

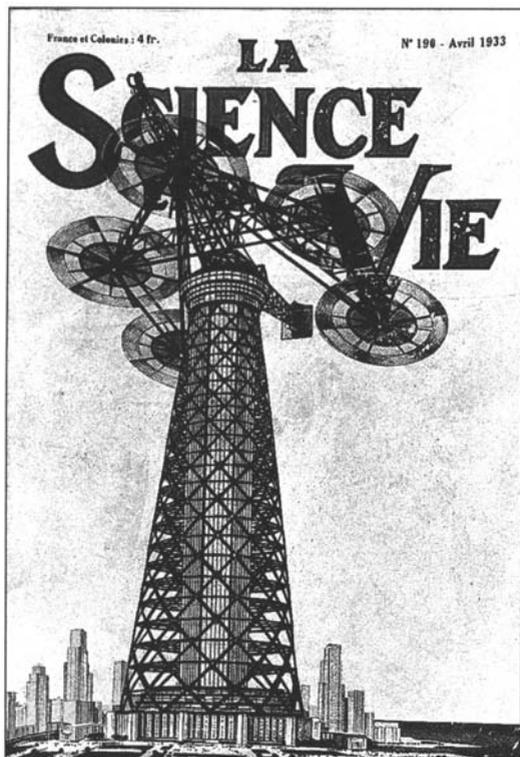
L'utopie réalisée

Les expositions universelles des années trente

Folke T. Kihlstedt

« La captation de l'énergie du vent préoccupe, dans tous les pays, de nombreux chercheurs. Parmi les projets envisagés, celui de l'ingénieur allemand Honnef, conçu pour être réalisé à l'Exposition de Chicago qui va s'ouvrir, est certainement le plus grandiose. Il vise, en effet, à utiliser les courants aériens au moyen de tours géantes de 600 mètres de haut et des roues de 150 mètres de diamètre, telles que celles que représente la couverture de ce numéro. Le problème de l'énergie à très bas prix pourrait-il ainsi être résolu ? » Extrait de *la Science et la Vie*, avril 1933.

Illuminations de nuit à la Foire internationale de New-York, 1939.



La plupart des utopies sont de purs produits de l'imagination, qui n'existent en général que dans la littérature. Même au XIX^e siècle, où quelques petites communautés d'utopistes ont vu le jour, les tentatives utopiques ne sont guère sorties du domaine littéraire. En revanche, au XX^e siècle, des images visionnaires de l'avenir se concrétisèrent et furent offertes au public dans le cadre des expositions universelles.

Ce chapitre se penche sur certains aspects iconographiques de deux grandes expositions universelles des années trente aux États-Unis – l'exposition *Un siècle de progrès*, qui se tint à Chicago en 1933-1934, et la Foire internationale de New York de 1939-1940 – et montre comment elles projetèrent des images utopiques¹.

Par utopie, j'entends ce que certains préférèrent peut-être qualifier d'*eutopie* : un lieu agréable et salubre, meilleur en tout point que celui où vivent ses créateurs. Le bonheur de vivre de l'utopie, évoqué par les expositions américaines des années trente, devait chasser le souvenir des années sombres de la crise. Le vaste échantillon de société américaine qui franchit leurs portes y trouva un message de gaieté et d'optimisme qui exaltait l'impact positif de la science et de la technologie sur l'avenir. Les organisateurs de ces expositions empruntèrent manifestement à certaines utopies littéraires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle des idéaux technologiques propres à séduire les foules, comme autant d'antidotes aux contraintes sociales, industrielles et commerciales des États-Unis d'après la crise. Ces idéaux furent présentés au public



à travers les thèmes, l'architecture et les expositions de ces grandes manifestations internationales. Au visiteur s'offrait une représentation de l'avenir dans laquelle démocratie, capitalisme et consumérisme étaient affirmés par la science et la technologie. Ces expositions – la seconde surtout – assimilaient le bonheur à la satisfaction des besoins et des désirs matériels, comme l'avaient fait bien des utopies du XIX^e siècle. Mais alors que celles-ci étaient généralement des utopies de type socialiste, basées sur la production et la distribution collectives des biens, les expositions universelles du XX^e siècle suggéraient que l'utopie se réaliserait grâce au capitalisme des grandes entreprises et à la liberté individuelle qu'il supposait. Les maîtres d'œuvre de ces foires adaptèrent souvent à ces objectifs les images d'un monde de progrès scientifique qu'avaient développées les romans si populaires d'Edward Bellamy et de H. G. Wells.

La transition entre l'expression littéraire de l'utopie et sa réalisation sous une forme visuelle fut rendue possible par la matérialité des expositions universelles en tant qu'œuvres architecturales, par le statut de la technologie aux États-Unis, dans les années trente et par l'activité des designers industriels. En premier lieu, ces foires existaient en tant que réalités tangibles en trois dimensions. En second lieu, la croisade menée par la technocratie à la gloire des ingénieurs américains, dans les années trente, renforçait le sentiment que ces utopies étaient possibles. Aux yeux des partisans de la technocratie, les ingénieurs pouvaient en un tour de main résoudre tous les problèmes, et la technologie engendrer une société parfaite. Nombreux sont les auteurs pour qui la Foire internationale de New York était une utopie d'ingénieur. Mais si important qu'il fût, ce dernier devait désormais céder la préséance à une nouvelle race de professionnels : celle de designer industriel, qui devint rapidement le principal promoteur d'un futur utopique servi par les produits de la technologie.

C'est un designer industriel, Norman Bel Geddes, qui fut appelé comme consultant à la commission architecturale de l'exposition de Chicago en 1929, tandis que la conception du pavillon Ford était confiée à un autre designer, Walter Dorwin Teague. Le succès que remporta ce dernier à Chicago lui valut de participer également à la commission du thème de la Foire internationale de New York, ainsi qu'à son bureau du design. En fait, comme le remarqua Teague, les principales attractions de la Foire de New York, de même que le thème général de cette manifestation, furent

« confiés exclusivement aux designers industriels », parce que « ceux-ci sont censés comprendre le goût du public et être capables de parler sa langue et parce que, professionnellement, ils sont conduits à négliger les formes et les solutions traditionnelles pour penser en termes de présent et d'avenir ».

Expert en pensée technocratique, le designer industriel était le mieux à même de réaliser la synthèse des concepts scientifiques pour l'éducation des masses, et il jouait un rôle important dans la formation du goût du public. Parce qu'elle était nouvelle, cette discipline échappait aux contraintes qui s'étaient naturellement développées dans la formation spécialisée de professions plus anciennes, comme l'architecture et l'ingénierie. Cette absence de contraintes préalables permettait au designer industriel d'envisager d'un oeil neuf le rôle culturel de la science et de la technologie. Il ne jetait pas sur les choses le regard pragmatique de l'ingénieur, il les voyait de l'oeil visionnaire de l'utopiste. C'est ainsi que Bel Geddes put imaginer des projets aussi futuristes, quoique irréalisables, que son énorme Airliner n° 4 – un monoplane sans queue, avec les ailes en flèche, d'une envergure de 160 m – ou que, pour Chicago, un projet de restaurant aérien composé de trois étages tournants cantilevés sur une colonne d'accès de 85 m. Plus prudent de nature, Teague, dans l'ouvrage qu'il consacra au design, n'en continuait pas moins de se référer à H. G. Wells et restait convaincu que le design idéal inaugurerait un âge d'or de paix et d'harmonie pour l'homme.

Le Hall de la science fut choisi comme bâtiment principal de l'exposition de Chicago. À New York, on fit mieux encore : au lieu de reléguer la science et les démonstrations de ses prouesses dans un seul bâtiment distinct – « séparant [ainsi] la science de la vie », comme le fit remarquer un des organisateurs –, la commission du thème, dirigée par Teague, décida que la science, étant la plus puissante force sociale, devait imprégner l'ensemble de l'exposition. L'importance accordée au thème d'une vie meilleure grâce à la science liait ces expositions universelles au seul courant clairement utopique du XX^e siècle : l'utopie scientifique, que les plus grands historiens actuels de la littérature utopique, F. E. et F. P. Manuel, estiment être « la seule forme sous laquelle le mouvement utopique, né à l'ère pré-industrielle, peut survivre ».

Les expositions universelles précédentes, dans lesquelles la science n'avait pas joué un si grand rôle, avaient également été conçues dans un esprit utopique², mais ce n'est que dans les années trente que la

science et la technologie semblèrent à même de permettre la concrétisation réelle de l'utopie. Cette concrétisation transparaissait implicitement dans le thème choisi pour la Foire internationale de New York, « le monde de demain ». Les expositions de New York présentaient ce monde comme à portée de main de la technologie, n'attendant qu'une administration éclairée pour se réaliser. L'exposition de Chicago, elle aussi, envisageait un avenir scientifique de grands bouleversements, mais cet avenir, selon ses organisateurs, devrait attendre « une génération qui n'[était] pas encore née ». À New York, par contre, on tenait à ce que l'utopie soit plus proche. Grover Whalen, le président de l'exposition, remarqua : « Ce terme d'« avenir » me dérangeait ; il me rappelait trop les diseuses de bonne aventure [...] Il me vint soudain à l'idée que nous pourrions l'appeler « le monde de demain ». » S'emparant de cette notion d'immédiateté, Gerald Wendt, directeur du secteur Science, déclara : « Les outils avec lesquels nous construirons le monde de demain sont déjà entre nos mains. » Allant plus loin que Whalen, pour qui « demain » était essentiellement une astuce promotionnelle lui permettant de vendre sa foire, Wendt voyait dans ce lendemain tout proche rien de moins que l'aube imminente d'une nouvelle société.

Pour Wendt et d'autres organisateurs de la Foire internationale de New York, cette société devait naître dans un monde de totale interdépendance économique, dont les habitants jouiraient d'une gamme illimitée d'activités de loisir et d'une autonomie personnelle totale. Résolument optimistes, ils prévoyaient un âge d'or dans lequel le capitalisme engendrerait ces activités de loisir grâce à la production en série des produits de consommation. Une société gavée de loisirs et regorgeant de biens matériels ne pourrait que séduire la foule des visiteurs désireux de chasser les mauvais souvenirs de la crise. La promesse de plaisirs et d'abondance ne reflétait rien de moins qu'une lutte pour la survie. Les organisateurs de la Foire s'efforçaient de démontrer, au milieu de la crise, que les États-Unis pouvaient garantir la démocratie face aux menaces grandissantes du communisme et du fascisme, lutter contre l'aliénation de l'individu au sein de sa communauté et apporter l'abondance à tous.

Ces problèmes s'intensifièrent au fur et à mesure que la crise économique s'accroissait. Avec l'extension du chômage et la baisse de la production, beaucoup se mirent à penser, comme Harold Loeb, figure de proue du mouvement technocratique des années trente, que

« si le capitalisme ne pouvait s'adapter à la technologie qu'il a engendrée, il fallait trouver un nouveau système ». Face à ce qui était perçu comme une menace pour la démocratie et le capitalisme, les organisateurs de la Foire internationale de New York aspiraient à une « foire du consommateur », affirmant : « Nous devons faire la démonstration d'un mode de vie américain. » Le guide de l'exposition annonçait en toutes lettres : « La foire exalte et glorifie la démocratie comme mode de gouvernement et comme mode de vie ³. »

Superficiellement, ce mode de vie était représenté par le style architectural des deux expositions. Les pavillons avaient des lignes basses, horizontales, aux surfaces extérieures fluides, sans fenêtres, modulées par des couleurs vives, des éclairages et des coins arrondis. En un mot, ils étaient aérodynamiques. Sheldon et Martha Cheney, étudiants des Beaux-Arts et fins observateurs de la culture américaine, remarquaient en 1936 : « Subjectivement, nous voyons dans le profil aérodynamique le symbole de la fluidité de la vie contemporaine. » L'architecture profilée des expositions universelles évoquait à la fois la précision et l'efficacité technologiques et une confiance optimiste dans un avenir unifié et fonctionnant sans heurts.

Mais le profil aérodynamique des bâtiments ne constituait qu'une référence superficielle à l'utopie technologique de l'avenir. Plus profondément, l'architecture des expositions universelles empruntait également aux descriptions de certaines utopies littéraires. Une des plus influentes était *Looking Backward* d'Edward Bellamy (1888). Le monde tel que le découvre West, le héros de Bellamy, lorsqu'il s'éveille en l'an 2000, est un univers de type *high tech* aux gratte-ciel élancés et aux artères recouvertes de matière transparente, où la musique parvient à domicile comme l'eau du robinet. L'utopie de Bellamy préfère même idéaliser la retraite, plutôt que le travail, présageant ainsi l'importance accordée aux activités de loisirs par les expositions de la Foire de New York. En outre, de la même façon que « le monde de demain » cherchait à représenter une vision imminente, Bellamy reconnaissait que « *Looking Backward* avait été écrit dans la certitude que l'Âge d'or se trouve devant nous, et non derrière, et qu'il n'est pas très éloigné ».

À la vision utopique de Bellamy, dont la popularité fut immédiate, s'ajouta rapidement l'œuvre prolifique de H. G. Wells. Quoique ses premiers romans n'aient pas tous été optimistes, *Une Utopie moderne*,

que Wells fit paraître en 1905, énonçait l'idéal d'« une société technologique dynamique [faite] de joie et de mouvement sans fin ». Comme celui de Bellamy, le roman de Wells apportait ses contributions ambitieuses à la littérature et à la pensée utopiques – parmi lesquelles le concept d'utopie étendue à l'ensemble de la planète, l'accent mis sur la science et la technologie, et l'idée que l'utopie « n'est pas perfection statique, mais un dynamisme toujours en évolution ». Ces options comptaient parmi les principes directeurs des expositions universelles des années trente. Wells peut d'ailleurs être considéré comme le créateur de la notion moderne de voyage dans le temps, qui fut à la base de deux importantes manifestations de la Foire internationale de New York : le Futurama de General Motors et la Capsule à remonter le temps de Westinghouse.

L'influence de Wells sur les expositions des années trente dépasse la simple concordance entre l'idée du voyage dans le temps et les deux manifestations citées. De nombreux détails d'un roman plus ancien, *When the Sleeper Wakes* (1899), se concrétisèrent dans les expositions des années trente – par exemple, les maisons sans fenêtres équipées d'un système central d'éclairage et d'air conditionné. Le héros de ce roman tombe en catalepsie en 1897 et se réveille au printemps de 2100 dans une ville « technologique » semblable par sa conception et ses détails à ce que montrèrent certains dioramas de la Foire internationale de New York.

La super-cité wellsienne finirait par symboliser l'image de la ville du xx^e siècle telle que devait se la représenter une société de l'avenir transformée par les pouvoirs bénéfiques de la science, de la technologie et de la mécanisation ; les maîtres d'œuvre de la Foire internationale de New York adoptèrent eux aussi cette représentation de l'avenir. Il est plus que probable que leur thème, « le monde de demain », s'inspira de Wells, même si l'expression émanait de Grover Whalen. Wells avait déclaré en 1902, et plusieurs fois par la suite : « Ce qu'il y a d'important et de fécond, c'est demain. » À 72 ans, Wells rédigea l'éditorial d'un encart spécial du *New York Times* consacré à l'exposition. Sous le titre « Monde de demain », son article s'accompagnait d'une illustration fantasmagorique représentant une vue à vol d'oiseau d'une cité monumentale du futur, dont les édifices profilés semblaient moulés dans quelque matière synthétique. À l'extrême gauche se dressait la silhouette sombre du « centre thématique » de la Foire, le Trylone et la PÉRISPHÈRE –

suggérant subtilement qu'il n'y avait, pour atteindre le monde de demain, qu'à enjamber les pelouses de l'exposition.

Cette idée d'une utopie toute proche de l'exposition dans le temps était reprise par le texte de l'essai. Wells y envisageait un monde dans lequel le progrès des communications comblerait l'écart entre ville et campagne, dans lequel le patriotisme serait passé de mode et où « une intelligence humaine communautaire se fera[it] jour et s'organisera[it] en une volonté humaine communautaire ». Là, Wells transférait quelques unes de ses premières conceptions utopiques dans l'utopie de la Foire de New York.

Parmi les constructions, les expositions et les films présentés lors de ces expositions universelles des années trente, certains rappelaient des utopies littéraires antérieures, d'autres s'inspiraient d'utopies architecturales plus anciennes encore, tandis que d'autres, à l'opposé, étaient des créations nouvelles. À travers toutes, cependant, on retrouvait l'image d'une société ordonnée et bien huilée, qui contrastait violemment avec l'économie chancelante et les bouleversements sociaux de l'époque.

À la Foire internationale de New York, le Trylone et la PÉRISPHÈRE trônaient au centre d'un plan essentiellement circulaire déterminé par des avenues rayonnant à partir de ce centre. Un axe médian, orienté à peu près du nord au sud, aboutissait d'un côté à l'imposant pavillon du gouvernement américain, et de l'autre au pavillon Chrysler (encadré par ceux de General Motors et de Ford) – claire allusion à la fusion, au sein du centre thématique, des secteurs public et privé. S'il avait été prolongé vers le sud, cet axe aurait traversé la statue de *la Liberté*, reliant ainsi la Foire internationale à ce symbole de la démocratie, elle-même pilier du capitalisme américain. Autre développement de ce thème, la surface extérieure de la PÉRISPHÈRE était baignée la nuit de couleurs vives qui la faisaient ressembler à une planète ou à la Terre vue de l'espace. Ces projecteurs variaient du rouge au blanc et au bleu, évidents symboles de la démocratie et du capitalisme américains flottant unis sur l'ensemble du globe. La PÉRISPHÈRE, en conjonction avec la « Démocracité » qu'elle abritait dans ses murs, symbolisait un futur État mondial.

Le plan rayonnant de la Foire internationale de New York était étonnamment traditionnel pour une manifestation qui mettait par ailleurs l'accent sur un style d'architecture moderniste. Le plan de l'exposition *Un siècle de progrès* de Chicago s'affirmait par contre



résolument moderne. Il se composait d'une longue artère sinueuse, le long de laquelle les bâtiments s'échelonnaient au gré de l'écoulement du trafic. S'éloignant du principe des axes, places et perspectives – éléments traditionnels qui avaient régi le plan de toutes les expositions universelles précédentes –, il s'appuyait sur une « ville routière naissante et évolutive ». À Chicago, l'artère était reconnue comme un élément essentiel de l'urbanisme ; l'organisation générale s'accordait avec l'architecture sans fenêtres, horizontale et « aérodynamique » de l'exposition. De leur côté, les architectes de la Foire internationale de New York étaient revenus à un plan centralisé, d'inspiration moins nettement moderne, avec ses artères radiales symbolisant ordre et pouvoir. De plus, l'organisation formelle de l'exposition rappelait de nombreux plans de villes utopiques de la Renaissance et du siècle des Lumières, comme celle que conçut Claude-Nicolas Ledoux (1773-1779) à Chaux. Le plan centralisé de la Foire de New York était même encore plus

proche de l'utopie pansophiste de Tommaso Campanella, de sa *Cité du soleil* (1623) gravitant autour d'un temple circulaire.

Les architectes du centre thématique de la Foire de New York, Wallace K. Harrison et Jacques Fouilhoux, connaissaient bien l'œuvre des architectes utopistes français du siècle des Lumières, sinon celle de Campanella, et Emil Kaufmann avait publié en 1933 un livre, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, qui rapprochait l'utopiste français du mouvement moderne. Pour Ledoux, la sphère était l'incarnation de la perfection. Pour Harrison et Fouilhoux, cependant, elle n'était que « marque de fabrique ou symbole » de la Foire. Ils prétendaient pourtant, pour trouver ce symbole, avoir « passé au peigne fin tous les livres possibles et imaginables et exploré tous les replis des cerveaux de nos collaborateurs en quête d'idées ». Il

Des visiteurs à la Foire internationale de New York quittant le Trylone par la rampe.

est donc probable qu'ils étaient tombés sur des représentations des innombrables constructions sphériques de Ledoux et des autres utopistes français. La maison de garde sphérique dessinée par Ledoux pour Maupertuis apparaissait dans une illustration de l'ouvrage de Kaufmann. Elle a sans doute influencé la PÉRISPHERE, comme d'autres projets des architectes français du XVIII^e siècle dont les œuvres commencèrent d'être rééditées dans le sillage du livre de Kaufmann. Une autre influence possible est celle du temple de l'Immortalité, également sphérique, de J.-N. Sobry (1802), qui devait donner l'impression de flotter sur l'eau. Harrison et Fouilhoux avaient imaginé pour la PÉRISPHERE un jeu de miroirs et de fontaines destiné à masquer ses supports en acier, afin de créer l'illusion qu'elle flottait dans le brouillard ⁴.

Ainsi, le centre thématique de la Foire avait deux points en commun avec les conceptions des architectes français du XVIII^e siècle : la forme sphérique et l'effet d'illusion. Il abritait par ailleurs une exposition, créée par le designer industriel Henry Dreyfuss et baptisée *Démocracité*, qui renvoyait à des concepts utopiques différents. Cette *Démocracité* consistait en un vaste diorama d'une ville de l'an 2039, que les visiteurs observaient du haut de deux balcons périphériques à l'intérieur de la PÉRISPHERE. Son cœur, *Centerton*, avec une population de 250 000 habitants les jours ouvrables, avait des rues radiantes et des immeubles bas que surplombait un gratte-ciel central de 100 étages. Celui-ci ressemblait à la *Stadtkrone* (la couronne de la ville) utopique imaginée en 1919 par l'architecte expressionniste allemand Bruno Taut. Écrivant sur sa *Stadtkrone* à une époque où les architectes allemands devaient se contenter de rêver sans les réaliser de tels édifices, Taut affirmait : « Les aspirations sociales du peuple trouvent leur réalisation là-haut sur les hauteurs. » De façon similaire, la *Démocracité* de Dreyfuss était perçue comme une incarnation de « tous les éléments de la société réunis pour le bien commun ».

Autour de *Centerton* gravitaient quelque 70 villes satellites vouées à des industries diverses et abritant à la fois les ouvriers et l'encadrement. Au-delà s'étendaient fermes et pâturages. Ce plan était très proche d'une autre utopie urbaine : la *Garden City* d'Ebenezer Howard (1898-1902), dans laquelle Londres aurait fait office de *Centerton*.

L'éclairage du diorama de la *Démocracité* simulait une journée de vingt-quatre heures en cinq minutes et demie. Le bouquet final de cette « journée » était des

plus spectaculaires : « à la tombée de la nuit, le plafond du globe étincelait d'étoiles. Accompagnant un poème symphonique, un chœur composé d'un millier de voix tombait des cieux tandis que, de points équidistants de l'horizon, s'avancait une foule en marche représentant toutes les classes de la société. Le défilé des marcheurs grandissait, avant de disparaître derrière des nuages à la dérive. Un torrent de lumière polarisée parachevait la scène. » Le globe au plafond brillant d'étoiles était un élément dominant du sanctuaire circulaire de Campanella, placé au centre de sa *Cité du soleil*, sans parler de quelques projets des architectes français des Lumières et, plus prosaïquement, des planétariums contemporains. Le chœur céleste rappelait celui des anges de l'Apocalypse. Les spectateurs devaient sans doute éprouver le sentiment que le démiurge platonicien était de nouveau à l'œuvre, modelant l'univers sous une forme sphérique idéale, à moins que la *Démocracité* ne leur semblât incarner le retour du Messie. Néanmoins, le défilé des groupes sociaux surgis de points équidistants dans les cieux nous oriente vers une source iconographique plus spécifique. Tout en défilant, ils chantaient l'hymne de la Foire :

« *We're the rising tide coming from far and wide
Marching side by side on our way,
For a brave new world,
Tomorrow's world,
That we shall build today.* »

« Nous sommes la marée montante qui déferle
de la haute mer.
Épaule contre épaule, unis, nous avançons
Vers le meilleur des mondes,
Le monde de demain,
Qu'aujourd'hui nous construirons ⁵. »

Cette procession rassemblait les différentes couches de la société, classe ouvrière comprise. On peut la comparer au panneau central du polyptyque de l'*Agneau mystique* de Jan Van Eyck (1432), de Gand, qui dépeint « une grande multitude [...] de toutes nations, de toutes tribus, de tous peuples » (Apocalypse, 7). Dans ce tableau célèbre, les saints venus des quatre coins du monde convergent vers l'autel de l'Agneau. Symbole d'unité et d'« ultime béatitude de toutes les âmes croyantes », les saints définissent par leur présence un ciel sur la terre.

Un ouvrier ajuste un modèle réduit du véhicule en forme de goutte d'eau dans le Futurama de Norman Bel Geddes. Coll. General Motors.



Les allusions de la Démocracité à *l'Agneau mystique* de Van Eyck et à l'Apocalypse, quoiqu'elles ne soient pas indiscutables, sont caractéristiques des synthèses éclectiques auxquelles Dreyfuss et d'autres designers industriels s'essayaient fréquemment. Qu'elles aient ou non été comprises par le spectateur, ces adaptations iconographiques de sources anciennes n'en nourrissent pas moins son émotion.

Plus impressionnant encore, et de loin le diorama le plus populaire de la Foire internationale de New York, était un second thème urbain : la *Ville de 1960* du Futurama de Norman Bel Geddes, clou de l'exposition *Routes et Horizons* du pavillon General Motors. Le Futurama, qui pouvait accueillir 27 000 personnes par jour à bord de son train automatique de fauteuils sonorisés, embarquait les visiteurs pour une promenade de 500 m durant quinze minutes. Après vous avoir emporté dans les airs pour mieux survoler les fermes, ponts et autoroutes géantes dans un paysage futuriste, ce petit tour en fauteuil pénétrait au cœur de la *Ville de 1960* avant de s'achever par un zoom sur un carrefour. La maquette se composait de gratte-ciel de verre profilés largement espacés au milieu d'immeubles moins élevés. Les parcs occupaient un tiers de la superficie urbaine, et on trouvait même des jardins sur les toits des bâtiments les plus bas. D'autres toits servaient de terrains d'atterrissage aux avions et aux autogyres. Un vaste réseau d'autoroutes et d'artères secondaires s'infiltrait au plus bas niveau de cette *Ville de 1960*.

Bel Geddes, qui connaissait bien les travaux des architectes modernistes européens, avait probablement adapté sa ville modèle, tant en forme qu'en plan, à partir des projets urbains idéalisés du célèbre architecte franco-suisse Le Corbusier⁶. La *Ville de 1960* reprenait chacun des éléments principaux des ensembles urbains de Le Corbusier, comme ceux de son *Plan Voisin* de 1925 ou de sa *Cité radieuse* de 1930. Les villes de Le Corbusier devaient être, elles aussi, dominées par d'immenses réseaux routiers, de vastes espaces verts et des gratte-ciel largement espacés. Tout comme Le Corbusier avait défendu l'idée d'un urbanisme sain et vivifiant mettant l'accent sur le soleil, l'espace et la verdure, le commentaire du Futurama affirmait clairement : « La *Ville de 1960* possède en abondance soleil, air pur, et de belles avenues verdoyantes. » Tout comme Le Corbusier optait pour un plan quadrillé formé de grands groupes d'immeubles, afin de faciliter la circulation, le narrateur du Futurama parlait de la même façon d'une « architecture à vous couper le

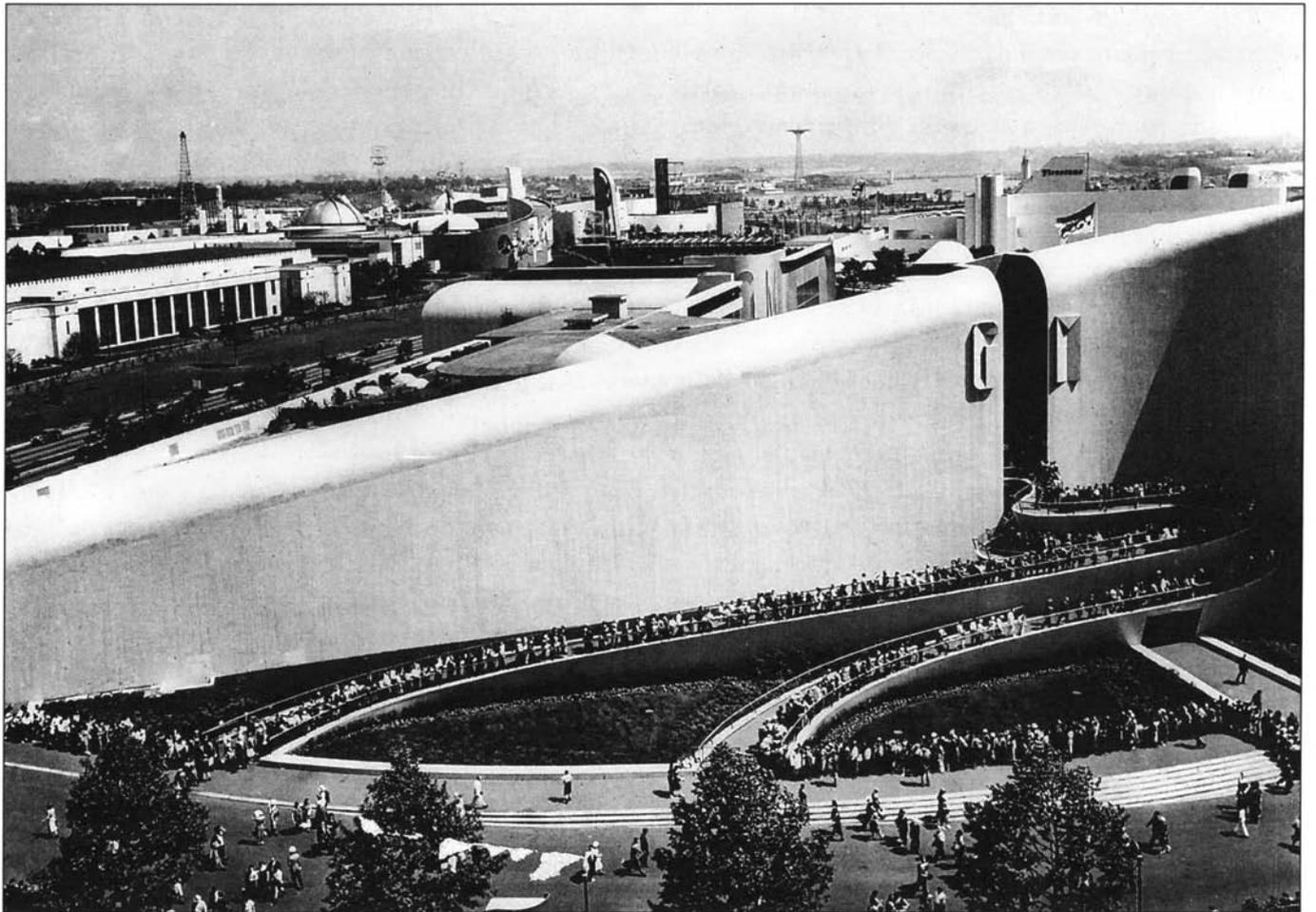


souffle – chaque bloc formant une unité autonome », et de « larges artères à sens unique – espace, soleil, lumière et air ». Tout comme Le Corbusier faisait l'éloge de l'ingénieur et du pouvoir de la technologie, s'exclamant que « ce qui donne à nos rêves leur audace est qu'ils peuvent se réaliser », de la même façon, le Futurama était qualifié de « futur déjà conçu par les ingénieurs de 1939 » et de « représentation de ce que les Américains, grâce à leurs extraordinaires ressources en hommes, en capitaux, en matières premières et en compétences, peuvent faire de leur pays en 1960, s'ils le désirent. »

Les aspects utopiques de la *Ville de 1960* du Futurama étaient mis en relief par les termes même du commentaire qui parvenait aux oreilles de nos voyageurs : « Étrange ? fantastique ? incroyable ? N'oubliez pas que c'est le monde de 1960. » En outre, un communiqué de presse de General Motors qualifiait

La nouvelle caisse enregistreuse NCR 100 dessinée par Walter Dorwin Teague pour la Foire internationale de New York. Elle sert à comptabiliser les visiteurs de la Foire.

Le Futurama de Norman Bel Geddes et Albert Kahn à la Foire de New York. Coll. General Motors.



les fauteuils sonorisés de « machines à explorer le temps » – claire allusion à H. G. Wells.

Wells eut une influence encore plus grande sur un troisième projet urbain de la Foire de New York : le diorama réalisé par Walter Dorwin Teague pour l'United States Steel. La cité futuriste de Teague n'était pas aussi développée que celle de Bel Geddes, et certaines commodités lui manquaient. Elle se résumait à un écheveau de routes sur plusieurs niveaux enlaçant des gratte-ciel de verre de style ultramoderne audacieusement soutenus par des contreforts extérieurs. Les visiteurs la contemplaient du haut d'un balcon comme s'ils se trouvaient dans l'un des gratte-ciel. Devant eux, près de la balustrade, se tenait un figurant dans un costume qui se voulait futuriste. Le caractère wellsien de tout cela n'était pas tant l'atmosphère générale de science-fiction, que cette notion spécifique d'avoir à découvrir la ville du haut d'un balcon : c'est ainsi que Graham, le héros de *When the Sleeper Wakes*, aperçoit pour la première fois la vaste cité utopique. Nous l'avons dit, Teague connaissait bien l'œuvre de Wells, et son diorama est étrangement proche de l'univers imaginé par l'écrivain. (Néanmoins, comme il n'était pas pensable, au siècle de

l'automobile, de faire marcher les piétons sur des trottoirs roulants, comme dans le roman de Wells, Teague avait interprété cette idée sous la forme d'une rue grouillante de véhicules.) Une autre vue du haut d'un balcon illustrait d'ailleurs une des premières éditions de *When the Sleeper Wakes*, et ce thème du balcon d'où l'on contemple une ville d'en haut semble s'être imposé comme la manière de présenter une cité de l'avenir à un « visiteur ». Hugh Ferriss adopta lui aussi le balcon, d'où l'on découvrait sa *Métropole de demain*.

D'une certaine façon, les fauteuils mobiles du Futurama de General Motors étaient des équivalents du balcon. À cette différence près qu'ils ne mettaient pas le spectateur à distance du diorama : ils le projetaient au contraire au cœur même de la maquette. Au moment même où les fauteuils passaient près d'un carrefour caractéristique de la *Ville de 1960*, le narrateur leur annonçait : « Dans un instant, nous arriverons à ce carrefour... Pour entrer dans cette scène du monde de demain... du monde merveilleux de 1960... 1939 se trouve vingt ans derrière nous ! OUVREZ VOS YEUX SUR LE FUTUR. » L'excursion de quinze minutes préparait les spectateurs à leur entrée en

scène. La plupart acceptaient de se prendre au jeu. « C'est un brillant coup de théâtre ⁷ », écrivait un visiteur. Seul le critique Bruce Bliven, toujours sarcastique, préféra noter que les rues de 1960 étaient « remplies de camions et de voitures General Motors appartenant clairement à la production de 1939 », au lieu des véhicules futuristes que Bel Geddes avait dessinés pour son diorama.

Toute utopie répond aux réalités de son temps et s'en inspire, et le *Carrefour de demain* de Bel Geddes ne faisait pas exception à cette règle. Bel Geddes tira cette idée de carrefour d'une proposition que fit l'architecte Harvey Wiley Corbett pour adapter la ville de New York à l'automobile. En 1927, Corbett avait en effet proposé une transformation progressive de la ville, aboutissant à une *Avenue du futur* caractérisée par des chaussées suspendues et une séparation des circulations automobile et piétonnière, comparables à celle du Futurama. En douze ans, seul le style architectural avait changé – évolution due en grande partie au penchant professionnel de Bel Geddes pour le modernisme et à l'influence de l'architecte allemand Erich Mendelsohn sur les formes architecturales du design américain. À la fin de 1935, Corbett était devenu l'un des initiateurs de la Foire internationale de New York, et c'est sans doute avec son accord que Bel Geddes remodela son « avenue du futur » sous une forme actualisée. L'un comme l'autre ressentaient la nécessité urgente d'une « adaptation de la métropole aux besoins de la circulation », pour ne citer que Corbett, qui estimait que « la rapidité de toutes les formes de trafic [...] est essentielle à une croissance saine ». De son côté, Bel Geddes considérait le « libre écoulement des gens et des biens » comme une « nécessité de la vie et de la prospérité modernes ». L'accueil fait au projet de carrefour de Bel Geddes fut enthousiaste et la rédaction de *Life* ne doutait pas qu'il fût un constituant d'une utopie moderne. C'était plus qu'un modèle réduit : un fragment grandeur nature de la réalité nouvelle. Ce carrefour était la cellule embryonnaire d'un monde en gestation, un monde contenu dans l'immeuble sans fenêtres et semblable à une matrice dessiné pour GM par Bel Geddes et Albert Kahn, un monde que General Motors contribuerait à construire après la guerre.

Les habitations présentées aux expositions universelles étaient également des fragments grandeur nature de l'avenir. Certaines étaient ouvertement futuristes, comme la *Maison de demain* (1933) et la *Maison de cristal* (1934), deux créations de George

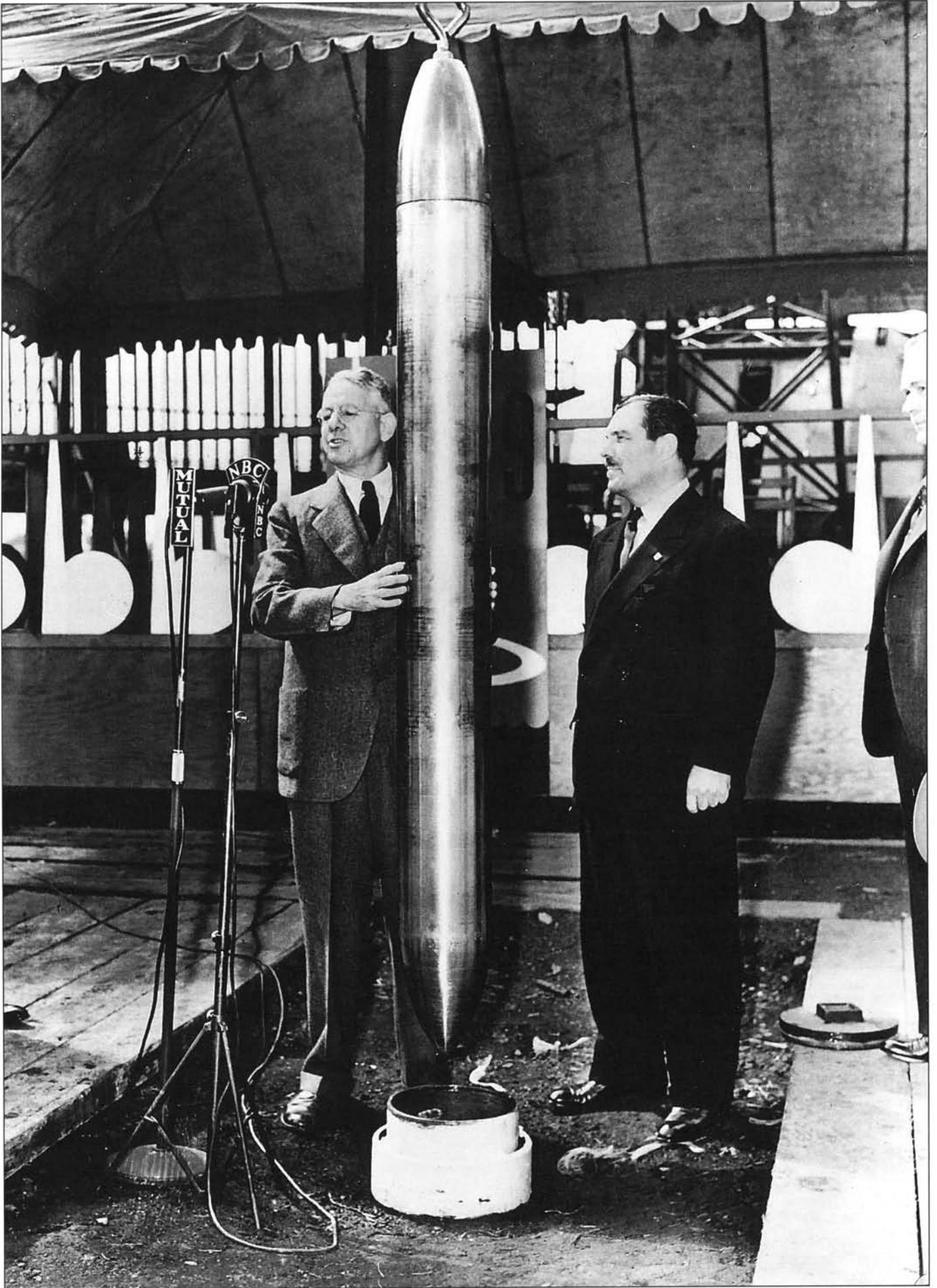
Fred Keck pour l'exposition *Un siècle de progrès* de Chicago, qui étaient équipées des appareils les plus avancés qu'on puisse imaginer sur le plan technologique ⁸. Les maisons exposées à la Foire internationale de New York n'étaient pas aussi modernistes, mais la *Maison de verre*, financée par la Pittsburgh Plate Glass, fut accueillie comme un catalyseur de changements sociaux. Gerald Wendt était certain que de vivre dans une maison de verre orienterait les gens « vers l'extérieur et non vers l'intérieur ». Il estimait aussi que la *Maison de verre* était « une des quelques rares représentations parfaites du monde de demain qui aient été exposées à la Foire ».

Sur le plan architectural, les maisons de la Foire internationale de New York n'avaient rien de bien affriolant : « Elles dressaient là », se lamentait le critique Bruce Bliven, « leur mélange hétéroclite de styles et d'époques, style colonial inclus, et avec ça, propres comme un sou neuf et comme surgies du quartier le moins chic de Bronxville ⁹. » Globalement, pourtant, elles évoquaient un autre rêve utopique : celui de la cité-jardin de banlieue. Les quinze maisons de la *Ville de demain* étaient semées le long d'une route sinueuse comme une ceinture verte urbaine ou un coin de cité-jardin. Cette route ondulante s'appelait d'ailleurs *Garden Way*.

La *Ville de demain* se voulait une « ville de ceinture verte dans laquelle l'air, la lumière et l'espace sont exploités au maximum ». De nouveau, donc, le rêve utopique des cités-jardin d'Ebenezer Howard influençait les organisateurs de l'exposition. Mais, si la structure de la *Démocratie* restait fidèle au plan urbain d'Howard, dans les habitations de la *Ville de demain*, il était surtout question de commodités et d'appareils. C'est leur aménagement intérieur qui révélait à quel point « l'ingénierie de la consommation constituait l'élément majeur de la planification sociale de la Foire ».

Un autre moyen efficace de projeter le public au cœur d'un avenir utopique était le film. Par certains côtés, le film était un moyen plus intéressant et plus facile à expérimenter que l'architecture, dans la mesure où le spectateur n'avait aucun effort à fournir en s'y déplaçant. Le film pouvait aussi toucher un vaste

La « Capsule à remonter le temps » au pavillon Westinghouse, guidée dans son « puits immortel » par A. W. Robertson et Grover A. Whalen, le 23 septembre 1938 (Rapport annuel de la Smithsonian Institution). Westinghouse Historical Collection.



public plus rapidement et à moindre prix. Comme le remarquait Bruce Bliven : « Il y a plus de gens qui vont chaque semaine au cinéma qu'il n'y en a eu à *Un siècle de progrès* durant tout l'été. » De la même manière, le critique Eugène Raskin, s'interrogeant sur la Foire internationale de New York deux ans avant la date d'ouverture, soulignait que le problème, dans le cas d'une exposition, était de « créer avant tout un spectacle tel que les gens du monde entier acceptent de payer pour aller le voir, et les sociétés commerciales pour y participer », et il lui semblait donc évident que « la meilleure façon de bâtir une foire internationale est de ne pas la bâtir du tout, mais d'en faire un film ». Personne n'envisagea sérieusement de substituer un film à la Foire de New York, mais nombre d'exposants étaient, comme Bliven et Raskin, convaincus de l'extraordinaire pouvoir de la matière filmée : en témoigne la multitude de films – plus de 500 – qui y furent présentés.

Gouvernements, sociétés commerciales, personnes privées et associations à but non lucratif produisirent et présentèrent à ces expositions des films pédagogiques, documentaires, touristiques, publicitaires, et des films d'actualités ou de relations publiques. Beaucoup étaient fades et sans grand intérêt, mais certains développaient avec art le thème du « monde de demain ». Pour le metteur en scène Richard Griffith, le film était le fer de lance de cette « expérience à grande échelle de propagation des idées » qu'était la Foire de New York. « Nouvelle invention, encore au stade de la mise au point », il avait à ses yeux « plus de rapports avec l'avenir qu'avec le passé ».

Le film pouvait présenter une vision plus convaincante de l'avenir que le diorama. Selon Richard Griffith, le film documentaire « perçoit la vie sous l'angle du changement [...]. Et donc, en montrant exactement comment peut se réaliser l'avenir, il apporte l'assurance qu'il se réalisera réellement ». Le plus célèbre des documentaires projetés à la Foire internationale de New York était *The City*, de Henwar Rodakiewicz, Pare Lorentz et Lewis Mumford, exercice subjectif montrant le pire de Pittsburgh et le meilleur de Greenbelt, une « ville verte » du Maryland. Quel spectateur aurait pu résister à cette image idyllique d'une cité-jardin décentralisée ?

Le documentaire, comme le notait Griffith en 1938, était devenu une « méthode vivante et immédiate pour développer les attitudes sociales des masses, et reformer leur esprit civique ». Des thèmes sociaux et philosophiques y étaient abordés, non seulement par

des intellectuels comme Mumford, mais aussi par des sociétés commerciales, quoique leurs films aient été réalisés à des fins de publicité ou de relations publiques.

Le film de la Radio Corporation of America, *The Birth of an Industry*, chantait les louanges du développement industriel et de la recherche scientifique. Il présentait ensuite la télévision comme un nouvel art, un « nouveau service dont le but est constructif dans un monde en proie à la destruction ». S'achevant sur une note bienveillante, il saluait en la RCA une « nouvelle industrie au service du bien-être matériel de l'homme ».

Moins subtil, mais plus astucieux, était un film publicitaire expérimental de Chrysler, au ton humoristique, *In Tune with Tomorrow*, dans lequel on assistait au montage d'une Plymouth. Mais un montage assez particulier, puisqu'on voyait les ressorts et les soupapes sautiller de-ci, de-là, l'arbre à cames trouver tout seul sa place dans le moteur et les quatre roues motrices danser en chantant « *My body is in the plant somewhere* » (« Ma carrosserie se trouve quelque part dans l'atelier ») sur l'air de *My Bonnie Lies Over the Ocean* (le caractère expérimental de ce film tenait à cette animation intelligente et à l'utilisation du nouveau procédé en trois dimensions)¹⁰. À première vue, il s'agissait seulement d'une excellente réclame pour la Plymouth. Mais lorsque le commentaire, dit par le major Edward Bowes, informait que Chrysler avait « toujours pensé à l'avenir », le spectateur soupçonnait une signification plus profonde. Ce que cette Plymouth qui se montait toute seule annonçait implicitement, c'était l'avènement d'un nouvel ordre mondial qui se réaliserait artificiellement grâce à l'automation et aux technologies nouvelles.

Un mode de vie américain mis en place par la démocratie, conforté par la technologie et nourri par le capitalisme et la consommation – le message sous-jacent de la Foire internationale de New York –, telle était l'inspiration de base de la « Capsule à remonter le temps » de Westinghouse. Assimilée à la machine à explorer le temps de Wells, la Capsule à remonter le temps était un container d'alliage de cuivre en forme de torpille, mesurant 2,28 m de longueur et 21,27 cm

Vue générale de la Foire de New-York. On voit à gauche la statue du travailleur juchée au sommet du pavillon de l'Union Soviétique et, en arrière plan, le Trylone et la PÉRISPHÈRE sur le terre-plain central.

Les inondations à Louisville en 1937. Photographie de Margaret Bourke-White pour Life Magazine.



de diamètre. Dans sa cavité intérieure, tapissée de Pyrex et remplie d'azote neutre, étaient placés 35 objets de la vie de tous les jours (entre autres une brosse à dents, une règle à calcul, et un chapeau de chez Lilly Dache) ; des échantillons de métaux, alliages, textiles et matériaux divers ; 23 000 pages de texte ainsi que des reproductions de musique et de peinture sur microfilm ; trois rouleaux de films d'actualités ; et des instructions permettant de fabriquer le matériel de projection et quelques autres appareils. Cette « lettre au futur de quatre cents kilos » fut déposée le 23 septembre 1938 à midi – heure de l'équinoxe d'automne – dans un puits creusé à cet effet à un peu plus de quinze mètres de profondeur sous le pavillon Westinghouse. Le puits fut scellé le 23 septembre 1940, à la fin de l'exposition ¹¹.

La Capsule doit être ouverte en 6939. Afin d'être certain que quelqu'un la découvrira dans cinq mille ans, Westinghouse a édité en 3650 exemplaires un *Book of Record of the Time Capsule*, qui a été adressé à des bibliothèques, des musées, des monastères, des couvents, des lamasseries, des temples et autres organismes culturels dans le monde entier. On y trouve les coordonnées géodésiques du puits, accompagnées d'instructions pour la fabrication des instruments électromagnétiques qui permettront de la localiser, outre quelques rudiments de l'anglais de 1938, et des messages au futur émanant d'Albert Einstein, de Robert Millikan et de Thomas Mann.

Lorsque la Capsule à remonter le temps fut descendue dans son puits, en 1938, A. W. Robertson, président du conseil d'administration de Westinghouse, s'adressa aux personnes présentes dans des termes qui rappellent (au moins métaphoriquement) le roman utopique de Wells, *When the Sleeper Wakes* : « Puisse-t-elle bien dormir, notre Capsule à remonter le temps. Puisse ce qu'elle contient, lorsqu'elle s'éveillera dans cinq mille ans, être reçu comme un digne présent par nos lointains descendants. »

Tout en étant destinée à un monde futur peuplé de « nos lointains descendants », la Capsule à remonter le temps contient en fait les clés d'une utopie datée de 1939 ; elle fait référence non à une quelconque utopie future, mais au monde d'alors, euphoriquement optimiste et confiant dans la technologie. Son contenu est en réalité un croquis de l'Amérique de 1939. Selon les termes du directeur scientifique de la Foire, Gerald Wendt, elle offrira un « tableau complet de la vie américaine en 1939 aux créatures, quelles qu'elles

soient, qui vivront dans ce pays en 6939 ». « Si entre-temps la civilisation a péri », ajoutait Wendt, « elle pourra être reconstruite en se servant de la Capsule à remonter le temps comme texte de référence. »

Pour Wendt, une société idéale existait donc déjà. Ce sentiment était partagé par les organisateurs de la Foire internationale de New York, les designers industriels et les dirigeants des sociétés commerciales qui érigèrent, à grands frais, des pavillons à la gloire du capitalisme, du consumérisme et de la démocratie. Contrairement à certaines sources littéraires du XIX^e siècle, le « monde de demain » de la Foire internationale de New York n'était pas une utopie socialiste égalitaire dans laquelle la production et la distribution appartiendraient à tous, mais il s'en approchait pourtant lorsqu'il faisait rimer bonheur et niveau de vie élevé. C'était une utopie technologique moderne, bien dans l'esprit du XX^e siècle, où abondance et plaisirs seraient la récompense d'un besoin de main-d'œuvre réduit. Cette utopie se réalisera peut-être en 2039, année de la *Démocracité* et de sa société « ressuscitée » défilant joyeusement dans les nuages. Elle s'est peut-être réalisée en 1960, année du Futurama et de son « carrefour de demain » grandeur nature. Elle se réalisa effectivement en 1940 pour quelque quarante familles sélectionnées qui goûtèrent une semaine de détente dans une des maisons de la Foire équipée de tout le confort moderne. À moins qu'elle n'existât déjà, comme la Capsule à remonter le temps semblait le sous-entendre. Quel qu'ait été réellement le message, les organisateurs de la Foire internationale de New York se servirent des idées et de l'imagerie utopiques presque comme d'une sorte de propagande, à seule fin d'assimiler utopie et capitalisme.

L'effet cumulatif des expositions universelles des années trente fut de protéger et de soutenir la culture consummatrice américaine après la crise. Pour ce faire, les maîtres d'œuvre et les concepteurs de ces deux expositions reprirent à leur compte des images et des idées puisées dans les utopies littéraires de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, qu'ils exposèrent au public sous forme de réalisations architecturales, de dioramas et de films ¹². Ces manifestations visionnaires postulaient un futur dans lequel le progrès scientifique et la technologie industrielle jouaient le rôle de forces progressistes et libératrices – des forces qui annonçaient l'avènement d'une société de plaisir et d'abondance, ce qui, d'ailleurs, devait se matérialiser après la Seconde Guerre mondiale.

Remerciements

Je remercie le Franklin and Marshall College Committee on Grants pour son soutien financier aux recherches nécessaires pour la réalisation de cet essai, ainsi que mes collègues Solomon Wank et Sue Ellen Holbrook pour leurs critiques et leurs suggestions judicieuses.

Notes

1. J'ai intentionnellement laissé de côté la *Golden Gate International Exposition* de San Francisco de 1939, au contenu beaucoup moins réaliste et moins technologique que son équivalent new-yorkais.

2. Le discours par lequel le prince Albert inaugura la Grande Exposition de 1851, la saluant comme un événement destiné à unifier l'humanité, était certainement utopique. Quant au plan général de l'Exposition universelle de Paris de 1867 – regroupée sous un vaste bâtiment ovale de verre et d'acier aux ailes concentriques –, il était clairement conçu pour symboliser l'unicité de l'homme et de l'univers par ses connotations utopiques : « Comme sur le globe des eaux, au commencement des choses », déclarait le livret officiel de l'exposition, « l'esprit divin flotte maintenant sur ce globe d'acier ». La *World's Fair and Columbian Exposition* de Chicago de 1893, au magnifique plan architectural – elle fut baptisée la *Grande Cité blanche* – inspira à William Dean Howell son roman utopique *A Traveler From Altruria* (1894), dans lequel l'exposition de Chicago offre à l'habitant de l'Altrurie « un avant-goût de paradis », tout en lui rappelant son utopique pays natal.

3. Cela signifie implicitement que la démocratie est approbation du capitalisme et qu'on peut réaliser une utopie socialiste grâce au capitalisme, plutôt que grâce au marxisme.

4. Si l'on en croit l'*Architectural Review* d'août 1939, la Périosphère n'était pas assez imperméable pour rendre cette illusion.

5. Cet hymne, composé par Al Stillman, n'est pas sans rappeler l'entraînante Internationale communiste d'Eugène Pottier, dont elle était peut-être (comme Solomon Wank me l'a suggéré) une parodie voulue.

6. Bel Geddes connaissait bien les travaux de Le Corbusier ; dans *Horizons*, qu'il publia en 1932, il reprend à son compte (pp. 276-77) l'idée d'une analogie visuelle entre la grande rose de la cathédrale de Reims et le moteur d'un avion Lycoming, émise par Le Corbusier dans son essai *Vers une architecture* (1923).

7. En français dans le texte (note du traducteur).

8. Voir le chapitre VII.

9. À l'époque, le Bronx était encore un quartier résidentiel assez prisé de New York. (N. du trad.)

10. Le visiteur du pavillon Chrysler recevait des lunettes polarisées taillées comme l'avant d'une Plymouth 1939.

11. Il s'agit de la première capsule à remonter le temps. Westinghouse en prépara une seconde qui fut ensevelie à la Foire internationale de New York de 1964-1965. Une troisième capsule, qui doit être ouverte en 2067, fut scellée à l'*Expo 67* de Montréal, et une quatrième à l'*Expo 70* d'Osaka, destinée celle-là aux terriens de 6970.

12. On peut considérer ces expositions universelles, de par l'optimisme de leur représentation de l'avenir, comme des antidotes au courant contre-utopique alors prédominant en littérature. Des œuvres comme celles d'Ievgueni Zamiatine ou d'Aldous Huxley condamnaient le consumérisme et traitaient la technologie avec scepticisme. D'une certaine façon, ces expositions prenaient le relais des utopies littéraires de la fin du XIX^e siècle, dont elles réaffirmaient la vision optimiste tout en touchant de plus larges segments de la population.