, p. 232.

TISSERAND Ernest, « Du boudoir au fumoir », *L'Art vivant* janvier 1926, p. 637.

TISSERAND Ernest, « La chambre à coucher », *L'Art vivant* janvier 1926, s. p.

TISSERAND Ernest, « L'art décoratif au Salon d'Automne », *L'Art vivant* 1er janvier 1926, p. 893.

VERA André, « Le nouveau style », *Art décoratif* 5 janvier 1912, p. 21-32.

VERA André, « Certitudes décoratives », *Le Crapouillot* 1er mars 1923, p. 12.

Paquebots

Articles anonymes

« Brèves », *Excelsior,* Paris, 23 avril 1935, p. 1.

« Le Normandie », *L'Illustration*, numéro spécial, 1935, p. 15.

Articles signés

CHÉRONNET Louis, « Le décor de la vie sur *Normandie* », *L'Intransigeant* mai 1935, p. 2.

COGNIAT Raymond, « Salon nautique », *Beaux-Arts* 6 octobre 1933, s. p.

MIGENNES Pierre, « Cabines de navire pour la Marine italienne », *Art et Décoration* t. XIII, 1931, p. 384.

QUÉANT Olivier, « Le paquebot *Normandie* de la Compagnie générale transatlantique », *Le Génie civil* n° 20, 18 mai 1935, p. 473-487.

Architecture de la reconstruction, politique de logement

Articles et ouvrages

BOUISSON Fernand, « Président de la Chambre des députés, affirme la nouvelle échelle de la politique du logement », *Le Temps* 27 octobre 1927, p. 6.

BOURILLON Florence, « La loi du 13 avril 1850 ou lorsque la Seconde République invente le logement insalubre », *Revue d'histoire du XIXe siècle* 2000, p. 20-21.

CAROUX Hélène, *Réinventer la maison individuelle en 1945 : la cité expérimentale de Noisy-le-Sec*, Paris, Somogy, 2013, 168 p.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « Meubles de crise », *France-Illustrations* 20 octobre 1945, p. 78-79.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « Prestige du meuble français », *Mobilier et Décoration* 1er mai 1945, p. 59-76.

CHÉRONNET Louis, « Intérieurs 1937 », *Art et Décoration* / *L'Architecte*, numéro spécial n° 7, 1937, p. 228.

DOLFF-BONEKÄMPE Gabi, « Marcel Lods et la reconstruction de Sotteville-lès-Rouen dans son contexte international », in *La reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la Seconde Guerre mondiale*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 110-112.

DUFET Michel, « Salon des arts ménagers : nouveaux modèles pour la série », *Le Décor d'Aujourd'hui* n° 49, 1949, p. 47-58.

GERBET Pierre et ROUSSEL Éric (dir.), « Jean Monnet », *Politique étrangère* n° 1, 1997, p. 195-198.

GUELTON Mayalène, « De la cité-jardin à la cité linéaire : Georges Benoit-Lévy, parcours d'un propagandiste idéaliste (1903-1939) », *Fabrica* n° 3, 2009, p. 10-41.
Institut national de la statistique, « Le problème du logement », *Études et conjoncture* (Union française) juillet 1947, p. 44.

MORIO Simone, *Le contrôle des loyers en France, 1914-1948*, Paris, Centre de sociologie urbaine, 1977, 401 p.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Dans un baraquement de planches face à l'École Militaire : le Salon des arts ménagers », *Mobilier et Décoration* 1956, p. 38-39.

NOVIANT Louis-Georges, « L'aménagement du logis », *Science et Vie*, hors-série « L'Habitation », 1951, p. 64-75.

PERRIN Louis, « Comment le Français veut-il être logé ? », *Science et Vie*, hors-série « L'Habitation », 1951, p. 7-34.

PERTHUISON Michel, « La petite maison et son plan nouveau », *Art et Décoration* 1947, p. 47-48.

PROST Antoine, « La périodisation des politiques urbaines françaises depuis 1945 : le point de vue d'un historien », *Bulletins de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* suppl. 5, 1984, p. 32-47.

ROHRBASSER Jean-Marc, « Hécatombe », in *Bouleversements démographiques de la Grande Guerre*, Paris, Ined, 2014, p. 9-18.

SELLIER Henri, « Essai sur l'évolution comparée du logement et de la population de la Seine de 1896 à 1911 », *Vie urbaine* 1921, s. p.

Enquêtes

DUFET Michel, « Notre enquête sur le mobilier moderne », *Art et Décoration* janvier 1921, p. 23-28.

DUFET Michel, « Où allons-nous ? », *Le Décor d'Aujourd'hui* octobre 1933, s. p.

DUFET Michel, « Enquête sur le mobilier moderne », *Le Décor d'Aujourd'hui* juin-juillet 1937, p. 184.

DUFET Michel, « Enquête sur le mobilier moderne », *Le Décor d'Aujourd'hui* n° 28, 1938, p. 31.

Patrimoine et espaces institutionnels en France

Catalogue général officiel : Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, 1937, t. I, s. p.

BLUM Françoise, « De la Maison de la France d'Outre-mer à la Résidence Lucien Paye », in *Le Campus-monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 143-156.

CHAVANCE René, « La Maison de la France d'Outre-Mer à la Cité universitaire de Paris », *Mobilier et Décoration* n° 4, 1952, p. 15-20.

CHÉRONNET Louis, « Cabinet de travail et salon de réception de l'administrateur du Collège de France », *Art et Décoration* avril 1948, p. 113-120.

MARINDAZ Georges, *Rapport général de l'Exposition française à Madrid, mai-juin 1927*. Ministère du Commerce et de l'Industrie, s. p.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Les récentes installations du Collège de France », *Beaux-Arts* août 1938, p. 3-4.

NELSON Paul, « La maison de la rue Saint-Guillaume », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 9, novembre-décembre 1933, p. 9.

ROSNY Aîné Jean-Honoré, « Notes sur le Palais de la découverte », in *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, t. I, Paris, 1937, p. 90.

Union des Artistes Modernes (U.A.M.)

Articles anonymes

« Un nouveau métal », *Le Mois littéraire et pittoresque*, juillet 1910, n.p.

« Le premier salon de l'Union des artistes modernes », *Ma petite maison*, septembre 1930, p. 20.

« La Semaine à Paris », *Art et Programmes*, 7 juillet 1930, p. 94.

« Programme », *Le Figaro*, 17 décembre 1949, p. 6.

Articles signés

BRETEL Georges, « Au salon de l'Union des artistes modernes : le meuble de Duralumin », *Revue de l'aluminium* juillet-août 1930, p. 38.

CHAVANCE René, « Le meuble métallique en série », *Mobilier et Décoration* 1er janvier 1929, p. 221.

CHAVANCE René, « Bureaux industriels par Pierre Chareau », *Art et Décoration* 1933, p. 123-128.

CHAVANCE René, « Les bureaux de *La Semaine à Paris* », *Art et Décoration* mai 1930, p. 153-154.

CHERRUET Sébastien, « L'aluminium dans l'œuvre de Jean Prouvé : jalons et sources », *Cahiers d'histoire de l'aluminium* n° 46-47, 2011/1-2, p. 50-67.

COIGNAT Raymond, « Deuxième exposition des artistes modernes », *Art et Décoration* juillet 1931, p. 3-4.

HETLER Paule, « Les Arts : l'Union des artistes modernes, rue de Sèze », *L'Intransigeant* mai 1931, p. 2.

LIMAIGIER Pierre, « Le Salon des artistes modernes », *Ma petite maison* septembre 1930, p. 20.

RAMBOSSON Ivanhoé, « Le Salon des Artistes décorateurs », *La Revue de l'art ancien et moderne* juin 1926, p. 102.

RAMBOSSON Ivanhoé, « Le Salon des Artistes décorateurs », *Comœdia* 1er juin 1929, p. 15.

RAMBOSSON Ivanhoé, « L'Union des artistes modernes », *La Revue de l'art ancien et moderne* juin 1930, p. 398.

RAMBOSSON Ivanhoé, « Les dissidents exposent à la Galerie des Artistes décorateurs de la Renaissance », *Comœdia* 6 juin 1933, s. p.

THIEBAULT-SISSON François, « À propos du salon de l'Union des artistes modernes : le rouble et le mark à l'assaut des cervelles françaises », *L'Entreprise française* 25 février 1932, s. p.

TISSERAND Ernest, « Les artistes modernes à *La Semaine à Paris* », *La Semaine à Paris* n° 129, s. d., p. 355-356.

TISSERAND Ernest, « Exposition générale de l'art appliqué au musée Galliera : le problème des prix dans l'art moderne », *L'Art vivant* 1er janvier 1926, p. 69-71.

ZAHAR Marcel, « L'Union des artistes modernes au pavillon de Marsan », *Art et Industrie* janvier 1930, p. 25-28.

Éducation et société

Articles anonymes

« Concours de coloriages », *Le Journal* 9 mai 1896, p. 1

« L'art français moderne à New York », *La Renaissance des arts français* mai 1926, p. 341.

« À nos lecteurs », *L'Amour de l'Art* janvier 1929, p. 40.

« Howard Hughes », *Paris-Soir* 26 juin 1930, p. 6.

« Rubrique nominations-mutations », *L'Information* août 1938, p. 10.

« Une femme de demain », *Vogue* juin 1939, p. 17.

. « Le concours de dessins de la Croix-Rouge », *Paris-Midi* 24 décembre 1942, p. 1.

Articles signés

BADOVICI Jean, « L'espace et le temps d'après Henri Poincaré », *L'Architecture vivante* automne-hiver 1924, p. 18.

LAMBEAU Lucien, « L'enseignement professionnel à Paris », *Revue municipale* 23 avril 1898, s. p.

MARX Roger, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », *Idées modernes* n° 1, janvier 1909, p. 46-57.

P.L., « L'actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes* mars 1930, p. 244.

PERRIAND Charlotte, « La femme et la vie », *Vendredi* n° 26, mai 1936, s. p.

RAMBOSSON Ivanhoé & LUMET Luc, « Enquête sur la crise de l'apprentissage », *Paris-Journal* 5 août 1910, s. p.

ROCHEFORT Georges, « Poésie et publicité », *L'Intransigeant* 11 mars 1930, p. 2.

ROGER-MARX Claude, « Les arts graphiques », *Europe nouvelle* 26 janvier 1929, p. 109.

ROGER-MARX Roger, « La vie moderne », *Chantecler* 11 mai 1929, p. 1.

TILGE R., « Les structures du commerce : les grands magasins », *Hommes et Terres du Nord* 1970/1, p. 10.

Articles sur Louis Sognot et Charlotte Alix

ANONYME, « Sognot a meublé une péniche », *Décor d'Aujourd'hui* n° 97, 1955, p. 55-57.

COIGNAT Raymond, « Louis Sognot et Charlotte Alix », *Art et Décoration* novembre 1930, p. 150-152.

MIGENNES Pierre, « Un appartement par Louis Sognot », *Mobilier et Décoration* n° 15, décembre 1949, p. 23-25.

REMON Georges, « Au pavillon de Marsan : la décoration française contemporaine », *Le Radical* 20 novembre 1922, p. 1.

REMON Georges, « Louis Sognot et Charlotte Alix, décorateurs », *Mobilier et Décoration* janvier 1931, p. 129-143.

Articles par Louis Sognot

SOGNOT Louis, « L'art décoratif contemporain », *Cadre de la vie contemporaine* n° 3, juin-août 1935, p. 76-77.

SOGNOT Louis, « La liberté dans l'art », *Cadre de la vie contemporaine* n° 6, juin-août 1936, p. 20-21.

SOGNOT Louis, « La tâche de l'architecte d'intérieur », *Cadre de la vie contemporaine* n° 29, juin-août 1938, p. 44-47.

SOGNOT Louis, « Meubles de jardin », *Mobilier et Décoration* 1er juillet 1939, p. 186.

SOGNOT Louis, « Pour vous aider, Madame », *Algérie catholique* avril 1939, p. 29.

SOGNOT Louis, « Une chambre d'enfant en hêtre et rotin », *Catalogue du Salon des artistes décorateurs* juin-août 1945, s. p.

Entretien avec Louis Sognot

VOISIN Pierre, « Dialogue avec Louis Sognot », Revue de l'Ameublement, novembre 1960, pp. 47-49.

3. OUVRAGES GENERAUX AVANT 1970

BARR Alfred H., *Cubism and Abstract Art*, Taylor & Francis, 1936, 254 p.

BARRAT Charles, *L'apprentissage industriel : rapport sur l'apprentissage dans les industries de l'ameublement*, Paris, Office du Travail / Imprimerie nationale, 1905, 665 p.

BLANC Charles, *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris, 1881, 481 p.

BLUM André, *Le mobilier français*, Lausanne, Guilde du Livre, 1945, 124 p.

BODIN Louis et TOUCHARD Jean (dir.), *Le Front populaire : 1936*, Paris, Armand Colin, 1961, 293 p.

BOULANGER Giselle, *L'art de s'installer*, Paris, Hachette, 1958, 626 p.

BRETON Paul (dir.), *L'Art ménager*, Paris, Flammarion, 1952, 1 305 p.

BRETON Paul (dir.), *L'Art ménager*, Paris, Flammarion, 1963, 1 084 p.

CHÉRONNET Louis (collab.) et CARLU Jean, *Pour l'art moderne : cadre de la vie contemporaine*, Union des Artistes Modernes, Paris, 1934, s. p.

DUVERGER Maurice (dir.), *Partis politiques et classes sociales en France*, Paris, 1955, p. 22-23.

GARNIER Charles et AMMANN Auguste, *L'Habitation humaine*, Paris, Hachette, 1892, 1 084 p.

GLEIZE A. Serge et GARCIA Philipp, *Pierre Frey, maison inspirée*, Paris, La Martinière, 2014, p. 32.

GOURNAY Isabelle, « Jacques Carlu (1890-1976) », in *Notices biographiques*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, p. 21-30.

GUILLERÉ René (préf. Léon-Paul Fargue), *Funiculaire*, Paris, Albert Messein, 1933, 191 p.

HARVARD Henri, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris, Maison Quantin, 1894, 1 638 p.

HERBST René, *Les formes utiles : 25 années U.A.M.*, Paris, Éditions du Salon des Arts Ménagers, 1956, 148 p.

JOURDAIN Francis, *25 années U.A.M.*, Paris, Éditions du Salon des Arts Ménagers, 1956, 148 p.

JOURDAIN Francis, *Un inventeur : l'architecte Pierre Chareau*, Paris, U.A.M., 1954, 124 p.

LANCE Antoine, *Dictionnaire des architectes français*, vol. 2, Paris, Morel, 1872, p. 338.

NYSTROM Paul, *The Economics of Retailing*, New York, Forgotten Books, 1919, 407 p.

SUBES Raymond, *La ferronnerie d'art, du XI^e siècle au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1948, 64 p.

II. BIBLIOGRAPHIE

Monographies

BADETZ Yves, *Maxime Old*, Paris, Éditions Norma, 2016, 328 p.

BARSAC Jacques, *Charlotte Perriand, un art d'habiter*, Paris, Éditions Norma, 2005, 512 p.

BARSAC Jacques, *Charlotte Perriand : l'œuvre complète* (4 vol.), Paris, Archives Charlotte Perriand / Éditions Norma, 2015-2019, s. p.

BESANÇON André, *Jean Burkhalter (1895-1982)*, Paris, Édition Geda, 2000, 172 p.

BONY Anne, *Djo-Bourgeois*, Paris, Éditions Norma, 2020, 176 p.

BRUNHAMMER Yvonne et PERRIN Marie-Laure (part.), *André Arbus : architecte-décorateur des années 40*, s. l., 2003, 171 p.

CAMARD Florence, *Michel Dufet, architecte décorateur*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1988, 100 p.

CAMARD Florence, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts Français*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1996, 297 p.

CHAPOUTOT Anne, *Pierre Paulin : un univers de formes*, Paris, Éditions du May, 1992, s. p.

CINQUALBRE Olivier, VOLPI Cristiana et MIGAROU Frédéric (dir.), *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*, Paris, Centre Pompidou, 2005, 240 p.

COUVRAT-DESVERGNES Thierry, *Paul Dupré-Lafon, décorateur des millionnaires*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1990, 206 p.

CULOT Maurice, BOUDIN-LESTIENNE Stéphane et MARE Alexandre, *Rob. Mallet-Stevens. Itinéraires : Paris-Bruxelles-Hyères*, Bruxelles, AAM Éditions, 2016, 228 p.

DECOMMER Maxime, *Les Architectes au travail : l'institutionnalisation d'une profession (1795-1940)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 412 p.

DELAPORTE Guillemette, *René Herbst, pionnier du mouvement moderne*, Paris, s. n., 2002, 150 p.

DELAPORTE Guillemette, *Marcel Gascoin, décorateur des Trente Glorieuses*, Paris, Éditions Norma, s. d., 176 p.

DORIA Denis, *Francis Jourdain*, Paris, Galerie Doria, 2005, 447 p.

DROSTE Magdalena et LUDEWIG Manfred (dir.), *Marcel Breuer*, Cologne, Taschen, 1992, 158 p.

FAVARDIN Patrick, *Mathieu Matégot*, Paris, Éditions Norma, 2014, 352 p.

FRAMPTON Kenneth et VELAY Marc, *Pierre Chareau, architecte-meublier*, Paris, Éditions du Regard, 1984, 339 p.

FRANK Jean-Michel, *L'étrange luxe du rien*, Paris, Éditions Norma, 2006, 400 p.

GRAS Pierre, *Tony Garnier*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2013, 192 p.

GOUDEL Solange, *René Herbst*, Paris, Éditions du Regard, 1990, s. p.

JACOB Delphine, BLAISE Lionel et JEAUNEAU Aurélien (dir.), *Pierre Guariche*, Paris, Éditions Norma, 2020, 368 p.

LE BŒUF Jocelyne, *Jacques Vienot, pionnier de l'esthétique industrielle en France*, Paris, PUR, 2006, 191 p.

MALDONADO Guitemie, *Jacques Quinet (1918-1992)*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000, 194 p.

MINNAERT Jean-Baptiste, *Henry Sauvage, l'exercice du renouvellement*, Paris, Éditions Norma, 2002, 414 p.

NEBOUT Cécile et ARCHIERI Jean-François (dir.), *L'Atelier Louis Barillet, maître verrier*, Paris, Éditions Alternatives, 2005, 246 p.

PINCHON Jean-François, *Rob Mallet-Stevens, architecture, mobilier et décoration*, Paris, s. n., 1986, 144 p.

PIOUFFRE Gérard, *L'Âge d'or des voyages en paquebot*, Paris, Éditions du Chêne, 2009, 360 p.

PRALUS Pierre-Émile, *Serge Mouille : un classique français*, Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, Éditions du Mont Thou, 2006, 271 p.

SAUNIER Diane, *Pierre Perrigault : l'architecte du mobilier 1950-2000*, Paris, Éditions MFI, 2000, 381 p.

TESSIER-ADAM M. et LOMBARD J.-B., *Jean Lombard*, Tours, s. n., 1990, 157 p.

TEXIER Simon, *Paris, grammaire de l'architecture XX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Parigramme, 2007, p. 47.

TEXIER Simon, *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978)*, Paris, Verdier, 2006, 416 p.

VITOU Élisabeth, DESHOULIÈRES Dominique et JEAUNEAU Hubert (dir.), *Gabriel Guévrékian (1900-1970) : une autre architecture moderne*, Paris, s. n., 1987, 46 p.

VIVIER Pierre-Emmanuel et RUBINI Constance, *Jean Royère, décorateur à Paris*, Paris, Éditions Norma, 1999, 175 p.

Ouvrages généraux après 1970 – Architecture moderne et urbanisme

ABRAM Joseph, *L'architecture moderne en France*, t. 2 : *Du chaos à la croissance, 1940-1966*, Paris, Picard, 1999, 327 p.

ABRAM Joseph, *L'architecture moderne en France*, t. 3 : *De la croissance à la compétition, 1967-1999*, Paris, Picard, 2000, 310 p.

ARON Jacques, *Anthologie du Bauhaus*, Bruxelles, Éditions Devillez, 1995, 287 p.

BACKOUCHE Isabelle, « Rénover le centre de Paris : quel impact sur les marges ? 1940-1970 », in FOURCAUT Annie et BOURILLON Florence (dir.), *Agrandir Paris (1860-1970)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 325-341.

COUËDELO Rose-Anne, « Les archives du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme : 1941-1953 », *Bulletin de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* n° 5, 1981, p. 11-14.

DEMACHY Alain, *Architecture d'intérieur et décoration*, Paris, Vilo, 1974, 163 p.

DROSTE Magdalena, *Bauhaus*, Cologne, Taschen, 2007, 254 p.

DUBY Georges (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. 5 : *La ville aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1985, 668 p.

FRAMPTON Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, 402 p.

FRAMPTON Kenneth, *Le Corbusier*, Paris, Hazan, 1997, 198 p.

LENGEREAU Éric, *L'État et l'architecture, 1958-1981 : une politique publique ?*, Paris, Picard / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2001, 559 p.

MONNIER Gérard, *L'architecture du XX^e^ siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3112, 1997, 128 p.

MONNIER Gérard, *Le Corbusier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, 100 p.

NESBIT Molly, *The Pragmatism in the History of Art*, New York, Pericope Press, 2013, 128 p.

PEVSNER Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement : from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Palazzo Editions, 2011, 272 p.

POUVREAU Benoît, « Une politique en architecture : Eugène Claudius-Petit (1907-1989) », *Le Moniteur*, Paris, 2004, p. 115.

RAGON Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, t. 1 : *Idéologies et pionniers : 1800-1910*, Paris, Casterman, 1971, 350 p.

SAINT-PIERRE Raphaëlle, *Villas 50 en France*, Paris, Norma, 2005, 223 p.

SMETS Marcel, *L'avènement de la cité-jardin en Belgique : histoire de l'habitat social en Belgique de 1830 à 1930*, Wavre, Pierre Mardaga Éditeur, 1977, 135 p.

TEXIER Simon, *Paris 1950 : un âge d'or de l'immeuble*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2010, 247 p.

TROY Nancy, BLOIS Yves-Alain, RAYON Jean-Paul et REICHLIN Bruno (dir.), *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 175 p.

Mobilier et décors

Mobilier, design et arts décoratifs

AMIC Yolande, *Intérieur*, vol. I : *Le mobilier français : 1945-1964*, Paris, Éditions du Regard, 1983, 116 p.

BAKER Stephen, *Les meubles dans le monde antique : origines et évolutions, 3100-475 av. J.-C.*, New York, Macmillan, 1966, 351 p.

BENTON Charlotte, BENTON Tim, WOOD Ghislaine (dir.), *L'Art déco dans le monde, 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2010, 416 p.

BLAKE Peter, *Form Follows Fiasco : Why Modern Architecture Hasn't Worked*, London, Jonathan Cape, 1977, 256 p.

BONY Anne, *Meubles et décors des années 50*, Paris, Éditions du Regard, 1982, 571 p.

BONY Anne, *Meubles et décors des années 60*, Paris, Éditions du Regard, 1982, 770 p.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le mobilier français 1930-1960*, Paris, Massin, 1997, 165 p.

FIELL Charlotte, FIELL Peter, *Chairs*, Cologne, Taschen, 2001, 640 p.

PIOUFFRE Gérard, *L'Âge d'or des voyages en paquebot*, Paris, Éditions du Chêne, 2009, 360 p.

KJELLBERG Pierre, *Art déco : les maîtres du mobilier, le décor des paquebots*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1986, 279 p.

KOCH Alexandre, FUCHS Georges, *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes (Turin, 1902)*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1902, 342 p.

LEBARD Denise, *Le mobilier français du XIX^e^ siècle : dictionnaire des ébénistes et menuisiers*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000, 700 p.

LEDOUX-LEBARD Denise, *Ébénistes du XIX^e^ siècle : 1795-1889 : leurs œuvres et leurs marques*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1984, 699 p.

MATHEY François, *Au bonheur des formes : design français 1945-1992*, Paris, Éditions du Regard, 1992, 305 p.

RENNER Alain, *Mobilier de métal de l'Ancien Régime à la Restauration*, Montreuil, Monelle Hayot, 2009, 168 p.

WILK Christopher, SEMBACH Klaus Jürgen, *The Tubular Steel Furniture Movement*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988, 255 p.

WILK Christopher, *Thonet : One Hundred Fifty Years of Furniture*, New York, Barron's Educational Series, 1981, 141 p.

Logement et urbanisme

CACHEUX Émile, *État des habitations ouvrières à la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, 201 p.

CARLS Stephen Douglas, *Louis Loucheur (1872-1931) : ingénieur, homme d'État, modernisateur de la France*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 336 p.

CARRIOU Claire, *Loger les ménages et aménager l'espace urbain ? Les politiques d'habitation à bon marché et la question de l'intégration territoriale du logement social (1889-1939)*, thèse (histoire), Université Paris-Est Créteil, 2007, 236 p.

DUMONT Marie-Jeanne, *Le logement social à Paris 1900-1930 : les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991, 192 p.

ELEB Monique, DEBARRE Anne, *L'invention de l'habitation moderne : Paris 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995, 534 p.

GHORAYEB Marlène, « La loi Cornudet : un urbanisme hygiéniste et social », *Droit et Ville*, n° 88, 2019, p. 43-58.

GUERRAND Roger-Henri, *Corps et confort dans la ville moderne*, Paris, Recherches, 2010, 346 p.
GUERRAND Roger-Henri, *Les origines du logement social en France 1850-1914*, Paris, Éditions Ouvrières, 1966, 539 p.

HALBWACHS Maurice, *Recherches sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines*, Paris, Gordon & Breach, 1912, 495 p.

KRIEGEL Annie, *Aux origines du communisme français*, Paris, Mouton, 1964, 2 vol., 995 p.

LE GOÏC Pierre, *Brest en reconstruction : antimémoires d'une ville*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, s. p.

LESCURE Michel, « La grande dépression immobilière de la fin du XIX^e^ siècle en France », *Rives méditerranéennes*, 2013, p. 37-54.

LUCAN Jacques, *Eaux et gaz à tous les étages : Paris, cent ans de logements*, Paris, A & J Picard, 1992, 279 p.

MAROUSSEN Pierre du, *La petite industrie : salaires et durée du travail*, t. 1, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, s. p.

MENGIN Christine, *Guerre du toit et modernité architecturale : loger l'employé sous la République de Weimar*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2007, 181 p.

PERROT Michelle, *Les ouvriers en grève*, t. 2 : *France 1871-1890*, Paris, EHESS, 2001, p. 203-240.

STÉBÉ Jean, « L'habitat social : une volonté de planification et de modernisation », in *Le logement social en France*, Paris, PUF, 2016, p. 54-74.

Désign et arts décoratifs

ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, *Le Musée des tissus de Lyon*, Paris, Albin Michel, 1990, 126 p.

DELIGNY Pierre, *Airborne : le design made in France 1945-1975*, Paris, Les Modernistes, 2012, 155 p.

DESPOND-BARRÉ Arlette et TISÉ Suzanne (dir.), *UAM : Union des Artistes Modernes*, Paris, Éditions du Regard, 1986, 411 p.

FAVARDIN Patrick, *Steiner : l'aventure du design*, Paris, Norma, 2007, 249 p.

FIELL Charlotte et FIELL Peter, *Decorative Art 50's*, Cologne, Taschen, 2000, 575 p.

FIELL Charlotte et FIELL Peter, *Decorative Art 60's*, Cologne, Taschen, 2000, 575 p.

FIELL Charlotte et FIELL Peter, *Design du XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2001, 191 p.

FORREST Dominique, *Mobi Boom : l'explosion du design en France 1945-1975*, Paris, Les Arts décoratifs / UCAD, 2010, 320 p.

FROISSART-PEZONE Rossella, *L'Art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 358 p.

GUIDOT Raymond, *Histoire du design de 1940 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004, 344 p.

HUMBERT Jean-Marcel, *Art déco : Egyptomanie*, Paris, Norma, 2022, 304 p.

LAURENT Stéphane, *Chronologie du design*, Paris, Flammarion, 1999, 237 p.

POSSEME Évelyne, *1910-1930 : les années 1925*, Paris, Massin, 1999, 205 p.

REMY Côme (dir.), *Création en France : arts décoratifs 1945-1965*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2009, 383 p.

ROUAUD Jacques, *60 ans d'arts ménagers*, t. 1 : *1923-1939 — La consommation*, Paris, Alternatives, 1989, 285 p.

ROUAUD Jacques, *60 ans d'arts ménagers*, t. 2 : *1948-1983 — La consommation*, Paris, Alternatives, 1993, 296 p.

TROY Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, London, Yale University Press, 1991, 300 p.

Logement et urbanisme

CACHEUX Émile, *État des habitations ouvrières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, 201 p.

CARLS Stephen Douglas, *Louis Loucheur (1872-1931) : ingénieur, homme d'État, modernisateur de la France*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 336 p.

CARRIOU Claire, *Loger les ménages et aménager l'espace urbain ? Les politiques d'habitation à bon marché et la question de l'intégration territoriale du logement social (1889-1939)*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil, 2007, 236 p.

DUMONT Marie-Jeanne, *Le logement social à Paris 1900-1930 : les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991, 192 p.

ELEB Monique et DEBARRE Anne, *L'invention de l'habitation moderne : Paris 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995, 534 p.

GHORAYEB Marlène, « La loi Cornudet : un urbanisme hygiéniste et social », *Droit et Ville*, n° 88, 2019, p. 43-58.

GUERRAND Roger-Henri, *Corps et confort dans la ville moderne*, Paris, Recherches, 2010, 346 p.

GUERRAND Roger-Henri, *Les origines du logement social en France 1850-1914*, Paris, Éditions Ouvrières, 1966, 539 p.

HALBWACHS Maurice, *Recherches sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines*, Paris, Gordon & Breach, 1912, 495 p.

KRIEGEL Annie, *Aux origines du communisme français*, Paris, Mouton, 1964, 2 vol., 995 p.

LE GOÏC Pierre, *Brest en reconstruction : antimémoires d'une ville*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, s. p.

LESCURE Michel, « La grande dépression immobilière de la fin du XIX^e^ siècle en France », *Rives méditerranéennes*, 2013, p. 37-54.

LUCAN Jacques, *Eaux et gaz à tous les étages : Paris, cent ans de logements*, Paris, A & J Picard, 1992, 279 p.

MAROUSSEN Pierre du, *La petite industrie : salaires et durée du travail*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1893-1896, s. p.

MENGIN Christine, *Guerre du toit et modernité architecturale : loger l'employé sous la République de Weimar*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2007, p. 141-181.

PERROT Michelle, *Les ouvriers en grève*, t. 2 : *France 1871-1890*, Paris, EHESS, 2001, p. 203-240.

STÉBÉ Jean, « L'habitat social : une volonté de planification et de modernisation », in *Le logement social en France*, Paris, PUF, 2016, p. 54-74.

Pédagogie et histoire de l'enseignement des arts décoratifs

LAURENT Stéphane, *L'Art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998, 320 p.

LAURENT Stéphane, *Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998, 230 p.

LAURENT Stéphane, *L'École Boulle*, Woippy, Éd. Gérard Klopp, 1998, 298 p.

LAURENT Stéphane, *Le geste & la pensée : artistes contre artisans, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019, 358 p.

LAURENT Stéphane (dir.), « Décoration, design et politique : l'École nationale supérieure des arts décoratifs de 1940 à 1968. France », in *Une émergence du design au XX^e siècle*, Paris, HiCSA (en ligne), oct. 2019, p. 90-94.

LESNE René et FAU Alexandra, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1941-2010)*, Paris, Ensad / Archibooks, 2011, 294 p.

La reconstruction et le design d'après-guerre

CHAUVIN Élisabeth et GENCEY Pierre, *Appartements témoins de la reconstruction du Havre*, Le Havre, Éditions Point de Vues, 2007, 144 p.

ELEB Monique et BENDIMERAD Sabri, *Vue de l'intérieur : habiter un immeuble en Île-de-France 1945-2010*, Paris, Sautereau Éditeur, 2010, 176 p.

VIGIER Marc et RENÉ Raymond, *Un siècle de construction 1900-2000*, vol. 2, Paris, Éditions du Moniteur, 1999, 199 p.

VOLDMAN Danièle, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997, 488 p.

Théâtre

PAULY Danielle, *La rénovation scénique en France : théâtre, années 20*, Paris, Norma, 1995, s. p.

HORT Jean, *Les Théâtres du Cartel et leurs animateurs : Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin*, Paris, Éd. d'Aujourd'hui, 1976, 206 p.

Dictionnaires et encyclopédies

BRETON Paul, *L'Art ménager français*, Paris, Flammarion, 1952, 1 304 p.

DESPOND-BARRÉ Arlette, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Éditions du Regard, 1996, 650 p.

KJELLBERG Pierre, *Le mobilier du XX^e siècle : dictionnaire des créateurs*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1994, 693 p.

MORAND Annie, *L'Encyclopédie des styles d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Denoël, 1969, 511 p.

SEIGNER Anne-Marie, *L'Encyclopédie de la décoration*, Paris, Denoël, 1964, 512 p.
Larousse, Dictionnaire de la peinture (nouvelle éd.), sous la dir. de LACLOTTE Michel et

Commerce et art dans les grands magasins parisiens

BAROT Olivier et ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, F. Bourin, 1990, 631 p.

BORNE Dominique et DUBIEF Henri (dir.), *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Seuil, 1989, p. 63.

BERSTEIN Serge, *La France des années 30*, Paris, s. n., 2002, 186 p.

BLONDEL Nicole, *Un certain goût français : 1920-1980*, Paris, Courtes et Longues, 2011, 254 p.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, 296 p.

DROZ Jacques, *Les causes de la Première Guerre mondiale : essai d'historiographie*, Paris, s. n., 1973, 192 p.

Portraits de décorateurs et de personnalités

BRUNHAMMER Yvonne et TISÉ Suzanne (dir.), *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990, 296 p.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile*, Paris, Gallimard, 1992, 128 p.

BRUNHAMMER Yvonne (avec la participation de Marie-Laure Perrin), *André Arbus : architecte-décorateur des années 40*, Paris, Éditions Norma, 1996, 400 p.

DUTOIT de KEPLER Madeleine-Catherine, *Henri-Pierre Roché : à la recherche de l'unité perdue*, Paris, s. n., 2005, s. p.

FAVARDIN Patrick, *Décorateurs des années 50*, Paris, Éditions Norma, 2002, 335 p.

GAILLEMIN Jean-Louis et FOUCART Bruno, *Décorateurs des années 40*, Paris, Éditions Norma, 1998, 302 p.

PERRIAND Charlotte, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 75.

RENOUS Pascal, *Portraits de décorateurs*, Paris, Éditions Vial, 1969, 231 p.

Mouvements artistiques et design

CUMMING Elizabeth et KAPLAN Wendy (dir.), *Le mouvement Arts & Crafts*, Paris, L'Univers de l'Art, 1999, 216 p.

FAHR-BECKER Gabriele, *Wiener Werkstätte*, Cologne, Taschen, 2008, 240 p.

Histoire industrielle et économique

CARON François, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Paris, s. n., 1999, 452 p.

GALBRAITH John Kenneth, *La crise économique de 1929 : anatomie d'une catastrophe financière*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 283 p.

GALE William et TOTEMEIER Terry, *Smithells Metals Reference Book*, Amsterdam, Elsevier, 2003, 2 080 p.

HACHEZ-LEROY Florence, *L'Aluminium français : l'invention d'un marché, 1911-1983*, Paris, CNRS Éditions, 1999, 376 p.

OLIVIER Jean-Marc, *Latécoère : cent ans de technologies aéronautiques*, Toulouse, Privat, 2017, 160 p.

MARCK Bernard, *Dictionnaire universel de l'aviation*, Paris, s. n., 2005, 596 p.

MEYER Philippe, *Aéroports de Paris : un regard sur le monde*, Paris, Aéroports de Paris, 2005, 128 p.

MURPHY J. J., *Metals in Furniture Design : innovation, technology, and application*, New York, Industrial Press, 2003, 225 p.

TISÉ Suzanne, *Between Art and Industry : design reform in France 1851-1939*, Pittsburgh, University of Michigan Press, 1991, 280 p.

Les Grands Magasins

HARDY Alain-René et TATIN Georges (dir.), *Primavera, 1912-1972 : atelier d'art du Printemps*, Paris, Édition Faton, 2014, 500 p.

KEIM Albert, Pomone, Atelier d'Art du Bon Marché, René Prou et la décoration moderne, 1932, 16 p.

MARQUETTE I., FÉRAULT E. et LECŒUR C., *La saga des grands magasins* (préface par J. Bargeton), Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine ; Grand Palais RMN Éditions, 2024, publié à l'occasion de l'exposition La saga des grands magasins, présentée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, du 6 novembre 2024 au 6 avril 2025, p. 10-15.

MILLER Michael B., *Au Bon Marché, 1869-1920. Le consommateur apprivoisé*, Armand Colin, Paris, 1981, 524 p.

VERHEYDE Philippe, *Les grands magasins parisiens,* Édition Balland, Paris, 2012, 239 p.
WHITAKER Jan, *Une histoire des grands magasins,* Mazenod, 2011, p. 4.

Revues générales (aprés 1970)

CARRÉ Patrice, « “Revenir à l’exposition de 1937 : exactement modernes” », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 1987, p. 83-90.

LEYMONERIE Claire, « Le Salon des arts ménagers dans les années 50 : théâtre d’une conversation à la consommation de masse », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* n° 91, 2006, s. p.

RIGHINI Mariella, « Les Français dans leurs meubles », *Le Nouvel Observateur*, 4 octobre 1967, s. p.

SZOSTAK-TAPON Bérangère, « La profession de designer : une source légitime de créativité », *Revue française de gestion* n° 161, 2006/2, p. 125-138.

VOLDMAN Danièle, « Histoires de bureau », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* n° 3, juillet 1984, p. 126-129.

Reconstruction de la france apres-guerre : defis et reamenagements

CHAUVIN Élisabeth & GENCEY Pierre, « Le spectacle du logement ordinaire et la normalisation du quotidien dans les appartements-types de la reconstruction », in *La reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la Seconde Guerre mondiale*, Le Havre, PURH, 2013, s. p.

VAYSSIÈRE Bertrand, « Relever la France dans les après-guerres : reconstruction ou réaménagement ? », *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 236, avril 2009, p. 45-60.

VOLDMAN Danièle, « Les deux guerres mondiales et la planification des villes », in HUNDEMANN Rainer & WALTER François (dir.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XX^e siècle*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 17-27.

VOLDMAN Danièle, « La loi de 1948 sur les loyers », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* n° 20, 1988, p. 95.

Histoire sociale, economique et commerce de detail

BERSTEIN Serge, « Les classes moyennes devant l’histoire », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 1993, p. 37.

RUHLMANN Jean, *Ni bourgeois ni prolétaires : la défense des classes moyennes en France au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, 471 p.

SICK Klaus-Peter, « Le concept de classes moyennes : notion sociologique ou slogan politique ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1993, p. 33.

VERHEYDE Philippe, « Les Galeries Lafayette (1899-1955). Histoire économique d'un grand magasin », *Études et documents* t. 5, 1993, p. 201-253.

Histoire industrielle et economique

BAUDELOT Christian & LEBEAU Anne, « Les salaires de 1950 à 1975 », *Économie et statistique* n° 113, juillet-août 1979, p. 15-22.

BONNEMAIN Bruno, « Histoire de l'industrie pharmaceutique en France », *Débat Europe* n° 14, 2016, p. 3.

CALLENS Anne-Céline, « La France travaille : un regard sur le territoire de l'entre-deux-guerres », in *La France en albums*, 2007, p. 73-87.

CHAUVEAU Sophie, « Les empêcheurs de penser en rond », in *L'Invention pharmaceutique*, Paris, 1999, p. 82.

LEMOINE Bertrand, « 70 ans de l'O.T.U.A. », *L'Acier pour construire* n° 60, octobre 1998, p. 39.

LEYMONERIE Claire, « L'aluminium, matériau des arts décoratifs à l'Exposition internationale de Paris de 1937 », *Cahiers d'histoire de l'aluminium* vol. 46-47, 2011, p. 8-49.

TOPALOV Christian (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle : la nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p. 239-268.

Architecture et urbanisme

BOUYSSE-MESNAGE Stéphanie, « Écrire l'histoire de tout(es) les architectes », *Pavillon de l'Arsenal*, 1998, s. p.

CALLU Agnès, « Du collectionneur et des musées : David David-Weill (1871-1952), l'exemple exemplaire », Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 21-23.

DELAFON-GILLE S., « Les immeubles d'État et la reconstruction », *Art et Décoration* n° 7, 1947, p. 29-30.

GUELTON Mayalène, « De la cité-jardin à la cité linéaire : Georges Benoit-Lévy, parcours d'un propagandiste idéaliste (1903-1939) », *Fabrica* n° 3, 2009, p. 10-41.

LEMOINE Bertrand & DESWARTE-ROSA Sylvie, *L'Architecture et les ingénieurs : deux siècles de construction*, Paris, Centre de création industrielle / Le Moniteur, s. d., 254 p.

PERRET Auguste, « L'architecture », *La Revue d'art et d'esthétique*, 31 mai 1933, s. p.

Catalogues d'expositions (sélection)

BRUNHAMMER Yvonne & TISÉ Suzanna (dir.), *Les années UAM (1929-1958)*, cat. exp., Paris, Musée des Arts décoratifs, 27 septembre 1988 – 29 janvier 1989, Paris, Union des Arts décoratifs, 1988, s. p.

BILLE Raphaëlle & CURTIS Louyse (dir.), *Moderne Maharajah : un mécène des années 1930*, cat. exp., Paris, Musée des Arts décoratifs, 26 septembre 2019 – 12 janvier 2020, Paris, MAD, 2019, 221 p.

CINQUALBRE Olivier & ZUCCHELLI Anne-Marie (dir.), *UAM, Union des artistes modernes : une aventure moderne*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 30 mai – 27 août 2018, Paris, Centre Pompidou, 2018, s. p.

GROSHENS Jean-Claude, *Paris-Paris : créations en France 1937-1957*, cat. exp., Paris, Centre Georges-Pompidou, 28 mai – 2 novembre 1981, Paris, CGP, 1981, s. p.

LEMOINE Bertrand (dir.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, IFA / Paris Musées, 1987, 510 p.

Catalogues de ventes

Art déco : Louis Sognot et Charlotte Alix, Artcurial, Paris, 25 novembre 2008.
Artcurial, Hôtel Dassaut, *Louis Sognot et Charlotte Alix, collection d'un amateur*, 28 novembre 2008.

Christie's, *Modern Reign : a Tribute to the Maharajah of Indore*, Paris, 3 octobre 2023.

(Autres catalogues : Aguttes, Le Mouel, Ader, Bonhams : mentionnés mais sans précisions de pagination.)

Thèses et mémoires

BRACHET-CHAMPSAUR Florence, *Créer c'est avoir vu le premier : les Galeries Lafayette et la mode (1893-1969)*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2018.

CARRIOU Claire, *Loger les ménages et aménager l'espace urbain ? Les politiques d'habitation à bon marché… (1889-1939)*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil, 2007.

GARENC Paule, *L'Industrie du meuble en France*, thèse de doctorat ès lettres, Université de Paris, PUF, 1958.

HARBON Clément, *Géographie de l'industrie et de la distribution du meuble en France (XX^{e} siècle)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2002.

JACOB Delphine, *Pierre Guariche designer-architecte et les nouveaux programmes issus de la croissance*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015.

JACOBSEN Rilke, *Le mobilier en bois en Europe après 1945*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

KOERING Élise, *Eileen Gray et Charlotte Perriand dans les années 1920 et la question de l'intérieur corbuséen*, thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin, 2010.

LANNUZEL Thibault, *Génération Formes Utiles (1945-1973)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2016.

LEYMONERIE Claire, *Des formes à consommer : design industriel en France (1945-1980)*, thèse de doctorat, EHESS, 2010.

SERRE Hélène, *Georges Huisman à la Direction générale des Beaux-Arts (1934-1940)*, thèse d'histoire de l'art, Université Lille III, 2015.

VIVIER Pierre-Emmanuel, *Jean-Michel Frank*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.

aARTICLES ECRITS PAR LOUIS SOGNOT

LES ARTICLES :

La revue cadre de la vie contemporaine. revue indépendante bimestrielle des artistes modernes. Paris. n°3, juin-août 1935. in-8 carré agrafé. direction générale Georges Marcq. rédacteur en chef Marcel p. Charlot.

1.Par Louis Sognot

SOGNOT Louis, « L'art décoratif contemporain », *Cadre de la vie contemporaine*, n°3, juillet-Août, 1935, pp. 76-78
L'ART DECORATIF CONTEMPORAIN

A notre époque que la science marque de son empreinte profonde, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'en dehors du grand art source de joies infinies, l'Art Décoratif improprement intitulé Art mineur, poursuit le noble but d'embellir tout ce qui nous entoure, tâche souvent complexe d'une variété extrême. Cherchant à atteindre un maximum de perfection, aux points de vue à la fois esthétique et pratique en soumettant la matière à la volonté du décorateur, il doit nécessairement, sous une forme artiste, rester très près des réalités. En provoquant une satisfaction esthétique par l'harmonie des proportions et par le choix des matériaux employés il s'adresse au cœur et à l'esprit, ainsi que l'Art pur dégagé de toute contrainte utilitaire. Art inépuisable tant ses aspects sont variés, problème de tous les temps qui toujours a retenu l'attention de l'homme. S'adressant aussi bien aux modestes objets dont nous nous servons journellement, ou au contraire à l'ensemble à toute la maison il peut comme le Grand Art, créer l'émotion et contribuer à l'élévation de l'esprit. En considérant l'Histoire de l'Art, il est possible de dégager l'évolution lente ou rapide de chaque période typique à travers toutes les influences subies au cours des civilisations successives. Aujourd'hui en raison de la diffusion si rapide des idées, il est normal que le caractère initial créé par chaque pays tende à s'unifier au contact des pays voisins- cependant dans sa structure même un côté subtil permet toujours d'identifier l'Art propre à chaque nation comme autrefois, il était aisé de reconnaître le caractère de telle ou telle région d'un même pays. Doit-on s'étonner de cet art plus homogène à une époque où il est possible de couvrir en un temps très court les plus grandes distances ou d'entendre et bientôt de voir un correspondant très éloigné. Ces multiples moyens de propagation amènent à une communion d'idées et de goûts résultante inéluctable de l'époque scientifique que nous vivons toutes les périodes de l'Histoire l'Art Décoratif dut subir les mêmes assauts qu'il subit aujourd'hui, le sens critique étant une nécessité humaine. Toutefois il est impossible d'ignorer que l'Art Décoratif actuel représente l'aboutissement de plusieurs générations

d'artistes, ceux qui n'ont pas accepté de se conformer à l'esprit sans aucune initiative de la fin du siècle précédent.

Comment ne pas reconnaître le résultat obtenu par suite du nettoyage intensif qui a été effectué depuis 1900-tout en rendant hommage à cette période éphémère qui, par ses erreurs mêmes, en faisant naître ce désir de reconstruire, a permis le mouvement en avant que nous avons connu depuis. Peut-on considérer avec fierté l'Art décoratif de la période incolore de 1870 à 1900, où l'unique préoccupation consistait à recopier en les amaigrissant et en les desséchant, les styles des époques précédentes. Si nous nous attendrissons volontiers sur les fautes que cette période présente, c'est avec le désir de ne plus y retomber.

En se simplifiant, l'Art Décoratif de notre époque, plus vigoureux dans son caractère, est souvent empreint de force et de noblesse : plus près de la science, il emploie parfois les possibilités que celle-ci lui offre, gagnant par un côté plus architectural, et perdant un peu de son caractère affable d'autrefois. Il s'apparente en cela à l'expression même de nos contemporains, gens soucieux, et en particulier à l'aspect sobre du costume, significatif exemple du changement des temps, comparé aux époques Louis XVI et Empire si proches encore.

Reconnaissons que notre art contemporain évolue à un moment où la vie est sans cesse bouleversée par les grands problèmes économiques et sociaux : qu'il en subisse les sursauts, rien de plus logique, il est le prolongement des idées et des nécessités d'une époque. L'art s'adapte à la vie même subissant dans ses courbes des fléchissements pour se stabiliser et repartir encore évolution constante. Utilisant des matériaux nouveaux, résultats de recherches scientifiques incessantes, l'Art décoratif contemporain découvre des horizons différents qui surprennent et heurtent notre conception traditionaliste. On a souvent reproché à l'art contemporain, sa nudité - il est cependant à remarquer que les plus beaux exemples du passé sont aussi les plus simples. A la fin du XVII siècle, époque où l'ornement est distribué à profusion, l'Architecte Blondel réalise dans une sobre ordonnance des boiseries de la plus haute tenue. N'est-il pas possible d'ailleurs d'imaginer la Galerie des Glaces de Versailles sans ses ornements, et gardant malgré cela tout son caractère de style. Volontairement dépouillé le style de notre époque veut avant tout rester utilitaire, ce qui n'empêchera nullement son évolution. En quelques années, nous avons assisté à la transformation de l'atmosphère générale dont les tendances vont de plus en plus vers la clarté, vers la vie contraste nécessaire après les décors poussiéreux et la surcharge de la fin du siècle précédent. Peut-être avons- nous atteint le maximum de synthèse il est possible qu'une tournure moins sévère, une expression plus vivante encore vienne à son heure et s'il y a ornement, celui-ci sera sans doute conçu d'une toute autre façon qu'autrefois non plus surajouté et sera probablement incorporé à la matière même ainsi que sur ces vases, dont l'ornementation est faite de jeux d'ombre et de lumière

obtenus par l'empreinte de l'outil ou du doigt du tourneur vraie fusion de l'ornement et de la matière. D'autre part, notre époque ne se prête plus comme aux XVII[e] et XVIII[e] siècles aux recherches souvent longues et coûteuses dont les efforts étaient soutenus par le Roi et par sa Cour. L'Art décoratif contemporain s'adresse ou à la masse, ou tout au moins à une élite plus étendue qu'autrefois, permettant seulement à quelques artistes privilégiés d'œuvrer patiemment sans se soucier des actuels problèmes de la vie. Il faut reconnaître la puissance du mouvement moderne qui a fait subir des transformations même à la copie d'ancien. C'est ainsi qu'à l'exemple des modernes, certains antiquaires n'ont pas hésité à se débarrasser des staffs et autres fioritures nous offrant parfois le contraste d'un meuble ancien authentique sur un fond uni-mettant ce meuble bien autrement en valeur que lorsqu'il était placé dans son cadre reconstitué de l'ancien ce qui mérite d'être mentionné c'est cette tendance vers la simplification. Comment a-t-on pu accepter l'idée de l'homme moderne au milieu de cette rétrospective pourquoi ce décor suranné, si le principal acteur ne se conforme pas à l'époque évoquée. Les résultats obtenus dans l'installation des nouvelles salles du Louvre et du Trocadéro sont un témoignage éclatant permettant de mesurer le chemin parcouru depuis ces dernières années par ce désir d'aération, de clarté, dû à notre époque. Il suffit de faire un rapprochement entre la présentation actuelle de la victoire de Samothrace avec la présentation d'autrefois pour s'en convaincre. La préoccupation de créer une atmosphère conforme à l'esprit moderne, esprit de clarté et de jeunesse, conduit à ce grattage qui permet d'apprécier un chef-d'œuvre dans toute sa beauté. Des tentatives ont été effectuées prouvant qu'une sculpture ou un objet moderne, peut-être en harmonie sur un meuble ancien, ou le principe inverse, à condition que l'objet du passé - sur le meuble contemporain-appartienne aux belles époques classiques accord parfait entre des œuvres diversement intéressantes et d'époques totalement différentes preuve du lien mystérieux qui toujours existe entre les oeuvres de qualité. Si la complication de la vie actuelle peut faire regretter les temps révolus, nous devons subir son mouvement inexorable cherchant à humaniser l'Art Décoratif, expression vivante de notre siècle.

SOGNOT Louis, « La liberté dans l'art », *Cadre de la vie contemporaine*, été 1936, n°6, p.20-21« La liberté dans l'art »,[1145]par LOUIS SOGNOT

[1145] SOGNOT Louis, « La liberté dans l'art », *Cadre de la vie contemporaine*, été 1936, p.6, p. 20-21.

A l'approche de l'Exposition Internationale de 1937, il est nécessaire d'analyser le mouvement social actuel dont l'évolution est capable d'entrainer à des tentatives neuves et hardies. Certains prévoient la naissance d'un style nouveau croyant cette transformation possible en quelques mois, alors que la création ne peut être ou contraire, que le résultat d'une conception mûrie, tranquille, tenant compte à la fois des expériences du passé et des résultats actuels obtenus par l'emploi de matériaux inconnus jusqu'alors. L'importance de ce mouvement social est tel, que de nouvelles conditions de vie en s'imposant, vont dans l'art décoratif ainsi que dans les autres domaines poser de nouveaux problèmes. Il est de toute évidence que pour répondre à la réalité des faits, les problèmes devront être résolus dans un sens avant tout pratique pour répondre aux demandes de la majorité par des prix mieux adaptés, en délaissant ce qu'il est convenu d'appeler une élite qui, de moins en moins prend part aux recherches des artistes, sauf dans quelques cas isolés. Mais n'allons-nous pas bien vite en arriver au principe de « la machine à habiter » avec toute sa froide logique conduisant aux problèmes purement mécaniques. Tout ce que nous pouvons dire c'est qu'une seule tendance ne suffira jamais à contenter tout un monde. Cette tendance se trouvera dépassée par la vie elle-même et les variations reprendront librement leur cours. Le principe de la standardisation sera très difficilement admis en France, pays de liberté où chacun aime à conserver sa personnalité et où même dans les programmes collectifs, les nuances trouveront leur place. Nous ne pensons pas encore en série et il est tout à fait souhaitable que nous n'arrivions jamais à un tel degré de perfection- nement qui empêcherait toute initiative personnelle. Il y a lieu de lutter contre cette emprise, mais cependant il faut admettre que les réformes sociales qui sont à l'ordre du jour, amèneront à des réalisations plus simples dans le domaine qui nous intéresse.Problème d'urbanisme d'abord, ayant pour conséquences immédiates, une nouvelle adaptation du mobilier en accord avec l'architecture. Nous formons des vœux pour que les erreurs que nous constatons dans les nombreux immeubles de construction relativement récente, ne se reproduisent plus, et pour que l'architecte songe davantage au bien-être du locataire, sans rechercher comme précédemment la multiplicité des pièces dans le seul but d'un rapport maximum. Il s'agit aujourd'hui de résoudre le problème d'une façon logique et saine, pour permettre à chacun un certain confort - permettant une vie plus facile. Les gouvernements précédents, conservateurs décadents, n'ont pas voulu tenter la réalisation d'un vaste programme social, de là ce piétinement. Les seules tentatives intéressantes ne furent exprimées que dans les expositions rarement dans la réalité; les projets innombrables durent rester enfermés dans les cartons, toute tentative nouvelle condamnée à l'avance. Le changement qui s'est opéré, permet d'envisager dans un avenir immédiat des réalisations vraiment nouvelles, et peut-être sommes-nous à la veille de l'éclosion d'une époque qui marquera dans l'histoire de l'art contemporain du XX siècle. Nous ne croyons plus au retour

de l'artisanat tant prôné, et si peu soutenu. Sa régression est fatale, due en partie aux moyens de transport plus rapides, et dont les réseaux toujours plus étendus permettent d'apporter dans les villages les plus éloignés, les objets de tous usages créés par l'industrie, et dont trop souvent, hélas ! les exemplaires sont un défi au bon goût. Cette diffusion constante vient à l'encontre de toute originalité locale. Un revirement peut être tenté et il est possible d'atteindre à une plus grande perfection dans le domaine de la série, ce qui n'empêchera nullement l'artisan local d'œuvrer en toute conscience. La variété, les nuances, l'individualisme resteront qualités foncièrement françaises, dont l'expression libre ne se laissera jamais emprisonner par les formules trop absolues de l'ingénieur.

SOGNOT Louis, « Pourra-t-on éviter cela ? la tâche de l'architecte décorateur », *Le Décor d'Aujourd'hui (Tribune libre)*, n°29, 1938,p. 44-47

TRIBUNE LIBRE (1938)[1146]

Nous sommes heureux de pouvoir publier ici l'intéressant article que nous avons reçu de Louis Sognot. Ce probe et délicat artiste y met en valeur de façon très judicieuse l'importance que doit prendre aujourd'hui, dans notre organisme national, l'architecte décorateur. On ne saurait trop insister sur ce sujet dans un moment où règne, parmi les arts de l'habitation, tant de confusion indécise.

Pourra-t-on éviter cela ? : La tâche de l'architecte de l'architecte décorateur – il s'agit de contre-exemples-il faut éviter le retour a ces erreurs du passe.

Le décor d'aujourd'hui doit refléter la vie moderne, ses exigences, ses habitudes, être en accord avec les costumes, etc.. et si pendant des années le public s'est contenté de recopier les styles du passé, l'actuelle préoccupation est d'harmoniser notre décor avec notre vie et non de chercher à évoquer ou à ressusciter telle ou telle époque. Il faut donc trouver cette formule vivante et c'est une tâche assez malaisée.
Nous allons donc essayer de voir ici rapidement l'essentiel de ce problème qui apparait à beaucoup facile mai qui, pourtant, demande beaucoup de réflexion.

[1146] SOGNOT Louis, « Pourra-t-on éviter cela ? la tâche de l'architecte décorateur », *Le Décor d'Aujourd'hui (Tribune libre)*, n°29, p. 44-47

Quatre cas peuvent se présenter.

1/ L'immeuble ancien au large escalier d'accès, dont les pièces ont de belles proportions, mais avec une architecture adaptée à une époque très différente de la nôtre. La construction pourvue de hautes et étroites fenêtres, laisse, entre celles-ci, place à un meuble-commode, console, secrétaire, dont l'axe perpendiculaire correspond à celui de la cheminée ou des portes à double vantaux. L'aménagement des meubles modernes parmi ce décor peut donner des résultats fort intéressants.

2/ L'architecture de la très mauvaise période -1871-1895-où le souci principal des architectes consistait en recherche d'une façade, bien ordonnée, agrémentée d'encorbellements réduisant la lumière des étages inférieurs, le dôme inévitable, totalement inutile, surmontant l'angle de l'immeuble, le cloisonnement des pièces sans aucun intérêt, avec baie vitrée entre le salon et la salle à manger, laquelle, pour être digne de ce nom, devaient obligatoirement être Renaissance ou gothique. Et afin de jeter une note gaie, un vitrail-triste pastiche des splendides vitraux gothiques-avec accompagnement de poutre ou plutôt de fausses poutres au plafond et de fausses boiseries d'un travail soigné mais véritablement horrible. Le salon ne pouvait être que Régence ou Louis XV avec fioritures en staff s'étalant sans discrétion sur les profils compliqués des corniches, et sur la rosace du plafond (toutes choses qu'il nous faut rejeter et raser). Fatras inutile nécessitant plusieurs camions pour l'enlèvement. Les cheminées, mauvaises copies commercialisées de l'époque Louis XV et Louis XVI, avec leur foyer de fonte noire, qu'il faut démolir et descendre dans la cave.

La pièce apparaît dans toute sa grandeur une fois ce nettoyage effectué, elle gagne en intimité ce qu'elle a perdu en fausse grandeur. Pièce de proportions assez médiocres cependant et conservant un caractère de mauvaise série tout en prétendant continuer la tradition du passé. L'harmonieuse disposition des boiseries anciennes est représentée ici par des moulures clouées au mur dont le profil est numéroté sur le catalogue du fabricant.

Nous ne voulons pas ici incriminer les architectes dignes de ce nom, mais les constructeurs de boites à loyer dont Paris est couvert et qui font subir à de jeunes générations cette lourde hérédité. Je ne parle pas des escaliers sombres, sans aération, ni des pièces secondaires trop petites. L'essentiel est de stipuler, sur l'étiquette de l'appartement : grand et petit salon, ce dernier au plan souvent bizarre presque impossible à meubler. Conclusion nécessaire : démolir la cloison séparant ces deux pièces ou celle qui se trouve entre salon et salle à manger. Que dire de l'emplacement des radiateurs apportés après coup et qu'il faut presque toujours déplacer pour la bonne raison que l'installation de chauffage n'a songé qu'à la commodité de son installation propre: les portes à petits carreaux, quelquefois Louis XV, aux petits bois tourmentés et aux glaces biseau double vantaux,

et dont on n'ouvre jamais qu'un seul vantail toujours trop petit laissant des panneaux exigus qui déterminent la proportion des meubles.
3/ cas est celui de l'immeuble moderne où les meubles trouvent véritablement leur place pour un but déterminé sans qu'il soit possible d'en ajouter un seul.
4/l'immeuble demi-moderne- comme il y a eu à une époque le demi-Louis XV dans les lits en noyer frisé comme le néo-rustique. Dans ces sortes d'immeubles, où le confort est prévu, nous retrouvons les qualités du constructeur mais non l'œuvre d'un architecte. L'adaptation est incomplète. Généralement des pièces trop réduites condamnant à l'avance toute recherche de belle proportion pour les meubles. Telles sont, rapidement résumées et classées, les conditions dans lesquelles se trouve aujourd'hui toute personne qui désire installer un appartement. La plupart posent des problèmes très difficiles à résoudre. Le fait que l'architecte durant une longue période (celle qui vit construire le plus grand nombre des immeubles dits à loyers) n'ait nullement songé à la logique ou à la beauté de l'habitation, mais seulement à son « rapport », rend la tâche de l'architecte décorateur l'une des plus complexes qui soient. Et l'on peut prétendre que les difficultés qui se posent à lui ne peuvent être résolues ni par les amateurs, ni même par des tapissiers qui n'auraient point de notions d'architecture. Depuis que certains journaux de modes à grand tirage donnent des conseils tendant à faire entrer la décoration parmi les ouvrages de dames, depuis aussi que les artistes décorateurs modernes eux-mêmes ont laissé, sous l'égide de la mode, s'infiltrer des tendances au baroque qui grâce à leur manque de dépouillement permettent de réaliser plus facilement des ensembles amusants sinon, dignes de notre époque, on croit trop aujourd'hui que le décorateur devient inutile. Au contraire, les exemples mis dans ces pages sous les yeux du lecteur montrent à quelle vulgarité, à quel mauvais goût peuvent conduire ces tendances. L'architecte décorateur, et surtout celui qui a conscience de la dignité de son beau métier, est plus que jamais nécessaire. Toute personne qui souhaite passer sa vie dans des volumes corrects ou séduisants et parmi des décors où l'on ait songé à la fois à la beauté et au confort doté de tous les raffinements dus aux techniques modernes, doit s'adresser à ceux qui, ayant acquis grâce à de longues études cette science difficile, sont seuls capables de mener à bien semblable tâche. De plus, le rôle que ces hommes jouent et l'influence qu'ils exercent dans la vie d'aujourd'hui méritent que l'on comprenne les encouragements qu'on leur doit.

Légende :
Par notre grand confrère américain la revue "House and Garden » et montrant une chambre dans un club qui vient d'être inauguré à New-York. Ce type de décoration est présenté comme un exemple anticipant sur ce que l'on verra à l'Exposition Internationale de New-York en 1939. L'un

des attraits de cet ensemble, indique le rédacteur consisterait dans le siège de gauche le fond de la coiffeuse qui sont en trompe-l'œil. Mais ce désir de tourmenter les formes sans raison de rendre « baroques » et de les accommoder avec des couleurs ahurissantes nous paraît défendable que s'il s'agit de créer du ridicule. Si tel était le besoin des décorateurs (on ne nous le dit pas), il nous paraît atteint parfaitement.

Légende :

Voici, dans un salon à décors de d'un Louis XVI interprété à réponse d'Haussmann un bien triste mélange de chaises Louis XVI aux proportions correctes avec des fauteuils à frange surtout, au centre, ce pittoresque causeur dont les proportions, la forme, la matière semblent vraiment paradoxales. Aucun architecte ne consent à cette époque à étudier des meubles.

Légende :

Voici de quelle curieuse façon pouvait, à la fin du siècle en comprendre l'adaptation aux matures notre temps d'un décor Louis XIV n'a certes point économisé le tissu « la façon » du tapissier co savantes, drapés, relevés, bouillon cordelières, franges, volants, galons nœuds, ornent aussi bien les murs les fenêtres, les psychés.

Légende :

Ci-dessous, un salon où l'on n'a pas craint de mélanger des lustres de cristaux une cheminée à rétrécissement en porcelaine polychrome, des tentures ornées de bambous brodés, des rideaux à lambrequins avec franges et glands, et au centre, ce pouf à quatre places, avec fleurs et guirlandes brodées, bordant des capitons.

Légende :

Ci-dessus, un décor, de fenêtre où, derrière des cantonnières de tapisseries style Louis XV mais relevées par des cordelières à glands et bordées de franges et d'effilés, on a posé des rideaux de taffetas bordés d'une passementerie à petits glands et relevés par des cordelières à grands différentes de celles de la cantonnière et pour dernier surcroît des voilages de dentelles plus courts que reste du décor. On reste confondu devant le pitoyable effet de tant de matériaux somptueux accumulés sans goût, ni recherche.

Et les si généralement des pièces trop réduites condamnant à l'avance toute recherche de belle proportion pour les meubles. Telles sont rapidement résumées et classées les conditions dans lesquelles se trouve aujourd'hui toute personne qui désire installer un appartement. La plupart posent des problèmes très difficiles à résoudre. Le fait que l'architecte durant une longue période (celle qui vit construire le plus grand nombre des immeubles dits à loyers) n'ait nullement songé à la logique ou à la beauté de l'habitation, mais seulement à son « rapport », rend la tâche de l'architecte décorateur l'une des plus complexes qui soient. Et l'on peut prétendre que les difficultés

qui se posent à lui ne peuvent être résolues ni par les amateurs ni même par des tapissiers qui n'auraient point de notions d'architecture.

Légende :

Ci-dessous, une chaise-longue couverte en drap avec applications de velours Dossier, accotoirs s'ornent de doubles galons de franges et de glands. En bar une bande de franges à jeux de petits glands Aucune recherche de volumes, ni de proportions. La surcharge des décors sente sans succès, d'obvier à cet oubli

Légende :

Ci-dessous, une présentation de meubles en pitchpin faite en 1883, au milieu d'un invraisemblable fatras de tentures, draperies, sièges capitonnés, franges volants, bouillonnés, etc... En bas, à droite cette coiffeuse est bien un des spectacles les plus dolents a. On y a réuni toutes les fautes, tous les excès, toutes les vulgarités.

Légende :

Ci-dessus, un décor de fenêtre de la fin du siècle dernier. Une bordure de tapisserie ancienne forme lambrequin : bordé de cordelières et de franges, il est encore soutenu par un autre décor de velours à découpes et à franges. De la peluche à triple bordure de galons et d'effilés est drapée et soutenue par des cordelières à glands. Enfin, un voilage alourdi d'une inquiétante broderie n'empêche jamais d'apercevoir le jardin. Il est utile de montrer aujourd'hui de semblables erreurs pour en éviter le retour.

« Pour vous aider Madame »[1147] (1939)

Le mobilier contemporain Notre époque inquiète étant essentiellement une époque de recherche, il est naturel que l'art du mobilier subisse lui aussi les transformations apportées par la vie actuelle, l'architecture ayant toujours été le reflet et le prolongement de l'état d'âme des peuples. Quoique d'une évolution relativement plus lente, l'Art Décoratif trouve son influence dans l'état d'esprit général. Ce défaut de notre Art contemporain est peut-être dans son développement trop rapide ; se renouvelant parfois à chaque saison comme une mode, exagération

[1147] SOGNOT Louis, « Pour vous aider, Madame », *Algérie catholique*, Alger, 1 janvier 1939, p. 29.

dangereuse résultant d'une époque au rythme trop accéléré. Il faut comme pour toutes choses faire la part des débordements inévitables pour revenir vers une stabilisation relative qui leureusement subira constamment de nombreuses variations. Malgré toutes les joies qu'il est possible d'éprouver par la vue et le toucher des beaux meubles anciens, le principe de les recopier indéfiniment est absolument faux, et mènerait infailliblement à la négation totale de l'effort artistique. Les seuls intéressés qui l'envisagent y voient uniquement une source commerciale de tout repos, se doutant de la difficulté que peut réserver toute création même lorsque celle-ci est sujet à critique. Les méthodes de travail totalement différentes de ce qu'elles étaient autrefois ne permettent plus une copie intérale et l'idée de la fabrication de sièges Louis XY en série apparaît comme une utopie semblable au retour pour demain au mode d'éclairage de la lampe à pétrole. Lumière et clarté sont les bases du mouvement contemporain qui a contribué sans conteste à l'assainissement des intérieurs, supprimant les franges et les draperies poussiéreuses, apportant au contraire les principes d'hygiène justement préconisés par le corps médical. Comme il sied à toute tentative la critique a jugé et juge sévèrement les meubles modernes ; peut-être est-on plus conciliant lorsqu'il s'agit des meubles anciens en général, lesquels ne sont pourtant pas toujours des merveilles, malgré toute l'admiration que nous réservons à quelques-uns d'entre eux. Parmi ceux-ci la perfection reste toujours une qualité rare. A la simplicité du moment, poussée dans ses limites les plus extrêmes, succédera peut-être une solution plus humaine, plus assouplie, mais encore est-il difficile de la prévoir, lorsque le prix entre en ligne de compte à une époque où l'amateur hésite à fournir les moyens indispensables, pour l'étude parfois prolongée et coûteuse, nécessitée par la recherche d'une perfection équivalente par exemple à celle d'un meuble Louis XVI de Riesener.
Louis SOGNOT, Architecte- Décorateur.

Dialogue avec LOUIS SOGNOT
Interview recueillie et annotée par Pierre Voisi

VOISIN Pierre, « Dialogue avec Louis Sognot », *Revue de l'ameublement*, novembre, 1960, p.47-55.

Pierre VOISIN : Ces pensées, je les remuais dans « ma p'tite tête » en passant, du côté de Stalingrad, sous le viaduc métallique du métro aérien. Une pluie froide délavant ces avenues grises,

un peu tristes, où se déroule une partie des « Portes de la nuit [1148]».
Je me disais : le décorateur qui habite ce quartier quasi suburbain, populaire et laborieux, ne doit pas être de ces petits princes qui gouvernent aujourd'hui le goût d'une clientèle intellectuelle - mondaine, lectrice de *Réalités* et du feuilleton publicitaire de *Mme Express* ; ici vit un artiste qui est encore un artisan, près des gens et près des choses, un créateur pour qui la décoration n'est pas seulement activité d'esthète, mais service de l'homme.
Et c'est bien ce que j'ai trouvé en rencontrant M. Louis Sognot. Lui-même vient m'ouvrir la porte… Blouson de lainage bleu, cheveu blanc coupé court, visage coloré que barre une fine moustache, air modeste et consciencieux d'un probe artisan, simple, et d'une affabilité courtoise. Le cabinet de travail où il me reçoit — malgré la planche à dessin et les trépied en bois plein — n'a rien d'un atelier. C'est — dans un appartement découpé en petites pièces — une pièce comme les autres, éclairée par une fenêtre ordinaire, encore qu'assez haute. Bahut bas à ceinture, aux poignées ouvragées, bureau rectiligne en bois plat et, bien entendu — « Vous reconnaîtrez l'arbre à ses fruits » — fauteuils et porte-revues en rotin. Des plantes vertes, des bibelots chinois (dont un étrange cavalier jaune)… Aux murs, des dessins, quelques gravures de Charles Walch, un nu de Zwoboda. Harmonie noir et blanc pour l'essentiel, avec des bruns — couleur de bois… et le capitonnage marron d'un fauteuil.

Pierre VOISIN **:** Si j'ai envisagé de commencer par vous cette enquête, c'est que vous êtes, en quelque sorte, le doyen des jeunes décorateurs, le plus ancien des modernes…

Louis SOGNOT : *C'est vrai… Déjà, avant la guerre.*

Pierre VOISIN **:** Laquelle ? Il y en a eu tant…

Louis SOGNOT : *Celle de 1914, hélas ! — la plus meurtrière pour la France.*

Pierre VOISIN **:** Ce qui m'intéresse en vous, c'est bien ce phénomène de jouvence, de jeunesse sinon éternelle, du moins renouvelée. Vous dites : « Avant 1914… », et vous êtes encore dans le coup, comme on dit.

Louis SOGNOT : *Sans doute parce que je suis de ceux qui, un beau jour, ont rompu avec le passé. Rupture un peu brutale, je le reconnais, mais nécessaire. Nous avons été quelques-uns à rejeter*

[1148]Notes de Pierre VOISIN : Puisque j'ai commencé par « parler cinéma » et que, chemin faisant, j'y puiserai d'autres comparaisons et références, ne devais-je pas ce coup de chapeau à Marcel Carné, cinéaste, fils de menuisier et amateur averti de mobilier moderne (si on en juge par certain studio qu'il fit jadis exécuter par Jacques Adnet).

l'enseignement, l'exemple de nos maîtres, cherchant de façon empirique, en tâtonnant, à dégager les normes du mobilier de demain… qui est encore celui d'aujourd'hui.

Pierre VOISIN : Personne, je crois, ne vous conteste ce rôle de pionnier… Mais, avant d'en venir à la rupture dont vous parliez, quelle a été votre formation ?

Louis SOGNOT : *L'Ecole des Arts Appliqués ou, plus exactement, deux écoles d'art appliqué à l'industrie, dont la réunion devait former l'Ecole des Arts Appliqués : l'Ecole Germain-Pilon et l'Ecole Bernard-Palissy.*

Pierre VOISIN : Qu'y avez-vous appris ?

Louis SOGNOT : *À développer mes aptitudes. D'abord en copiant. C'était l'époque où certains artistes se contentaient de copier les meubles anciens, comme le jeune peintre copie des toiles de maîtres. De la copie d'ancien, on passe tout naturellement au meuble de style, c'est-à-dire à l'ancien adapté au goût moderne ; le plus souvent simplifié, dépouillé de ses ornements jugés superflus.*

Pierre VOISIN : Cet enseignement qui préconise l'étude du style — je n'ose dire le pastiche — n'est-il pas nuisible à l'originalité du futur créateur ?

Louis SOGNOT : *Je ne le pense pas… C'est une bonne école ; on y apprend un faire, un fini, un sens du bois que les jeunes, faute de vouloir se plier à un tel apprentissage, ne possèdent plus que rarement.*

Pierre VOISIN : Vous avez donc fait des meubles de style ?

Louis SOGNOT : *Oui, pour Jansen en particulier, sous la direction de Georges Boisselier, un remarquable dessinateur qui, à l'époque, professait à l'Ecole Boulle. J'en ai fait beaucoup, j'en ai fait longtemps et je n'en rougis pas… Au contraire. J'y ai appris de l'intérieur comment les ébénistes d'autrefois se posaient certains problèmes et comment ils parvenaient à les résoudre (La tradition bien comprise enseigne non pas à calquer servilement les formes du passé, mais à retrouver la démarche par laquelle les artistes d'autrefois découvraient la « bonne forme » (comme diraient les psychologues gestaltistes), c'est-à-dire la forme juste et adaptée à l'emploi et au milieu. Je citerai ici, sans les reprendre entièrement à mon compte, ces mots de Guillaume Janneau : « Tout ce qui n'est pas spontanément déterminé par le bon sens et par l'esprit utilitaire, dans le domaine du décor domestique, est vain. L'expérience du passé démontre qu'une forme saine a toujours été d'abord une forme sincère. Jamais, en ces temps anciens dont on recherche les épaves sans en consulter la leçon, jamais aucune forme n'a traduit d'autres idées que celles*

du jour et d'autres besoins que les vrais… »)[1149]*. Cela m'a servi. Il y a dans la construction d'un meuble des facteurs qui ne changent pas tellement d'une époque à l'autre. On retrouve toujours les mêmes préoccupations. Tenez… le souci du confort des sièges, dont on parle tant, on le retrouve chez les tapissiers anglais du temps de la Reine Anne… Tout ce qu'on peut dire, c'est que le progrès technique rend certaines solutions plus faciles. Par exemple, à présent, l'emploi du latex qui permet de capitonner les sièges de façon souple, confortable, en respectant, en mettant en valeur la ligne du bois ou du métal. Ou bien le bois moulé, qui permet les formes courbes en plan et en élévation, sans qu'on ait à faire, comme autrefois, un délicat travail d'ajustage, ou du moins avec une technique très différente.*

Pierre VOISIN **:** Ce souci du confort des sièges, c'est-à-dire en somme une préoccupation « fonctionnelle », pour employer le terme à la mode, l'avez-vous acquis uniquement en fabriquant des meubles de style ?

SOGNOT Louis : *Non. Une autre expérience m'a marqué, m'a apporté beaucoup. Ce sont les études que j'ai dû faire pour Krieger, pour les mobiliers de paquebots. C'étaient des études quasi techniques sur des problèmes nouveaux aussi à l'époque, mais qu'on maintenant à résoudre tous les décorateurs. Principalement : « comment pallier le manque de place ? »… D'où la recherche de meubles de dimensions réduites, de meubles pliants ou escamotables ; d'où l'invention d'agencements ingénieux.*

Pierre VOISIN **:** En somme, ce travail sur les meubles de paquebots vous apportait sur un plateau le meuble moderne tout cuit… La forme « belle », sans ornements, dans le simple appareil ?…

Louis SOGNOT : *— Pas tout à fait. Car n'oubliez pas qu'alors l'important, l'esthétique issue des travaux de Gallé, de Nancy. Vous connaissez comme moi ces « chefs-d'œuvre » du style macaroni ou grille de métro ; ces meubles aux formes molles, flasques, tarabiscotées, dont quelques exemples sont exposés au Pavillon de Marsan. Que de fioritures inutiles ! Quelles tentatives bizarres, telles ces portes en forme d'œuf, car l'œuf (3) devait apparaître dans tous les décors — comment une porte pouvait être autrement que droite. Bref, ces lignes souples, ces lianes, cette caricature de végétation, on retrouvait cela partout.*

[1149] (il s'agit d'une digression que journaliste avait placer en bas de page Pour la continuité du texte nous le replaçons dans l'entrevue entre parenthèse).

Pierre VOISIN : C'est contre cela que vous avez réagi ?

SOGNOT Louis : *Pas directement… Après la guerre (celle de 1914, toujours), il y a eu une évolution. Vous savez, le style Arts Décos 1925 : Ruhlmann, Maurice Dufrène, Follot, Süe et Mare… C'était déjà beaucoup plus sobre que le « modern' style », que le style 1900.*

Pierre Voisin : Pourtant, on ne pouvait guère partir de là pour élaborer le style d'un mobilier résolument moderne ?

Louis SOGNOT : *Je ne le crois pas, en effet… Mais, pour moi, c'étaient des étapes nécessaires. Quand je faisais du meuble de style…*

Pierre Voisin : En faites-vous encore ? J'ai vu que vous travailliez pour Rinck, qui est un admirable spécialiste de la copie d'ancien…

Louis SOGNOT : *Non… ce temps-là est passé, définitivement, pour moi. Mais alors mon intention était de faire en quelque sorte du Directoire évolué, adapté, modernisé. Le Directoire m'offrait une ligne que me plaisait, une grâce un peu raide, une recherche de simplicité. J'avais acquis dans ce travail un métier sûr…*

Pierre Voisin : Des recettes utiles ?

Louis SOGNOT : *Il n'y a pas de recettes… Le respect de ce qu'il y a de valable dans la tradition… Le style Arts Décos 1925 m'a amené à sortir de là… Et puis j'ai — comme d'autres de ma génération, subi l'influence d'un architecte et décorateur viennois, Josef Hoffmann… Son pavillon de l'Autriche, à l'exposition de 1925, était remarquable par sa simplicité, son élégance sobre… Désormais, je pouvais voler de mes propres ailes, innover à mon tour…*

Pierre Voisin : On juge parfois sévèrement ces années 1900-1925…

Louis SOGNOT : *Cette époque a été bénéfique pour moi, et pour d'autres. Songez qu'il a fallu qu'on apprenne à rejeter enfin (d'ailleurs très mal), déformé, changé dans ses proportions, ses bois. Et cette copie falsifiée était signée comme une création authentique ! Gallé et ses successeurs nous ont appris à planter là cette sempiternelle copie d'ancien, à repartir de la nature, c'est-à-dire en définitive des besoins primordiaux de l'homme.*

Pierre Voisin : D'où, ce que nous disions tout à l'heure, l'importance du point de vue « fonctionnel » ?

Louis SOGNOT : *Certes. Tenez, par exemple, je viens de mettre au point une chaise pour une grande firme internationale. Cela m'a demandé un temps considérable… J'y pensais, je faisais autre chose, j'y revenais… cela mûrissait en moi. J'ai proposé des dessins. On a critiqué, discuté ; surtout on a fait des essais… concluants. À présent, voilà un modèle adapté : une chaise sur laquelle on est confortablement assis (c'est le point de vue fonctionnel), mais aussi une chaise qui*

est belle, parce que cette recherche du confort, de la commodité, a obligé à trouver une ligne nouvelle, sobre, élégante, etc..., cela grâce aux nouvelles techniques.

Pierre VOISIN : Vous rejoignez en cela les conceptions d'un groupe comme "Formes Utiles" ?

Louis SOGNOT : *D'autant plus facilement que le sympathique et fervent René Herbst, son animateur, est un ami de longue date. Nous étions, lui et moi, parmi les rares, déjà plus mûris, qui, dans les années 30, ont rompu avec le style Arts Décos 1925 et cherché des formes mieux appropriées au monde d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'en 1929 fut fondée l'U.A.M., l'Union des Artistes Modernes, dont Herbst fut le premier président.*

Pierre VOISIN : Dans cette entreprise de démolition et de reconstruction du style des meubles, étiez-vous en relation avec des architectes, des peintres ?

Louis SOGNOT : *Notre chef de file était Mallet-Stevens…*

Pierre VOISIN : L'architecte de la rue du même nom ?

Louis SOGNOT : *C'est cela. Son pavillon du tourisme — toujours à l'Exposition de 1925 — avait fait sensation. Vous voyez que ces Arts Décos 1925 contenaient aussi, en germe, tout l'art décoratif moderne (4). Mallet-Stevens nous apprenait le dépouillement, la simplicité, l'adaptation aux impératifs nouveaux, l'utilisation des matériaux inédits (5).*

Pierre VOISIN : Avec lui, qui encore ?

Louis SOGNOT : *Pierre Chareau, Hélène Henry pour les tissus, Francis Jourdain surtout.*

Pierre VOISIN : Il devait défendre avec vigueur vos idées dans les revues et les cénacles qu'il fréquentait ?

Pierre VOISIN : *Bien sûr. Mais il prêchait aussi d'exemple, plein de ressources, d'inventions, d'intuitions. Songez que, dès 1910, il avait eu l'idée de ces meubles juxtaposés qui font fureur maintenant.*

Pierre VOISIN : Avez-vous travaillé avec lui ?

Louis SOGNOT : *Une fois au moins, vers 1935, pour l'aménagement de nouvelles salles au Collège de France. Il y avait aussi Pierre Chareau et Adnet…*

Pierre VOISIN : Donc, autour de 1925, vous avez compris la nécessité d'innover. Parmi vos audaces de l'époque, qu'est-ce qui a été le plus remarqué ?

Louis SOGNOT : *Peut-être l'emploi du tube permettant la recherche de nouvelles formes… Car nous faisions des meubles en tube, des sièges principalement, bien avant 1939. Il y a toute une histoire de la mode du tube. On s'est emballé là-dessus au début, puis on s'en est dégoûté, disant que cela faisait hôpital, clinique — et c'est vrai que nous faisions dans ce temps-là uniquement le tube nickelé, chromé. À présent, on a "humanisé" le tube — humanisé, c'est le mot essentiel… Il y a par exemple le vernis spécial épique qui permet d'avoir un tube noir, mat, qui se marie avec le*

bois… Il y a les fourreaux de laiton, comme dans les fauteuils d'Arflex. Cela permet d'utiliser le tube pour les meubles d'ameublements cossu

Pierre VOISIN : N'avez-vous pas reproché un jour aux jeunes décorateurs d'abuser du tube ? C'est, disiez-vous, une solution de facilité.

Louis SOGNOT : *Trop souvent, oui… Tenez, regardez ces modèles… (Sognot me montre les illustrations d'une revue allemande.) Regardez cela, ces piètements rectilignes, des barres à section ronde ou carrée, là-dessus une plaque rectangulaire. Ce n'est pas un siège ni une table… Ce n'est pas un meuble, c'est une carcasse, un schéma. Il faudrait modeler cela, l'habiller, lui donner forme et vie.*[1150]

Pierre VOISIN : Pensez-vous que le tube métal offre de réelles possibilités de pieds galbés, de lignes harmonieuses ?

Louis SOGNOT : *Pourquoi pas ? Autant que le bois, si l'on veut. La technique moderne permet de modeler à son gré la matière. Et plus les machines sont modernes, mieux elles permettent de réaliser ce qu'a conçu le décorateur, le créateur de modèles, raison pour laquelle je suis un partisan déterminé de la fabrication en série pour le plus grand nombre. On peut demander à la machine de réaliser des formes… elle permet d'atteindre un fini auquel l'artisanat n'aboutirait pas… sauf cependant pour les meubles spéciaux où l'artisan français est maître. Je vous ai parlé de l'emploi du latex : grâce à lui chaises et fauteuils correspondent exactement à ce qu'a voulu le décorateur ; on n'obtiendrait pas cela avec le bois et le capitonnage… Mais il faut que le décorateur se donne la peine de créer des formes, et pas seulement des lignes et des plans, tracés à l'aide du T et du tire-ligne… Tout est là.*

Pierre VOISIN : Il faut aussi que le fabricant lui en laisse la possibilité.

Louis SOGNOT : À coup sûr… Et je sais bien qu'il y a là une question de prix de revient… Mais il faut que le fabricant comprenne l'intérêt des recherches du décorateur, de ses tentatives. Il faut que le fabricant et le négociant s'efforcent de faire l'éducation de la clientèle et ne cherchent pas seulement à fabriquer et proposer ce qui se vend le mieux pour l'instant. Un modèle longtemps

---

[1150] Dès 1922, Mallet-Stevens proclamait hardiment : « Lumière électrique, chauffage central, téléphone, ascenseur, vacuum-cleaner, monte-charge, ciment armé, autant d'éléments nouveaux qui ont bouleversé les méthodes de construction de nos habitations. Le plan se modifie, des formes se créent ».

étudié, mis au point, peut ne pas plaire immédiatement. Il faut laisser au public le temps de se familiariser avec lui, de l'accepter… Après il se vendra tout seul. Alors que souvent le marchand ne pense qu'à vendre en grande quantité tout de suite… Si le nouveau modèle ne provoque pas le « boom" » le « rush » immédiat, on vous dit : « Mille regrets, cher monsieur, votre modèle ne vaut rien ; faites-en vite un autre… ». Nous sommes ainsi condamnés à faire toujours du nouveau. Or, ce qui compte, ce n'est pas d'être nouveau à tout prix, mais bien d'être en accord avec l'époque et humblement d'essayer d'être meilleur.— Vous soulevez là un problème qui est grave, et qu'on retrouve dans tous les arts, et particulièrement dans les arts dits « industriels », liés à la technique, au commerce, et dépendant de la sacro-sainte publicité. Prenons l'exemple du cinéma. Chaque année, à grand renfort de publicité, on fabrique de nouvelles vedettes dont la gloire s'évanouit en quatre ou cinq ans… Cependant que d'honnêtes, solides acteurs attendent parfois vingt ans la juste consécration de leur talent. On incrimine à ce sujet — et on n'a pas tort — certaines méthodes de presse : l'obsession de la nouveauté, de l'inédit, du sensationnel. Ces méthodes peuvent faire aussi des ravages dans le domaine de l'ameublement et de la décoration. Je pense, en disant ceci, à certaines revues destinées au grand public (et soutenues par de puissants groupes d'intérêts). Ne présentent-elles par un jeu de mobilier comme un article de mode ?… Et pourtant un meuble n'est pas une robe, on ne change pas tous les ans…

LOUIS SOGNOT : Les revues dont vous parlez ont un mérite : celui de diffuser le goût de la décoration, des arrangements intérieurs… En cela elles nous apportent une aide intéressante. Mais vos critiques ne sont pas sans fondement : elles accentuent le besoin de nouveauté à tout prix, qui, à la longue, stérilise. Les expositions trop fréquentes jouent dans le même sens. Que faire ? Refuser d'exposer. On tombe dans l'oubli. Exposer les meubles que l'on croit réussis, dont on est satisfait, qui plaisent à un large public ; on vous dit : « Quoi ! toujours la même chose… ». Il faut se renouveler, d'accord. Mais on ne peut tout de même pas tous les six mois inventer un nouveau style, apporter une innovation.

Pierre VOISIN : On peut au moins vous reconnaître le mérite d'une innovation durable, celle de l'emploi du rotin. Pouvez-vous me dire comment vous est venue l'idée d'utiliser le rotin, non seulement pour des sièges et tables de jardin, mais pour de véritables mobiliers urbains ?

Louis SOGNOT : *Vers 1930 déjà, j'avais eu l'idée et l'occasion d'employer le rotin pour des ameublements d'un caractère spécial : restaurants, bars par exemple. L'ensemble : bar, tabourets, tables de rotin, donnait un caractère rustique, plaisant, à un lieu spécifiquement citadin, et généralement sombre. Avec cela léger, propre, d'un entretien facile… Peu après la Libération, Paule Marrot me demanda de dessiner un modèle de lit pour sa fille, qui s'intéressait à la danse. Elle voulait quelque chose d'à la fois léger et enveloppant, des lignes souples, cintrées, que le bois*

aurait difficilement permises. J'ai eu l'idée de le faire en rotin. Cela a plu. La mode était lancée. J'ai, depuis, fait bien d'autres lits, des tables, des fauteuils. À ce moment, j'ai travaillé parallèlement avec Lina Zervudaki[1151]*, une Grecque très habile, à l'affût de la mode, sachant trouver des formes ingénieuses, séduisantes, mais souvent d'une fantaisie excessive… Moi je voulais faire du vrai meuble, du meuble destiné à durer… du meuble qui n'ait pas trop l'air d'un caprice passager de la mode. L'emploi du rotin s'est généralisé, surtout pour les chambres d'enfants, de jeunes filles. On m'a beaucoup imité, voire copié sans le dire…*

Pierre VOISIN : C'est cela la réussite.

Louis SOGNOT : *Si l'on veut. Mais je déplore qu'on ait poussé trop loin cette utilisation du rotin… Le rotin ne convient pas à tout. Son intérêt, c'est de permettre des lignes courbes, d'aérer des volumes… cela convient à tout ce qui peut être léger, aérien…*

Pierre VOISIN : En forme de nacelle…

Louis SOGNOT : *Oui… Or on a voulu en faire des meubles de toute sorte : des bahuts, des armoires… Là, le rotin n'intervient qu'à titre d'ornement surajouté, donc, à mon avis, laid et superflu. À la rigueur, on peut en faire — j'en ai fait — des guéridons, des coiffeuses… Pas des coffres…mis*

Pierre VOISIN : N'est-ce pas ce qui est toujours sacrifié ?

Louis SOGNOT : *C'est certain, et cela est singulier. On s'intéresse aux sièges, aux lits : personne ou presque n'envisage le problème du coffre, de la caisse, sa forme, sa structure.*

Pierre VOISIN : Si l'on adopte le point de vue des architectes modernes, le coffre — bahut, armoire — ne présente pas d'intérêt. Ce n'est plus un meuble, mais un placard dans le mur, un volume de rangement incorporé.

Louis SOGNOT : *Heureusement pas toujours… Il y a encore place au moins pour un grand meuble destiné à divers usages, qu'on le place dans la salle à manger ou la bibliothèque*, meuble contenant la télévision, la radio, l'électrophone, la discothèque…

Pierre VOISIN : Mis à part ce meuble unique, — et encore peut-on aussi l'incorporer — le placard ne tend-il pas à remplacer le meuble proprement dit ?

[1151] tuée dans un accident en 1950

Louis SOGNOT : *Sans doute est-ce la tendance actuelle. Mais il y a là un excès. Voyez-vous, je tâche toujours de conserver le juste milieu. Il est bon qu'une partie des éléments de rangement soit englobée dans l'architecture, sous forme de volumes pris dans l'épaisseur des murs…*

Pierre VOISIN : C'est le mur à redans, cher à Le Corbusier ?

Louis SOGNOT : *Oui… Et cette idée heureuse est une vieille idée. J'en ai vu un curieux exemple dans l'Ardèche. Une vieille maison du XVe siècle, avec des murs épais ainsi entaillés… Ces placards dans le mur, un espace de rangement camouflé, c'est nécessaire dans les appartements modernes, qui sont si petits, mais il faut aussi de vrais meubles.*

Louis SOGNOT : *Pourquoi ?*

Louis SOGNOT : *Le meuble n'est pas là seulement pour la commodité, il est là aussi pour l'agrément, le plaisir des yeux.*

Pierre VOISIN : Donc, selon vous, un meuble n'est pas seulement un outil, quelque chose dont on se sert, mais qui doit disparaître une fois qu'on s'en est servi… Un instrument qui n'a d'autre valeur que d'être adapté à sa fonction. Pour vous, un meuble est aussi un objet, et même un objet d'art. On s'en sert, oui ; mais aussi on le regarde, et par la façon dont on le choisit, on exprime ses goûts, sa personnalité…

Louis SOGNOT : *Tout à fait d'accord… Je me demande à quoi tient ce dédain des meubles qu'ont de nos jours beaucoup de gens, même parmi les fortunés.*

Pierre VOISIN : N'est-ce pas que nous retournons à une sorte de nomadisme ?

Quatre manières ? Non. Quatre étapes d'une même recherche… une ligne continue.

Les accessoires : radio ou télévision, lampes, téléphone, aident à coter ces ensembles. Sinon, qui ne s'y tromperait?

Le meuble à combinaisons (photo 2) n'offre-t-il pas les suprêmes raffinements du meuble le plus récent : sobriété, articulation ingénieuse, élégance engendrée par l'alternance rythmée des pleins et des vides ? Or il date de 1926.

Et, depuis 1923, a-t-on fait autre chose que de reprendre, avec des matériaux différents, les conceptions du mobilier représenté sur la photo 1 ? Remplacez tube ou acier chromé par du tube noir ou du bois moulé, au lieu de toile cirée mettez des matières plastiques, et vous aurez le bureau et les fauteuils de l'ingénieur électronicien d'aujourd'hui.

Pierre VOISIN : On travaille, on rentre tard, on ne reçoit presque plus… Le mobilier n'a plus d'importance. On n'a pas le temps de le regarder, et personne ne vient le voir…

Louis SOGNOT : *Évidemment… J'ai vu aussi, lors de mon séjour aux États-Unis, ce que peut-être une conception ultra-moderne du mobilier : les maisons sont en général entourées d'un vaste jardin ; il y a de grandes baies, de la lumière, de l'air… un beau paysage. Ce qu'on demande au mobilier, c'est de s'abolir, de s'effacer en face de cela… Le mobilier ne doit pas gêner… On ne doit pas s'apercevoir de sa présence. D'où ces meubles bas, nus… ces lignes nettes. À la limite, on a le mobilier japonais…*

Pierre VOISIN : Ou celui d'Afrique du Nord ?

Louis SOGNOT : *Je ne pense pas qu'on puisse comparer l'influence de l'Afrique du Nord à celle de l'art japonais…*

Pierre VOISIN : Peut-être pas sur les décorateurs ou l'art décoratif directement, mais je crois qu'il y a une influence, difficilement décelable et variable suivant les milieux, de l'Afrique du Nord et de son genre de vie. Par exemple le nouveau « rituel » du thé : un tapis, des poufs, une banquette garnie de coussins, une petite table basse… On est assis par terre… C'est aux antipodes de la conception française de la réception, cela impose d'autres meubles.

Louis SOGNOT : Peut-être…

Pierre VOISIN : De même aux États-Unis… Recevoir les gens, c'est les mettre à l'aise…

Louis SOGNOT : *Le retour à la nature…*

Pierre VOISIN : Oui. En France, recevoir, c'était (cela change) une cérémonie, un cérémonial.

Louis SOGNOT : *On avait un salon, parfois deux, le grand et le petit salon.*

Pierre VOISIN : On y causait aussi bien droit dans de grands fauteuils hauts sur pattes. La salle à manger non plus n'existe plus, où l'on restait deux heures devant la grande table à goûter les plaisirs de la bouche, c'est-à-dire non seulement ceux de la cuisine, mais ceux, aussi, de la conversation. Avec la nouvelle conception des meubles, c'est un certain art de vivre qui s'en va…

Louis SOGNOT : *On peut observer de singulières transformations dans les goûts du public. Par exemple, dans ces minuscules chambres des appartements modernes, les gens exigent des lits de 1,60 m de large, c'est trop… Mais ils y tiennent… Et souvent le lit unique est remplacé par les lits jumeaux juxtaposés qui, dans certains milieux, deviennent la règle. On ne peut plus meubler la chambre.*

Pierre VOISIN : *Cela implique une modification des rapports conjugaux. Comme le semi-nomadisme dont nous parlions explique l'indifférence aux meubles genre buffets, bahuts et à leurs piétements : un buffet n'est rien d'autre qu'un coffre de voyage, tels ces coffres japonais qu'on posait sur quatre pieds rectilignes. Voyez-vous d'autres "signes des temps" ?*

Louis SOGNOT : *Le fait qu'il se constitue un type de mobilier international. Il y a plusieurs courants, successifs ou simultanés, des décalages. Mais finalement on tend à se meubler de la même façon à New-York ou à Berlin, à Milan ou à Paris.*

Pierre VOISIN : Quelles sont les principales influences ?

Louis SOGNOT : *L'influence japonaise, décisive aux États-Unis, en particulier sur la côte Ouest, en Californie. Et le cinéma, les gens de cinéma, ont répandu cette mode dans tout le pays. De là, elle a gagné l'Europe, la France. Inutile de revenir sur les caractéristiques du style japonais, c'est le nec plus ultra des jeunes décorateurs.*

Pierre VOISIN : Il y a aussi le mobilier scandinave ?

Louis SOGNOT : *Celui-ci est plus proche de nous : un certain sens du bois, une façon rustique. Et puis il doit beaucoup à l'Angleterre : les formes galbées sont inspirées du Regency ou du Queen Ann, les matériaux modernes permettent cette souplesse, cet enveloppement confortable.*

Pierre VOISIN : Et l'Italie ?

Louis SOGNOT : *Il y a quelques années, les Italiens avaient trouvé un équilibre assez heureux entre les audaces et la tradition ; leurs meubles étaient simples, harmonieux. Ils ont voulu réagir contre l'excès de la ligne droite, ils en reviennent aux* lignes quelquefois trop souples, dont les courbes s'apparentent presque au style des années 1900.

Pierre VOISIN : Où en est-on en France ?

Louis SOGNOT : *En France, où on n'a pas encore assimilé toutes les influences, on fait des tentatives dans toutes les directions, les unes heureuses, les autres moins, sans trouver de point d'équilibre. Finalement, on a une production assez anonyme. Les décorateurs fervents du moderne paraissent tous travailler selon les mêmes normes. Faites l'expérience, changez les étiquettes au matin de l'ouverture d'une exposition, je doute qu'on s'aperçoive du subterfuge. Trop de décorateurs sont interchangeables, sans grande personnalité.*

Pierre VOISIN : Deux choses en tout cas leur sont communes : les meubles bas et les bois clairs. À quoi cela répond-il ?

Louis SOGNOT : *À une préoccupation juste en elle-même : celle de donner le plus possible l'illusion de l'espace dans des appartements trop petits. L'agence qui vient à l'appartement dit : il y a 3, 4, 5 pièces… Mais il faut voir quelles pièces ! La première chose que me demandent la plupart des gens pour qui je travaille, c'est d'abattre les cloisons. De deux pièces, voire de trois, on fait le fameux "living-room", salle à tout faire (7). Par contre, la chambre est ridiculement étroite, et le lit la remplit à lui tout seul (8). De toutes façons, il faut donner l'impression de pièces plus grandes. Avec des plafonds à 2,80 m, ce n'est pas chose facile. Alors, on fait des meubles bas. Un mètre, c'est déjà bien bas ; on descend jusqu'à 0,70 m ; comme on laisse quinze centimètres*

de piétement pour faciliter le nettoyage, vous voyez ce qui reste en volume utile. Jamais on ne me fera croire qu'on peut loger là-dedans le linge, la vaisselle, etc.

Pierre VOISIN : Autres moyens de donner l'illusion de l'espace ?

Louis SOGNOT : *Le meuble uni, sans moulures, qui s'efface dans le mur ; le bois clair qui élargit les pièces (alors que le bois sombre les rétrécit).*

Pierre VOISIN : Pourtant le choix d'un beau bois n'est-il pas le dernier refuge de l'ébéniste ?…

Louis SOGNOT : *Quand il a la paresse d'étudier de belles formes…*

Pierre VOISIN : Autres procédés, si j'ose dire, d'agrandissement ?

Louis SOGNOT : *Les murs peints de couleurs vives : bleu, ocre, etc… de plusieurs couleurs de préférence. Alors tout l'attrait de la pièce est dans les murs. Le meuble clair, uni, bas, s'estompe, s'évanouit…*

Pierre VOISIN : C'est la défaite de l'ébéniste, la victoire du peintre et de l'architecte ?

Louis SOGNOT : *Si vous voulez, mais c'est une tendance dangereuse. Je crois qu'il convient de laisser au meuble sa place. Pour cela, il faut que le meuble ait une personnalité, qu'il y ait des effets de matière, des moulurations, des poignées aux portes… Qu'on soit sensible au beau travail d'un beau bois, à la forme d'un pied, d'une panse d'armoire. Je suis hostile à l'ornement plaqué, surajouté… C'est souvent la voie de la facilité : on fait de beaux bronzes et on les fixe avec quatre vis sur un meuble qui ne leur correspond en rien.*

Pierre VOISIN : C'était souvent le cas des meubles Empire… Trop d'ornements surimposés alourdit et défigure…

Louis SOGNOT : *Bon… Mais il faut des ornements… Le seul ornement valable c'est, je crois, l'ornement incorporé, incorporé au meuble, dans la masse… Regardez…(Sognot se lève et va prendre sur une étagère une petite lampe antique aux ornements délicats… incorporés bien entendu.) Voilà ce qu'il faut essayer d'obtenir… Cela traverse les siècles. Là est la vérité, la leçon de l'Antiquité. Imiter le Louis XV, le Louis XVI ne mène à rien. Il faut revenir à la source, l'Antiquité, la vraie : là est la pureté, la simplicité, la beauté. On ne peut plus plaquer des feuilles d'acanthe, ni faire de la marqueterie, mais, avec la technique moderne, on peut faire des moulures de ce genre…*

(7) Qu'il est — à mon avis — difficile de meubler de façon cohérente, car elle répond à trop d'usages divers et quelquefois incompatibles.

(8) « Ce n'est pas une raison », me dira cependant Sognot, "pour adopter d'office le système des chevets plaqués contre le mur et des pieds — quadrangulaires ou ronds — uniformément rectilignes. Un chevet peut être légèrement cintré, un pied galbé. L'espace prétendument "perdu" n'est pas si grand… Et la beauté, comme le confort, y gagnera."

Louis SOGNOT : *Regardez l'exemple des Danois pour les fins profils de meubles, les couverts, les objets usuels… Le meuble aussi peut avoir cette beauté dont la simplicité apparente est le fruit d'une longue recherche.*

Pierre VOISIN : Pourquoi faut-il que le meuble ait beauté, personnalité, caractère ?

Louis SOGNOT : *Parce qu'il est bon qu'on puisse s'y attacher.*

Pierre VOISIN : Voilà le grand mot lâché… Un meuble doit avoir une personnalité qui s'accorde à la nôtre, à laquelle nous puissions nous attacher. Mais les défenseurs d'une certaine conception du meuble moderne, uniforme, sec, dépouillé, ne sont-ils pas d'un autre avis ? J'ai lu quelque part que Le Corbusier réclamait pour les habitants de sa "Cité radieuse" « le droit au vide ». On ne s'attache pas au vide. Le droit au vide, c'est le néant des affections humaines. Pourquoi pas, dans ces conditions, remplacer la chambre, la salle de séjour par la cellule du moine : quatre murs nus, une paillasse rabattante en guise de lit, une autre pour table (on peut même manger sur ses genoux) ? J'ai lu ailleurs — dans L'Express, je crois bien — que les hommes "s'aliènent" dans les objets qui les entourent, qu'ils atrophient ainsi une part d'eux-mêmes, et que cela est mauvais. C'est, me semble-t-il, une conception d'intellectuels : l'abus de l'abstraction entraîne le mépris du concret… Mais, pour l'homme du commun, je pense qu'il est bon qu'il ait autour de lui des objets qui l'expriment, qui évoquent pour lui quelque chose… des objets qu'il puisse aimer.

Louis SOGNOT : *Ce que vous dites me paraît juste.*

Pierre VOISIN : Pourtant, on dirait que le public accepte sans réagir ces conceptions excessives si contraires à ses goûts spontanés ?

Louis SOGNOT : *C'est qu'il y a un gros effort de publicité en ce sens… et la pression des producteurs et des négociants. Pour eux, le meuble nu a un avantage : il revient meilleur marché. Et puis il y a une routine des fabricants et des vendeurs, prétendant connaître mieux que personne l'esprit de la clientèle. Et ils se trompent souvent.*

Pierre VOISIN : On voit cela au cinéma ; le producteur répète : "Je connais *mon* public, il n'aime que Jean Gabin et B.B.", et finalement c'est un film de Bresson, sans acteurs et sans fesses, qui fait les plus grosses recettes.

Louis SOGNOT : *Il y a de cela dans l'ameublement. Le vendeur vit de routine et le fabricant lui emboîte le pas. J'ai travaillé pendant des années pour Primavera ; je dessinais entre autres des objets, des tissus. Un jour, je propose un modèle de tissu clair, gai, léger… C'était en pleine mode des tons bruns, tristes… Le vendeur du rayon se récrie : "Les gens n'achèteront jamais ça…". J'ai insisté, j'ai réussi à convaincre l'administrateur, homme à l'esprit subtil, d'exposer quelques mètres de mon tissu. En un clin d'œil tout était vendu ; les clients étaient ravis, ils avaient trouvé quelque chose qui, inconsciemment, correspondait à leur goût. Je pense que nous qui créons avons*

une plus grande intuition des goûts réels du public que le marchand préoccupé de liquider ce qu'il a en magasin.

Pierre VOISIN : Vous faites fonction de révélateurs…

Louis SOGNOT : Nous devrions… En fait, un des aspects les plus pénibles de notre métier est la difficulté de convaincre les fabricants d'essayer des formes neuves. Ce que je fais depuis quarante ans, c'est du travail de recherche, du laboratoire… Souvent les fabricants trouvent que cela ne va pas assez vite…C'est le grand mal de notre époque, tout ce qu'on fait est trop vite fait. Pourtant, il faut un travail patient et désintéressé comme le nôtre pour arriver — après combien d'essais ! — à mettre au point un meuble, une chaise par exemple, qui conviendra à des millions de personnes. C'est plus important, en un sens, que de faire une chaise sur mesure pour un seul client riche. Et aucun client unique ne serait assez riche pour payer les dizaines et les dizaines d'essais, de corrections, de retouches qu'il a fallu faire pour aboutir à une chaise destinée à être fabriquée en série.

Pierre VOISIN : *Mais ce travail de tâtonnements, d'approximations, etc., vous l'avez fait tout seul. Est-ce qu'il n'y aurait pas avantage à faire ce travail en équipe ? J'emprunte encore une comparaison au cinéma : à Hollywood, pour faire un film, on attelle vingt scénaristes, dix dialoguistes. On obtient ainsi une œuvre fignolée, ajustée, parfaitement au point…*

Louis SOGNOT : Et impersonnelle… Non. Je reste convaincu que le vrai créateur doit être seul et travailler seul. J'ai essayé plusieurs fois de travailler en collaboration, j'ai dû y renoncer, ma conception était tout de suite gauchie, déformée, abîmée. On peut se faire aider, se spécialiser aussi. Mais ce qu'on crée est œuvre de pensée (et non pas simagrée, comme ces prétendus peintres qui peignent sans regarder la toile).

Pierre VOISIN : Et l'on pense toujours seul, il est vrai. Cependant les jeunes semblent s'accommoder de ce travail collectif, de ces bureaux d'études rattachés à de grosses maisons de production. On y prépare des meubles pour la fabrication en série, meubles étudiés, mis au point d'une façon presque scientifique (ou prétendue telle).

Louis SOGNOT : Je doute, quant à moi, de la valeur de telles méthodes. Mais il est vrai qu'elles ont la faveur des jeunes.

Pierre VOISIN : Êtes-vous en contact avec eux ?

Louis SOGNOT : *Constamment, puisque, depuis des années, je n'ai pas cessé de professer : à l'Ecole Boulle d'abord, puis à l'Ecole des Arts appliqués à l'Industrie, et aussi à l'Ecole Duperré.*

Pierre VOISIN : Et aujourd'hui ?

Louis SOGNOT : *Je suis professeur chef d'atelier à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.*

Pierre VOISIN : Remarque-t-on chez les jeunes décorateurs, comme chez les jeunes peintres ou les cinéastes de la nouvelle vague, cette hâte d'arriver ?...

(Sognot sourit…)

Louis SOGNOT : *Beaucoup de jeunes manquent de bases solides. Aussi les voit-on trop souvent tiraillés de mode en mode, cherchant fiévreusement la nouveauté qui raccroche. Bien peu paraissent se soucier de faire une œuvre durable…*

Pierre VOISIN : Est-ce entièrement leur faute ?

Louis SOGNOT : *Non, bien entendu. Il y a un malaise, une crise. Trop d'influences étrangères coup sur coup ; les goûts du public changent trop vite…*

Pierre VOISIN : Il faut le temps d'assimiler, de décanter… Mais cette crise de l'ameublement n'est-elle pas d'abord une crise de l'architecture ?

Louis SOGNOT : *Peut-être. L'architecture moderne n'est pas toujours adaptée à notre pays, à notre climat… de plus elle aussi est souvent impersonnelle.*

Pierre VOISIN : Et puis, il n'y a pas que l'architecture moderne… Pourquoi propose-t-on exclusivement des meubles pour immeubles neufs, alors que la majorité des gens habitent dans des immeubles anciens ?

Louis SOGNOT : *Et des immeubles construits durant la plus mauvaise période : 1880-1920.*

Pierre VOISIN : Là, le meuble moderne trouve malaisément sa place.

Louis SOGNOT : *Cependant, il est possible de créer même dans ce cas une atmosphère sympathique ; de toutes façons, on ne peut faire des meubles 1900 sous prétexte que l'appartement date de cette époque. Il faut bien créer des meubles en fonction de l'architecture des années récentes, ou celle-ci manque de ligne directrice.*

Pierre VOISIN : Nous touchons le nœud de la difficulté. Comment reprocher aux jeunes décorateurs leurs incertitudes, leurs variations brusques. Ils retrouveront certainement le souci de faire œuvre durable quand l'architecture elle-même aura trouvé ses normes, quand il y aura un style d'architecture stabilisé pour trente ou quarante ans.

Louis SOGNOT : *Je suis de votre avis.*

Pierre VOISIN : Mais est-ce possible en un monde qui ne cesse de se transformer rapidement sous nos yeux ?

Louis SOGNOT : *Le problème me dépasse.*

Pierre VOISIN : Le problème est là pourtant. Y a-t-il possibilité d'un style de meuble dans une période de transformation économique et sociale accélérée ? Avant de parler d'un style de meuble, ne faut-il pas que la France, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, ait achevé sa seconde révolution industrielle, celle de l'agriculture mécanisée, de l'industrie automatisée… et de l'énergie atomique

? Il n’y a pas de style de meuble indépendant d’un style de vie, c’est-à-dire, en définitive, d’un système économique et social suffisamment stable et cohérent.La question du décor est — elle aussi — un problème politique.

Pierre VOISIN.

2.Sur Louis SOGNOT :

L’APPARTEMENT EN PLEIN AIR 1958

MOUTARD-ULDRY Roger, « Appartement de plein air », *Art et décoration*, novembre 1959, p.

Tant par sa curieuse disposition en forme de T, la barre transversale correspondant à la façade, que par sa situation exceptionnelle au quatorzième étage d'un immeuble des quais de la Seine, cet appartement, dont l'ordonnance et l'ameublement ont été confiés à Louis Sognot, appelaient des solutions elles-mêmes exceptionnelles. Louis Sognot l’a conçu comme un « appartement de plein air ». Précisons que la surface, en fait assez minime s’ouvre sur la Seine par une baie qui occupe la totalité de la paroi extérieure, tandis qu’a l’extrémité opposée chambre et cuisine donnent sur l’avenue de Versailles, où subsiste, juste sous les fenêtres, un vieux parc abandonné, foisonnant d’arbres et de plantes sauvages. Il fallait accorder la disposition des pièces et la nature même du mobilier avec cette habitation-phare qui, en plein Paris, s'offre le luxe de charmes aériens aussi bien que champêtres et domine Paris au-dessus d'une boucle de la Seine. Il fallait des tonalités claires, des matériaux légers, agrestes : c'est pourquoi Sognot a choisi le rotin, le bois de frêne et les tissus de Paule Marrot. L'intérieur est toujours en liaison avec l’extérieur : la glace de l'entrée ne reflète-t-elle pas opportunément la vue de la terrasse et le décor chaque minute changeant du fleuve, de la ville et du ciel ? Les sièges de cette entrée, sur légers piètements métalliques noirs, sont tendus de tissu clair ou garnis de moelle de rotin. Les tables sont également à piètements métalliques, mais parfois enrobés de rotin noisette, avec plateaux de glace transparente ; les radiateurs sont dissimulés derrière un léger treillage en minces fibres de rotin: les branches de rotin du porte-plantes semblent jaillir de la terrasse. Tous ces meubles volants » disposés sur le gris clair de la moquette, se laissent, par leur structure et leur légèreté, envelopper, traverser par la lumière, par cette clarté blonde qui partout circule du sol au plafond et parait s'être matérialisée dans les colorations brûlées de soleil du manille. Sur les tissus de laine unie couleur banane mûre ou dans les rideaux de percale décorée par Paule Marrot de grandes feuilles de figuier d'un jaune doré, joue parfaitement la lumière. La modeste parente du rotin, la paille de nos champs, a trouvé son utilisation dans la chambre à coucher où elle habille une partie des murs d'un frais tissage de tiges de blé retenues par un fil de chanvre. Les blondeurs du rotin et de la paille se continuent avec celle du frêne des meubles. Dans la chambre, c'est le

grand et pratique meuble de rangement avec vitrine, tandis que, dans la salle à manger, c'est une sorte de long bahut qui occupe le fond de la pièce, avec un retour en équerre. En frêne aussi la petite table à l'italienne dont la surface peut doubler et dont la pâleur est exaltée par le rouge vif du tapis auquel répond celui des géraniums de la terrasse. C'est encore en bois de frêne qu'ont été réalisés, dans la chambre d'ami et dans l'entrée, ces ingénieux meubles à tablettes et abattants, où s'éclipse, hors des heures de sommeil, une partie du divan-lit, ainsi ramené à des proportions mieux en rapport avec celles des pièces. En réalité, ce ne sont point les détails ingénieux, le fonctionnalisme très précisément étudié des meubles ni leur parfaite ébénisterie qu'il convient surtout de retenir et de louer, leur agrément et leur opportunité sautant aux yeux. Il faut apprécier surtout les vertus moins apparentes de l'harmonieux équilibre des proportions dans l'espace, les sonorités bénéfiques et apaisantes des couleurs : grâce à l'art et au goût sûr et délicat de Sognot, tout s'accorde avec bonheur.

Légendes photographies :

La vue sur la Seine, Chaise longue basculante en manille, matelas rouge. Petite table à dessus d'opaline noire, sur piètement métallique. Fauteuil a structure métallique et coussins en tissu Jaune banane. Rideaux de Paule Marrot à large feuillage de figuier jaune sur fond blanc. On aperçoit l'amorce de séparation avec la salle à manger que fait le porte-plante en rotin. Au sol, moquette grise. Le coin de chambre d'ami qui est séparée par porte « Modernfold » en tissu plastique, circulant sur un rail courbe pour fermer éventuellement la pièce. Au fond meuble en frêne avec casiers à livres et abattants dans lequel s'incorpore le radiateur masqué de rotin. Garniture de protection en rotin de Manille. Dans la journée, le lit recouvert de tissu de laine Jaune banane s'escamote en partie dans le meuble. Coin de salle à manger. Radiateur, également masqué de rotin incorporé dans un grand meuble d'angle, en frêne. Sièges à structure métallique, garnis de moelle de rotin et de coussins vert olive. Tapis rouge sous la table ; coupe en poirier de Noll. Éclairages de Serge Mouille. Porte-plante en rotin. Le grand divan-lit de l'entrée s'escamote en partie dans le coffrage en bois de frêne : casiers à livres et abattants ; on voit le départ de la cloison « Modernfold » qui isole la chambre d'ami. Dans l'entrée, un bar existant déjà a été flanqué de chaque côté de casiers en frêne équilibrant ses proportions avec celles du divan qui fait face. Table basse et piètement métallique enrobé de moelle de rotin, dalle de verre. Au fond console à piètement métallique et dalle de verre. Au-dessus une grande glace réfléchit toute la vue de la baie qui lui fait face. Chaise de rotin coussin tissu banane. Dans la chambre, revêtement mural « tritap », en paille de blé tissée avec du fil de chanvre Tête de lit formant un tout avec les tables de chevet

en rotin de Manille à dessus de Formica noir. Éclairages de Dourgnon. La pièce comporte en outre un meuble de rangement avec vitrine.

ENTRETIEN AVEC RENE BOSSU (2024-2025)

Dans le cadre de cette recherche consacrée à l'œuvre et à la pédagogie de Louis Sognot, nous avons pris contact avec Robert Bossu, à la suite d'une annonce parue dans *Le Figaro* (26 avril 2024) sollicitant les témoignages d'anciens élèves. M. Bossu, architecte de formation, nous a aimablement répondu en partageant des souvenirs précieux de son passage à l'École des Arts appliqués à l'Industrie dans les années 1950.

Les échanges avec M. Bossu se sont déroulés au fil de plusieurs rencontres. Très âgé et marqué par la fatigue, sa mémoire s'est souvent révélée fragmentaire, mais elle a su, par instants, retrouver une remarquable clarté. Si ses souvenirs apparaissent épars, ils n'en demeurent pas moins sincères et profondément utiles pour comprendre l'esprit de Louis Sognot et son enseignement. Ce témoignage, s'il reste succinct, présente un caractère exceptionnel. Il éclaire les dernières années d'activité de Louis Sognot en tant que professeur, quelques années avant qu'il ne mette fin à sa carrière d'enseignant en 1960. Il constitue ainsi une source rare et précieuse sur sa méthode et son influence à la toute fin de son parcours pédagogique.Son témoignage éclaire ainsi l'influence discrète mais déterminante exercée par Louis Sognot sur plusieurs générations de jeunes créateurs.

William Le Calvez : Monsieur Bossu, pourriez-vous nous raconter dans quelles circonstances vous avez rencontré Louis Sognot ?

> **Robert Bossu :** Louis Sognot a été mon professeur de décoration à l'École des Arts appliqués à l'Industrie, rue Dupetit-Thouars, dans le 3e arrondissement de Paris, dans les années 50. À cette époque, l'enseignement artistique évoluait profondément, et il partageait, comme le directeur M. Fressinay, une profonde admiration pour les principes du Bauhaus.

William Le Calvez : Comment décririez-vous son approche de l'enseignement auprès de ses élèves ?

> **Robert Bossu :** Sognot n'était pas un enseignant traditionnel. Il agissait véritablement comme un maître d'atelier. Il privilégiait l'observation attentive, prodiguait des conseils précis, toujours orientés vers la qualité des formes et l'exactitude du geste. Il nous encourageait à expérimenter par nous-mêmes, à chercher, à corriger, à comprendre. Il nous incitait également à enrichir notre regard en allant dessiner au musée du Louvre, notamment des objets antiques — vases, amphores — afin de saisir la pureté des lignes. Lorsque je lui ai remis certains croquis de ces sessions, il m'a dit avec un sourire bienveillant : « Ce sont des dessins de peintre ! »

William Le Calvez : Avez-vous conservé des souvenirs matériels de cet enseignement ?

> **Robert Bossu :** Oui, tout à fait. J'ai retrouvé quelques notes et plusieurs croquis réalisés sous sa direction. L'un d'entre eux représente Louis Sognot lui-même : sa fine moustache,

son œil vérifiant la justesse du trait... La finesse du dessin traduit la finesse de son esprit. Sous ce croquis figurent quelques phrases clefs notées au cours : « Tout avant il faut qu'une décoration soit agréable. » Et ailleurs, accompagnant l'étude de la position de sièges : « Technique après l'imagination. »

William Le Calvez : Pouvez-vous nous parler des projets que vous avez réalisés dans ce cadre ?

Robert Bossu : Parmi les travaux que j'ai réalisés sous son regard attentif, je me souviens d'une table basse pour un living, à la gouache, de forme géométrique, en placage de bois clair (probablement du citronnier). J'avais également conçu un projet de mosaïque pour un jardin public, représentant des cervidés stylisés dans une forêt.

William Le Calvez : Quel type d'attention portait-il à ses élèves ?

Robert Bossu : Il avait une attention très grande pour chacun de nous. Il était à la fois exigeant et compréhensif. Je me souviens d'une note qu'il avait portée sur un de mes bulletins de la quatrième année en 1950 : « Toujours inégal, malgré beaucoup d'application. » Une critique juste, mais toujours accompagnée de bienveillance.

William Le Calvez : L'enseignement de Louis Sognot semblait donc avoir une dimension très riche, au-delà de la pratique manuelle ?

Robert Bossu : Oui, absolument. Il considérait que la formation artistique ne pouvait se limiter aux techniques. Il nous encourageait à enrichir notre vision par la lecture, par exemple avec Le Jardin dans l'Île de Maurice Genevoix. Cette ouverture culturelle faisait partie intégrante de sa pédagogie.

William Le Calvez : Avec le recul, quel regard portez-vous sur l'enseignement que vous avez reçu de Louis Sognot ?

Robert Bossu : Un regard d'admiration et de gratitude. C'était un professeur discret, exigeant et respectueux. Il transmettait un savoir rigoureux tout en laissant s'épanouir notre personnalité. Pour moi, il reste l'exemple parfait du maître d'atelier : il ne formait pas seulement des décorateurs, il éveillait des regards.

Le témoignage de Robert Bossu illustre avec sensibilité l'éthique et la méthode pédagogique de Louis Sognot, entre exigence artistique, rigueur technique et ouverture culturelle. Il apporte un éclairage précieux sur la transmission de valeurs essentielles au sein des arts appliqués dans la France d'après-guerre.

Louis SOGNOT, artiste décorateur (1892-1970)

Louis SOGNOT, Décorative Artist (1892–1970)

Cette thèse se propose de retracer la carrière de Louis Sognot (1892–1970), figure majeure mais encore insuffisamment étudiée des arts décoratifs en France, et de mettre en lumière l'ensemble de son œuvre. Elle s'attache notamment à explorer les zones d'ombre de son héritage, en réévaluant son rôle d'enseignant et son apport en tant qu'innovateur sur la longue durée.

À travers une analyse croisée de ses productions, de ses engagements professionnels et pédagogiques, il s'agit de restituer la cohérence d'un parcours qui conjugue recherche formelle, rigueur constructive et vision sociale de l'aménagement du cadre de vie. Le parcours de Louis Sognot se distingue par une remarquable continuité, amorcée en 1919 lorsqu'il rejoint l'atelier Primavera du Printemps, et poursuivie jusqu'aux années 1970. Dès sa première apparition au Salon d'Automne en 1922, il se détourne des répertoires historicistes pour adopter le vocabulaire du mouvement moderne, en résonance avec les avant-gardes européennes. À partir de 1927, il s'impose comme l'un des pionniers du mobilier métallique en France, champ qu'il explore jusqu'au milieu des années 1930 à travers des réalisations telles que le fumoir et le salon de thé du Printemps, ou encore son essai pour une chambre coloniale. Son adhésion à l'Union des Artistes Modernes en 1929 consacre son orientation rationaliste et fonctionnelle. Sa collaboration avec Charlotte Alix (1928-1934) se traduit par des commandes d'envergure : résidence du maharajah d'Indore (1930-1932), salle de conseil des laboratoires Roussel, réaménagements du Printemps. Il mobilise alors duralumin, tube d'acier, laque Lakarme et peinture Duco, réfléchissant étroitement à l'usage. Louis Sognot conçoit ensuite de nombreux espaces de travail – bureaux d'institutions, bibliothèques, musées, cités universitaires – pensés comme laboratoires décoratifs où esthétique et ergonomie se renforcent mutuellement. Parallèlement, il renouvelle les intérieurs privés par une modularité sobre et adaptée aux modes de vie contemporains.

Après 1945, il participe au mouvement reconstruction en créant un mobilier économique et fonctionnel pour les logements sinistrés de Sotteville-lès-Rouen, Brest et d'autres villes. Il modernise le rotin, expérimente latex, polyester, osier et bambou, et améliore l'ergonomie au moyen de sangles et ressorts.

Présent aux expositions de Paris 1925, Bruxelles 1935 et Bruxelles 1958, il demeure à l'avant-garde. Ses collaborations avec les maisons Rinck ou Wagner et le créateur de luminaires Serge Mouille l'inscrivent durablement dans les réseaux industriels. Enfin, son activité d'enseignant, longtemps sous-évaluée, constitue un

axe central de son influence. À l'École Boulle, à l'École Élisa Lemonnier et à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, il forme plusieurs générations de créateurs, alliant exigence technique et ouverture aux évolutions esthétiques du XX^{e} siècle. Refusant toute hiérarchie entre arts appliqués et arts dits « nobles », Louis Sognot incarne une conception unifiée des arts décoratifs où innovations techniques, réalités sociales et contraintes économiques façonnent l'habitat moderne. Par salons, expositions, commandes publiques et partenariats industriels, il contribue à ancrer durablement la création française dans la modernité.

Mots clefs : ARTS DECORATIFS – DECORATEUR-MODERNISME

ATELIER PRIMAVERA- ARTS APPLIQUES-U.A.M – O.T.U.A.

L'intitulé et l'adresse du laboratoire de rattachement : ED 441

Centre de recherche HiCSA
2 rue Vivienne, 75002 Paris