Décoratrice-ensemblière : une étape vers la profession d'architecte dans les années 20 ?

Decorator-‘ensemblière’: a stage towards the occupation of architect in the twenties?

Die Décoratrice-ensemblière in den 1920er Jahren – ein Schritt Richtung Architektenberuf?

Élise Koering

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/976>

DOI : 10.4000/lha.976

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2018

Pagination : 111-123

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Élise Koering, « Décoratrice-ensemblière : une étape vers la profession d'architecte dans les années 20 ? », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 35 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/976> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.976>

Par Élise KOERING

DÉCORATRICE-ENSEMBLIÈRE : UNE ÉTAPE VERS LA PROFESSION D'ARCHITECTE DANS LES ANNÉES 20 ?

L'intrusion du féminin dans le champ architectural est sans doute trop timide et insuffisamment acceptée pour affirmer que le métier d'architecte s'est féminisé dans les années 20¹ ; elle est cependant assez concrète, inattendue et préoccupante pour créer une onde de choc au sein d'une « profession bien représentative du labeur viril »² et expliquer les interrogations sur la légitimité d'une « architecte en jupons »³ dans ce « métier d'homme »⁴. La multiplication d'articles consacrés à la femme architecte dans la presse généraliste et spécialisée dès le crépuscule du XIX^e siècle et plus intensément dans les années 20, objective un phénomène participant d'un mouvement général d'émancipation féminine et de féminisation du travail considéré par beaucoup comme un « envahissement des professions masculines »⁵. D'articles explicatifs et analytiques en enquêtes pseudo-sociologiques, s'élabore alors un discours critique et interrogatif sur la capacité de la femme à œuvrer en architecte et sur l'intérêt qu'en tirerait la profession, réinterrogeant le postulat de métiers *genrés*. Parmi ces publications⁶, *Le Maître d'Œuvre* propose en 1928 une enquête consacrée aux « Femmes-architectes », être hybride comme l'illustre ici la présence d'un trait d'union dont on ignore s'il unit et entérine une nouvelle entité professionnelle ou s'il sépare irrémédiablement la femme du métier convoité. Témoignage édifiant de la situation des femmes, en particulier architectes, cette enquête mêle entretiens avec des diplômées de l'École spéciale d'architecture ou de l'École des Beaux-Arts⁷ et « réponses » de femmes architectes ou de lettres mais surtout d'hommes architectes, à la question implicitement posée sur la réussite de ces nouvelles venues dans la profession. En dépit d'opinions discordantes, la tendance générale est à la circonspection (des hommes) et à l'énonciation d'un discours stéréotypé, ancré dans un récit mythique sur le rôle naturel de la femme, garant du maintien de l'équilibre social⁸.

1. En 1960, l'Ordre compte 0,8 % de femmes. Annick Colybes, « Les femmes investissent la profession. Mais est-il vrai que c'est au moment où celle-ci se dévalorise ? », *Architecture*, n° 7, p. 18.

2. Louis Brachet, « Femmes-Architectes », *Le Maître d'Œuvre*, n° 22, 1928, p. 18.

3. Will Darvill, « Une femme architecte », *La Construction moderne*, 7 octobre 1905, p. 3.

4. Denise Malette, « Femmes-Architectes », *Le Maître d'Œuvre*, n° 20, 1928, p. 20.

5. Jean Cloquet, « Femmes-Architectes », *Le Maître d'Œuvre*, n° 23, 1928, p. 15.

6. Sans être la seule, *La Construction moderne* s'intéresse à cette question. Dès les années 20, Émile Maigrot recense les architectes diplômées de l'École des Beaux-Arts. Fonds Maigrot, IFA 082 677.

7. Apparemment aucune d'écoles régionales.

8. « La femme [...] ne doit pas oublier ses devoirs envers la Société et envers la nature ». Charles Maillard, « Femmes-Architectes », *Le Maître d'Œuvre*, n° 21, 1928, p. 7.

L'entrée en architecture des femmes, loin de sonner comme une évidence, s'apparente à une lutte⁹ : lutte contre les préjugés masculins et féminins sur le sexe faible, et pour le partage d'une profession requérant des compétences jugées exclusivement masculines. Une lutte de longue haleine, portée par des figures largement oubliées¹⁰, qui, en outre, se durcit avec le brandissement d'une loi tacite posant le principe d'une division sexuée des rôles au sein de la pratique architecturale, de chasse gardée et de tolérances. Globalement, même diplômée, la femme architecte est espérée par ses pairs comme « collaboratrice discrète et dévouée »¹¹, secondant un confrère dans ses tâches de bureau et restant à distance du chantier. Ensuite et plus spécifiquement, elle subit une injonction, issue d'une conception archaïque encore puissante après la Grande guerre, qui associe la *nature* féminine à l'espace intérieur, souvent domestique, et aux travaux de décoration¹². « N'avait-on pas tout d'abord envisagé le rôle de la femme-architecte, comme attachée seulement au cabinet d'un confrère, y pratiquant un travail de bureau, ou bien se consacrant uniquement à la décoration intérieure ? » demande Jean Royer à Gorska¹³. Ce point de vue tenace et communément admis par la gent tant masculine que féminine, puise à une règle ancienne de répartition des espaces et des champs de compétences : à l'homme l'espace public et l'architecture, à la femme les arts décoratifs et, plus insidieusement, le foyer ou le *Home* tel qu'on le nomme alors. Le XIX^e siècle se caractérise par une dépréciation de l'activité artistique de la femme et de son rôle au sein de la société. Dans un même mouvement, il institue la figure de la *femme d'intérieur*, attachée à son foyer et productrice de travaux d'aiguille, tout en considérant, lors des dernières décennies, son rôle crucial d'acheteuse¹⁴, et en lui dédiant un enseignement d'art décoratif spécifique qui entérine la branche des « ouvrages de dames ».

Ainsi, dans les années 20, malgré la présence acquise de femmes dans les écoles d'architecture¹⁵, le discours dominant – ayant pour double objet d'éloigner la femme de l'architecture et de la fixer dans l'espace domestique¹⁶ – est donc d'en faire encore

9. « C'est pour une carrière de lutte que nous nous préparons ». Adrienne Gorska, « Femmes-Architectes », *Le Maître d'Œuvre*, n° 19, 1928, p. 14.

10. Citons not. Geneviève Trélat, Jeanne Besson-Surugue, Léontine Glorieux-Monfred, Juliette Tréant-Mathé.

11. Louis Brachet, *op. cit.*

12. Lynne Walker, *Drawing on Diversity: Women, Architecture and Practice*, RIBA Heinz Gallery, 1997.

13. J. Royer, *op. cit.*, p. 14. Et not. Mme Fuller, « La femme et l'architecture » (5^e Congrès international de l'architecture), *Architecture-Architectes, Enseignement. Institution. Profession. Anthropologie. 1790-1948*, IFA, p. 363-364.

14. « Le principal acheteur, c'est la Femme. N'est-elle pas l'organisatrice du "home" ? ». Union centrale des arts décoratifs, *Organisation d'un Comité de propagande de dames pour le développement des travaux d'art décoratif exécutés par les femmes*, Paris, Éd. Lehours, 1894.

15. Leur nombre reste cependant très faible. Lydie Mouchel, *Femmes architectes. Une histoire à écrire*, DEA Histoire socio-culturelle, dirigé par Anne-Marie Châtelet, 12 octobre 2000.

16. Georges Berger, « La femme est surtout désignée pour les travaux qui l'éloignent le moins du foyer conjugal et lui permettent de remplir le plus aisément ses obligations de famille ». Archives UCAD D1/27. Bibliothèque des arts décoratifs, Paris.

la conceptrice consacrée du décor, de « l'Architecture de[s] [...] intérieurs », en particulier de la maison¹⁷. Pour légitimer ce discours, ses aptitudes naturelles de décoratrice sont alors inlassablement invoquées : son instinct pour organiser une pièce, son goût inné pour choisir les tissus, « sa sensibilité, son intuitisme (*sic*), son habitude vestimentaire des couleurs, sa compréhension des nécessités raffinées du home »¹⁸, « sa finesse et son sens pratique »¹⁹, sa souplesse, sa délicatesse, son imagination, son ingéniosité ou sa ténacité. Cette répartition stricte des rôles, librement exprimée et clairement argumentée, laisse ainsi supposer qu'à défaut de gouverner le monde de l'architecture, la femme est souveraine en ses royaumes : les arts décoratifs et l'espace domestique. Or, s'il est encore difficile de connaître les conditions d'exercice des collaboratrices d'architectes, une analyse du contexte décoratif des années 1910-20 et, précisément de la place de la créatrice au sein des Salons d'arts décoratifs parisiens, vient, contre toute attente, révéler une réalité autre, réfutant le discours selon lequel la femme serait « supérieure dès qu'il s'agit d'installations intérieures »²⁰.

L'ensemblière au Salon des Artistes Décorateurs et au Salon d'Automne

L'étude des revues et ouvrages consacrés à la production décorative des premières années du XX^e siècle²¹ et celle, spécifique, des comptes rendus de Salons – principalement le Salon des Artistes Décorateurs et le Salon d'Automne, vitrines officielles de l'art décoratif²² – offre en effet une vision nettement plus réaliste de la situation. Tout d'abord, en dépit de leur nombre substantiel, les femmes constituent la part la moins visible et la moins valorisée de ces Salons annuels. Les compte rendus regorgent ainsi de patronymes d'artistes masculins qui *font* l'art décoratif français : Maurice Dufrené, Paul Follot, André Groult, Louis Süe et André Mare, Paul Poiret, Jacques-Émile Ruhlmann, Francis Jourdain ou Robert Mallet-Stevens puis, au tournant des années 1910-20, Pierre Chareau, Louis Sognot, Djo-Bourgeois, René Herbst ou encore Étienne Kohlmann. Il en est de même dans les articles ou ouvrages globalement consacrés aux arts décoratifs et au mobilier. Dans les *Intérieurs français* publiés par Jean Badovici en 1925, une femme seulement figure parmi dix hommes. Un constat qui, au regard des discours affichés sur la *femme créatrice* comme conceptrice naturelle de la décoration, a de quoi surprendre et nécessite un bref retour en arrière.

17. Louis Brachet, *op. cit.*

18. *Ibid.*

19. Denise Malette, *op. cit.*

20. Gaston Trélat, « Esprit initiateur de la Femme en Architecture privée », *Le Maître d'Œuvre*, n° 25, 1928, p. 18.

21. Les revues consultées de manière exhaustive ou encore parcellaire sont *L'Art décoratif*, *Art et Décoration*, *Mobilier et Décoration*, *Les Échos des Industries d'Art*, *Art et Industrie*, *La Demeure Française*, *Cahiers d'art*, *Les Arts de la Maison*, *L'Art vivant* ou *L'Amour de l'Art*.

22. Et de leurs catalogues.

Au début du siècle, les décorateurs disposent de deux nouveaux Salons : le Salon d'Automne fondé en 1903 et le Salon des Artistes Décorateurs, créé en 1904 par la Société du même nom²³. Immédiatement, la présentation de stands individuels s'impose selon le procédé de l'*ensemble*, soit une pièce entièrement et harmonieusement aménagée dans un espace construit. Un procédé employé dès la fin du XIX^e siècle en Autriche et en Allemagne qui désespère un Adolf Loos²⁴ mais fascine les Français. Ces derniers découvrent dans la section allemande de l'Exposition Universelle de 1900²⁵ ces pièces *modernes* aménagées à la manière des nouvelles *Period Rooms* des musées d'arts décoratifs européens, surtout allemands et scandinaves²⁶. Alors qu'en 1908, François-Rupert Carabin loue la présentation d'*ensembles* par les Munichois, deux ans plus tard, les 13 *ensembles* figurant la *Maison d'un amateur d'art*, présentée par les Bavarois au Salon d'Automne, frappent les esprits français, admiratifs de la capacité allemande à collaborer et à concevoir un « ensemble complet »²⁷. Si dans les années 10, l'usage est de commander au décorateur une ou deux pièces *modernes* pouvant s'intégrer dans un intérieur ancien, les deux Salons font de l'*ensemble* la pièce maîtresse de leurs expositions. Dans les années 20, ces « pièces complètement installées » se muent en véritables scénographies de la vie privée, destinées à attirer le visiteur et surtout la visiteuse qui peut se faire « une idée précise du rythme du home moderne »²⁸. Le triomphe presque sans partage de l'*ensemble* est tel qu'au milieu de la décennie, l'« artiste spécialisé » qui expose surtout dans les vitrines, dénonce la concurrence déloyale de ces installations complètes, suscitant une polémique dont la presse se fait l'écho²⁹.

Objet de toutes les attentions lors des Salons, l'*ensemble* se trouve, en toute logique, au cœur des commentaires et abondamment reproduit dans les publications, incarnant dès lors l'image officielle des arts décoratifs de l'entre-deux-guerres. Or, ces *ensembles*, comme la majorité des aménagements intérieurs de l'époque, sont presque exclusivement conçus par des hommes, la femme étant ainsi exclue de ce qui constitue l'expression la plus aboutie de *son art*.

Avant 1925, les décoratrices-*ensemblières* (ou architectes d'intérieur) en France se comptent sur les doigts d'une main, plus encore celles qui exposent dans les Salons. Selon notre premier recensement³⁰, Lucie Renaudot (?-1939) peut être considérée

23. Yvonne Brunhammer, Suzanne Tise, *Les artistes décorateurs 1900-1942*, Flammarion, 2008.

24. Adolf Loos, « Intérieurs. En guise de prélude », 1898, *Paroles dans le vide. Malgré tout*, Éd. Ivrea, Paris, 1994.

25. Yvonne Brunhammer, *op. cit.*, p. 12 ; Frantz Jourdain « L'art du décor à l'Exposition universelle de 1900 », *L'Architecture*, n° 4, 30 janvier 1901.

26. Dominique Poulot, « Une approche historique des musées d'histoire », Jean-Yves Boursier (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Éd. MSH, 2005, p. 17-33.

27. Maurice Pillard-Verneuil, « Le Salon d'Automne », *Art et Décoration*, novembre 1910, p. 137.

28. Gaston Derys, « La femme au Salon des Artistes Décorateurs », source inconnue, 1926.

29. Raymond Régamey, « Le XVI^e Salon des Artistes Décorateurs », *Art et Décoration*, 1926. G. Derys, *op. cit.*

30. En cours, il est effectué à partir des catalogues des deux Salons et revues pré-citées.

Ill. 1 : Lucie Renaudot, *Chambre à coucher*, Salon d'Automne, 1924 (*Art et Décoration*, 1924).

comme la première véritable *ensemblière* de Salon (ill. 1), même si une certaine Mary Constance Lloyd expose au Salon d'Automne de 1910 et aux deux Salons de 1912. Renaudot présente son premier *ensemble* en 1919 avant de devenir la représentante féminine de la tendance *contemporaine*³¹, seule *ensemblière* à exposer dans le pavillon de la SAD en 1925 (*Une Ambassade française*). En 1920, trois autres *ensemblières* se font connaître : Noémi Skolnik³², Alice Courtois³³ et surtout Charlotte Chauchet-Guilleré (1878-1964). Épouse de René Guilleré, co-fondateur de la SAD et créateur en 1912 de l'atelier d'art du Printemps, *Primavera*, elle est une « peintre déjà reconnue »³⁴ lorsqu'elle œuvre pour l'atelier, avant d'en devenir la directrice artistique sans doute en 1922, mais cesse de concevoir des *ensembles* dès 1925. En 1922, Renaudot et Chauchet-Guilleré sont rejointes par Eileen Gray (1879-1976), auteur d'un *ensemble* comprenant une commode, un paravent, deux tapis et des tentures³⁵. L'année suivante, elles sont quatre à exposer dans les deux Salons : Renaudot, Chauchet-Guilleré, Gray (ill. 2) et Claude-Lévy (1895-1942). Créatrice au sein de

31. Face à la tendance *moderne*. Guillaume Janneau, « Introduction à l'Exposition des arts décoratifs. Considérations sur l'esprit moderne », *Art et Décoration*, mai 1925, p. 129-176.

32. Pour la première et dernière fois au Salon d'Automne.

33. Au Salon d'Automne. Elle n'expose plus jusqu'en 1930.

34. Alain-René Hardy (avec Gérard Tatin), *Primavera 1912-1972. Atelier d'art du Printemps*, Éd. Fatou, 2014, p. 22.

35. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, Société du Salon d'Automne, Paris, 1922.

Ill. 2 : Eileen Gray, *Boudoir Monte Carlo*, Salon des Artistes Décorateurs, 1923 (Jean Badovici, *Intérieurs français*, 1925).

*Primavera*³⁶, Claude-Lévy – de son vrai nom Germaine Lévy³⁷ – se fait remarquer en 1923 avec un *Boudoir* qui divise la critique. Vraisemblablement proche de Gray, elle intègre des tapis de l'Irlandaise dans ses *ensembles* et ouvre sa boutique de décoration en 1932 à Menton où Gray bâtit alors *Tempe a Pailla*³⁸.

En 1924, tandis que l'architecte diplômée Gorska (1899-1969) et l'artiste Sonia Delaunay (1885-1979) conçoivent des façades de boutiques au Salon d'Automne, Renée Kinsbourg (1888-1958) y présente son premier *ensemble*. Les Salons de 1923 et 1924 marquent une étape décisive dans la définition du *Style français* tout en connaissant une évolution notable dans la représentation féminine de ses *ensemblers*. À l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, les *ensemblères* gagnent un peu de terrain, même si des figures modernes comme Gray ou Claude-Lévy brillent par leur absence ou ne présentent que des pièces isolées³⁹. Alors que les représentantes des ateliers des Grands Magasins exposent sous la bannière de ces derniers et/ou en leur nom propre – Renaudot pour *La Maîtrise* des Galeries Lafayette, dans le pavillon de la SAD et dans les *ensembles mobiliers*,

36. 1919-29. Alain-René Hardy, *op. cit.*, p. 342.

37. Acte de naissance. Archives municipales de Nantes. Les investigations sur Claude-Lévy ont été menées avec Olivier Cinqualbre dès 2011. Un travail de recherches sur l'artiste est en cours.

38. Registre du commerce. Archives départementales des Alpes-Maritimes.

39. Delaunay, elle, aménage (avec Jacques Heim et Girau-Gilbert) la *Boutique simultanée*.

Ill. 3 : Blanche Klotz, *Studio*, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925 (*Les Arts de la Maison*, 1925).

Suzanne Guiguichon (avec Gabriel Englinger) pour *La Maîtrise*, Chauchet-Guilleré et Madeleine Sougez dans la *Villa du Printemps*⁴⁰ –, Kinsbourg présente (avec A. Berger) une chambre à coucher dans le stand *Les Arts de France*. L'Exposition révèle ainsi au public de nouveaux visages : Sougez (1889-1972)⁴¹, Guiguichon (1901-1985) et Blanche Klotz (1885- ?), auteur d'un *ensemble* fort remarqué (ill. 3).

Dans la seconde moitié des années 20, le nombre d'*ensemblières* augmente singulièrement, instaurant une présence féminine inédite dans les Salons, les publications et le monde jusqu'alors masculin de la décoration. Charlotte Perriand (1903-1999), Suzanne Agron, Sougez, Klotz, Guiguichon, Eyre de Lanux (1884-1966, avec Evelyn Wyld), Jeanne Riss (1887-1926) ou encore Lucie Holt Le Son (1899- ?) rejoignent les pionnières. Si elles initient souvent leur pratique en aménageant leur lieu de vie ou celui de clients fortunés, telles Delaunay, Agron ou Klotz, certaines naissent à la profession en concevant directement un *ensemble* de Salon. C'est le cas de Perriand qui, à 23 ans, ose se mesurer aux créateurs reconnus et aux Grands Magasins avec un *Coin de salon*, comprenant immédiatement qu'un *ensemble* vaut toutes les vitrines du monde. Avec le succès fulgurant du *Bar sous le toit* en 1927, elle devient l'une

40. Alain-René Hardy, *op. cit.*, p. 95.

41. Active chez *Primavera* en 1920-28.

des figures de proue de la décoration, alors qu'elle rejoint l'atelier de la rue de Sèvres qui, sans doute sous son impulsion, expose son premier *ensemble* au Salon d'Automne de 1929, transformant non sans ironie Le Corbusier en *ensemblier*.

Probablement encore lacunaire, ce rapide tour d'horizon esquisse néanmoins la réalité d'une profession et son évolution au cours d'une décennie décisive pour la femme en général et la femme architecte ou décoratrice en particulier, même si « l'idéal de la femme au foyer semble plus que jamais incontesté »⁴². Il révèle d'abord, la quasi absence de l'*ensemblère* dans les Salons des années 10, puis sa faible présence entre 1919 et 1925 et, enfin, son épanouissement dans la seconde moitié de la décennie, avant sa présence acquise dans les années 30, malgré la crise et le mouvement de retour de la femme au foyer⁴³.

Ensemblière : une étape vers la profession d'architecte ?

En 1926, signe des temps nouveaux, Gaston Derys déplore qu'au Salon des Artistes Décorateurs « deux ou trois femmes seulement [...] présentent des ensembles, tandis que les ensembles masculins sont nombreux »⁴⁴. Ce constat, dressé dans un article pour la première fois consacré à « La femme au Salon des Artistes Décorateurs » dénonce une « disproportion »⁴⁵ qui semble n'avoir jamais été signalée auparavant, révélant un changement important de mentalité au moment où la femme-architecte, mais aussi chef d'entreprise, aviatrice ou ministre⁴⁶, fait parler d'elle. On le devine, la cause principale de l'absence puis de la rareté de l'*ensemblère* dans les Salons avant le milieu des années 20 tient au statut du décorateur-*ensemblier* et, de manière liée, au genre auquel il est censé appartenir. Un article, signé cette fois par un farouche opposant à la profession, offre un éclairage édifiant sur ce point.

En 1925, Le Corbusier révèle l'existence et les motifs d'une hiérarchie entre les décorateurs, à laquelle est associé un principe clair de division sexuée⁴⁷. Ici, le pourfendeur des arts décoratifs exprime d'abord le soulagement éprouvé face à l'apparition de l'*ensemblier* qui aurait évité à l'art décoratif de « sombre[r] chez les demoiselles éprises » d'arts appliqués et d'histoire de l'art. Il déclare : les *ensemblers* ont « voulu démontrer par la création de leur nom et de leur nouvelle activité,

42. Anne-Marie Sohn, « Entre deux guerres. Les rôles féminins en France et en Angleterre », *Histoire des femmes en occident*, 5. *Le XX^e siècle*, Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), Plon, 1992, p. 92.

43. Leur nombre alors s'accroît. Citons Charlotte Alix, Mlle Max Vibert, Colette Guéden, Claude Salvy ou Gisèle Grimont.

44. Gaston Derys, *op. cit.*

45. René Chavance fera le même constat : « Parmi les artistes qui créent des ensembles mobiliers, on compte jusqu'ici peu de femmes. Il en est certes, et de beaucoup de talent, mais elles représentent une infime minorité en comparaison de l'élément masculin. Pourquoi cette disproportion ? ». Et pourtant : « Voilà des dons, pour peu que s'y ajoute de méthode et d'esprit d'invention qui semblent la prédestiner à l'art plaisant et divers des ensemblers ». René Chavance, « Mme BJ Klotz et le décor de la maison », *Art et Décoration*, 1928, p. 65.

46. Florence Montreynaud, *Le XX^e siècle des femmes*, Nathan, Paris, 1989.

47. Le Corbusier, « L'heure de l'architecture », *L'Esprit Nouveau*, n° 28, 1925.

qu'ici des facultés mâles étaient de rigueur : vues d'ensemble, organisation, sens de l'unité, dosage, harmonie, proportion ». Tandis que la jeune fille inonde la maison d'objets et ornements inutiles – seule production dont elle est néanmoins capable –, l'homme, lui, pense et construit l'espace grâce à ses facultés masculines exclusives, qui sont évidemment celles de l'architecte, ajoutant que celles-ci « contiennent, de forts germes d'architecture. [...] Chez [les ensembliers] se tranch[ent] des cas d'architecture ». Ainsi Le Corbusier associe-t-il explicitement l'*ensemblier* (le bon *ensemblier*) à l'architecte, opérant une distinction nette entre activités décoratives féminines autorisées mais réprouvées – arts mineurs parmi les arts mineurs : gravure, broderie, enluminure, reliure, céramique, etc. – et activités *décoratives* masculines consacrées, qui ne relèveraient plus du champ décoratif puisque « mâles ». En 1923 déjà, il déclare que le décorateur « est un homme qui cherche à éviter les apprentissages ingrats [résistance des matériaux] et qui aspire à des succès rapides. C'est encore très féminin »⁴⁸, et oppose les attributs féminins du décorateur aux qualités masculines de l'architecte pour faire de l'*ensemblier* celui qui a su échapper à la féminisation de sa profession.

Emblématique d'une pensée dominante, cet article confirme qu'en 1910-20, existe au sein des arts décoratifs une hiérarchie implicite qui contribue à la relégation des femmes aux arts décoratifs mineurs et donc à l'établissement d'une hiérarchie sexuée. Ainsi, dans ce domaine que l'on croyait tout acquis à la femme, la part la plus noble est réservée à l'homme. Une inégalité qui crée à notre sens un autre empêchement fondamental et parfaitement méconnu à l'accession possible des femmes – en particulier décoratrices – à la profession d'architecte. Le Corbusier l'affirme : si le décorateur (l'*ensemblier*) « est bon, il passe au second titre [architecte] ; s'il demeure décorateur, c'est qu'il est mauvais et il reste de trop, un rouage superflu »⁴⁹.

L'assimilation de la profession d'*ensemblier* à celle d'« architecte tout court »⁵⁰ éclaire ainsi sur les raisons de la rareté de l'*ensemblière* dans les Salons et sur la nature des obstacles auxquels une décoratrice se heurte pour devenir *ensemblière* – ceux de la femme architecte. Si nous ne pouvons développer ici cette question⁵¹, notons néanmoins que les décoratrices devenues *ensemblières* sont apparemment celles qui disposent de moyens financiers, appartiennent à un atelier de grand magasin, ont un éditeur, possèdent leur propre maison de décoration⁵² ou bénéficient d'un appui masculin solide et d'un réseau important⁵³.

48. LC, « Salon d'Automne (Architecture) », *L'Esprit Nouveau*, n° 19, 1923. Son discours sur la femme changera dès 1926, voir : Élise Koering, *Eileen Gray et Charlotte Perriand dans les années 1920 et la question de l'intérieur corbuséen. Essai d'analyse et de mise en perspective*, thèse sous la dir. de François Loyer, université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010.

49. Le Corbusier, « L'heure de l'architecture », *op. cit.*

50. Paulette Bernège, dans Élise Koering, « Architecte ménagère. Une nouvelle experte de l'habitat des années 20 », *Source(s)*, PUS, 2016.

51. Dans ce cadre, la question de l'enseignement est évidemment fondamentale.

52. Gray : Jean Désert (1922). Delaunay : Maison Sonia (1923). Klotz : Blanche Jean Klotz et C^{ie} (avec Thérèse Pereyra, 1924).

53. Rappelons aussi que, jusqu'en 1965, la femme mariée (sans contrat) est juridiquement incapable et ne peut travailler sans l'accord de son époux.

La naissance de l'ensemblière-architecte

Au milieu des années 20, les *ensemblières* s'imposent, leurs boutiques se développent et quelques créatrices volent la vedette aux *ensembliers*. Grâce aux aînées et à un contexte social plus favorable, les nouvelles venues peuvent immédiatement se penser en *ensemblière* ; certaines pionnières, elles, franchissent une étape inattendue, rendue possible par leur activité d'*ensemblière*, celle de la construction. De toute évidence, cette évolution doit beaucoup au contexte social et à la bravoure des pionnières, mais aussi à d'autres facteurs que l'on peut très partiellement aborder ici.

S'il faut d'abord souligner l'évolution des mentalités masculines face à l'avènement de la *femme nouvelle* – Perriand n'aurait pu rejoindre Le Corbusier avant 1927 –, il est nécessaire d'insister sur l'importance du rôle joué par certains hommes dans son accession à des commandes d'aménagements intérieurs ou à des expositions : la jeune garde – Herbst, Djo-Bourgeois ou Sognot – et certains architectes(-décorateurs) tels Frantz et Francis Jourdain, Chareau, Mallet-Stevens ou Alfred Agache, mais aussi, moins évident, un décorateur-ensemblier dit *Contemporain* comme Dufrêne. Figure tutélaire de la décoration, il est, à notre sens, un acteur essentiel de l'introduction de la femme au sein de la « corporation » des *ensembliers*. En qualité de directeur de *La Maîtrise*, il n'hésite pas, par exemple, à accueillir Guiguichon et à lui confier la création d'*ensembles*. Il est, en outre et entre autres, celui qui oriente et soutient activement et durablement Perriand, lui offrant les services de son artisan, l'incitant à exposer dans les Salons et surtout lui enseignant, malgré sa qualité de femme, la prééminence de la construction sur l'ornement et la nécessité d'agir avec les outils techniques et intellectuels de l'architecte. Si la jeune femme a l'audace d'exposer un *ensemble* dès 1926, c'est grâce à l'enseignement et aux encouragements du décorateur ainsi qu'à son statut de vice-président des deux Salons parisiens.

Le tournant pris par l'architecture, les arts décoratifs et donc les Salons après 1925, joue également un rôle crucial dans l'avènement de cette professionnelle. En effet, la volonté des Modernes d'ancrer leur production dans leur époque sert la créatrice, en particulier l'*ensemblière*. Affranchie de ses anciennes entraves sociales, elle ose, dans la majorité des cas, rompre avec les conventions bourgeoises et participer en créatrice éclairée à la redéfinition du cadre de vie de l'époque machiniste : non plus dessiner un décor mais bâtir un espace où se joue une nouvelle manière d'habiter. La conception par Gray, Klotz, Perriand ou Claude-Lévy de bars d'appartement, boudoirs-studio et salles polyfonctionnelles aux meubles parfois escamotables et métalliques, illustre cette volonté de penser des lieux adaptés aux nouveaux comportements et de questionner la frontière, notamment corporelle, entre homme et femme pour bannir toute hiérarchie sexuée⁵⁴.

54. Élise Koering, « Le Corbusier et la construction d'un intérieur androgyne. Taylorisme domestique et mesure féminine dans l'intérieur corbuséen de la seconde moitié des années 20 », *Histoire de l'art*, n° 76, décembre 2015.

Ill. 4 : Claude-Lévy, *Coin fantasque*, Exposition de l'UAM, 1930 (*Art et Décoration*, 1930).

Une association comme l'Union des Artistes Modernes, fondée en 1929, exalte particulièrement cette femme créatrice d'*ensembles* et d'architecture (intérieure). Alors qu'un projet inabouti d'exposition de « wagon-lit réalisé par 10 artistes différents – un par cabine » prévoit au moins trois exposants pour sept hommes (Gray, Perriand, Holt Le Son)⁵⁵, la première exposition de l'Union en 1930 présente les *ensembles* de Klotz, Holt Le Son, Perriand (avec Le Corbusier et Jeanneret), Claude-Lévy (ill. 4), Eyre de Lanux et Wyld, Alix (avec Sognot) et Delaunay, pour la très grande majorité membres de l'Union⁵⁶. Parallèlement, les Salons sont désertés par les *ensemblières* modernes qui, depuis 1927 surtout, irriguaient d'un sang neuf les arts décoratifs désormais placés sous le signe du métal. Si certaines d'entre elles reviennent aux Salons, telles Gray, Klotz ou Claude-Lévy, nombre d'artistes françaises et étrangères tentent, souvent sans succès⁵⁷, de rejoindre cette association favorable à la femme et à ses bâtisseuses⁵⁸, qu'elles soient diplômées ou parvenues à la profession par le chemin détourné de l'*ensemble*.

55. « F. Jourdain demande un projet à Mlle Claude Lévy. Hélène Henry [...] à Mme Klotz ». Archives UAM, bibliothèque des arts décoratifs, Paris.

56. Selon nous, Claude-Lévy ne sera jamais membre actif. Plusieurs d'entre elles participent à l'aménagement des bureaux de La Semaine à Paris et du Palais du Maharadja d'Indore.

57. Comme Thérèse Bonney en 1930.

58. Gorska est membre actif en 1931.

Au sein de cette Union qu'elle quitte pour une raison encore inconnue en 1933, Gray symbolise le parcours exemplaire d'une peintre, artiste du laque et du textile, puis *meublière*, qui, en passant par l'étape de l'*ensemble*, parvient à œuvrer en architecte. Si elle est l'une des rares à franchir le pas grâce à ses nombreux atouts⁵⁹, elle n'est pas la seule. Alors que Klotz bâtit en 1927 une « villa moderne » à Garches⁶⁰ (ill. 5), quelques années plus tard, celle dont Gray semble avoir partagé les expériences, les goûts et peut-être l'amitié, opère le même cheminement. À Roquebrune, Claude-Lévy et Gray édifient chacune une maison pour un ami qui semble constituer leur premier exercice d'architecte (ill. 6). Or, il est certain que l'un des agents d'accession à ce statut est leur expérience d'*ensemblière*, soit le passage réussi d'un domaine féminin à un domaine masculin. Désormais pourvues des « facultés mâles » de l'*ensembliser*, Gray, Klotz et Claude-Lévy (et d'autres peut-être) s'orientent naturellement vers l'architecture, à l'instar d'un Le Corbusier ou d'un Chareau, sans pour autant bénéficier d'une reconnaissance ou d'une visibilité comparables.

L'accession de ces *ensemblières* au métier d'architecte est indubitablement colorée par les conditions dans lesquelles elles ont exercé leur art et par l'objet de leur attention : l'intérieur toujours, le *Home* souvent. Fortes de leur expérience et, pour certaines, d'un investissement précoce dans des problématiques modernes voire d'avant-garde, elles poursuivent une réflexion aigue et originale sur ce qui constitue alors le champ de recherche premier des architectes modernes : l'habitat et son équipement. Certains d'entre eux ne s'y trompent pas et proposent un rapprochement avec ces figures hybrides. Un rapprochement fatal à certaines de ces aspirantes architectes, alors définitivement enfermées dans leur champ de compétence, victimes encore plus désignées de la répartition sexuée des rôles sans pouvoir aspirer à une carrière d'architecte diplômée⁶¹. Dans les années 20, l'architecte-*ensemblière* incarne ainsi une figure réelle du paysage français, et surtout un acteur de premier plan de la redéfinition de l'intérieur tel que défendu et revendiqué par les architectes modernes. Souvent nourries des réflexions d'une autre professionnelle oubliée et pourtant cruciale de cette époque – la tayloriste domestique⁶² –, leurs recherches sur l'intérieur comme espace scientifiquement organisé, ont été ainsi absorbées par les architectes avant d'être diluées dans une histoire de l'architecture qui a longtemps peiné à reconnaître tant le rôle de la femme architecte que celui de personnalités en marge de la profession.

Elise KOERING

docteure, chercheure rattachée au LACTH Lille

59. Argentée, libre, propriétaire d'une boutique, célibataire et sans enfant.

60. Jean Gallotti, « Une villa moderne », *L'Art Vivant*, janvier 1928, p. 15.

61. Telle Perriand, empêchée par Le Corbusier de devenir ce qu'elle veut être : une architecte.

62. Élise Koering, *op. cit.*

Ill. 5 : Blanche Klotz, *Villa*, Garches, 1928 (*Art et Décoration*, 1928).

Ill. 6 : Eileen Gray, Jean Badovici, *Villa E 1027*, Roquebrune-Cap-Martin, 1926-1929 (« E1027. Maison en bord de mer », *L'Architecture Vivante*, Albert Morancé, 1929).