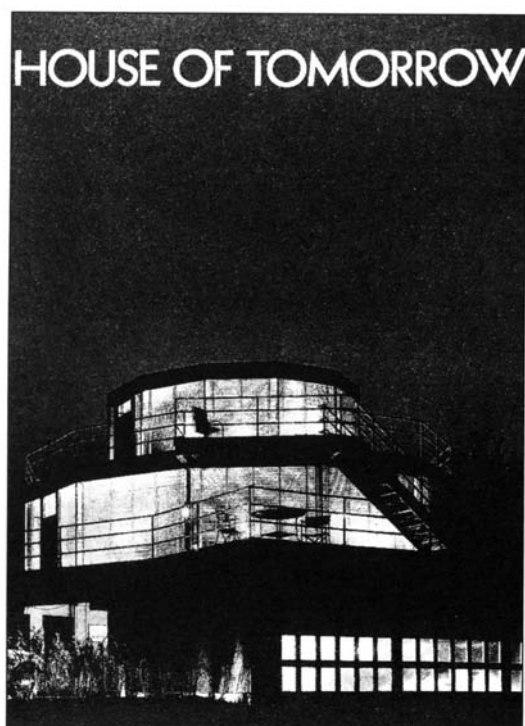


La maison de demain

Brian Horrigan

La Maison de demain de l'architecte George Fred Keck fut réalisée pour l'exposition de Chicago, Un siècle de progrès, en 1933 (Hedrich-Blessing).

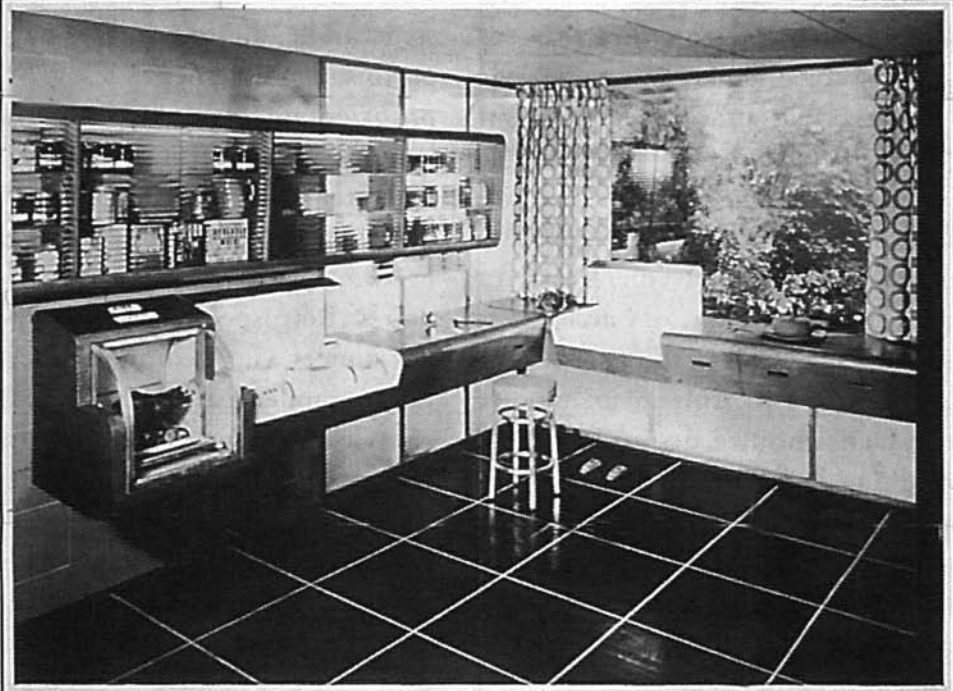


L'expression « maison de demain » peut évoquer bien des choses. De nos jours, elle aura sans doute une résonance un peu ridicule ou éveillera de vagues souvenirs de bandes dessinées stupides, de pièges à touristes ou de science-fiction de seconde zone. Pourtant, pendant la période qui s'étend des sommets de la prospérité américaine des années vingt aux années sombres de la crise de 1929 et aux privations de la Seconde Guerre mondiale, ce terme de « maison de demain » fut souvent pris très au sérieux. Aux expositions universelles, dans les grands magasins et dans les magazines consacrés à la maison, les Américains assistèrent à un défilé quasi permanent de prédictions sur leur habitat futur.

Qu'elles aient pris la forme de plans, de maquettes ou de prototypes grandeur nature, ces anticipations présentaient une certaine cohérence. Elles exprimaient des idéaux, et s'écartaient franchement et résolument de la réalité d'alors. Elles émanaient d'un groupe assez considérable d'architectes, d'ingénieurs et d'hommes d'affaires qui, poussés par leur conviction que l'industrie du logement se prélassait depuis trop longtemps dans le bourbier de la tradition, par la perception que de nouveaux principes esthétiques d'un « âge de la machine » se faisaient jour, et par le désir de stimuler la consommation, se mirent à concevoir la maison comme un produit exemplaire de la perfection technologique.

Now SHOWING IN FULL COLOR

LIBBEY-OWENS-FORD'S *FAMOUS*
Kitchen of Tomorrow
See In Action THE POST-WAR KITCHEN
FEATURED IN LIFE, Better Homes & Gardens AND THOUSANDS
OF MAGAZINES AND NEWSPAPERS.



See IT
IN PARAMOUNT'S
POPULAR SCIENCE
Magnacolor
SHORT

La Cuisine de demain de la Libbey-Owens-Ford Company, qui fit le tour des grands magasins américains en 1944 et 1945, promettait aux ménagères un proche avenir de luxe et de facilité.

Pendant toute cette période, l'expression « maison de demain » devint pour les architectes et les ingénieurs une sorte de mot de passe définissant leurs intentions et leurs plus larges motivations. Un plan ou une maquette futuristes permettaient de symboliser matériellement une vision plus globale de l'avenir de l'habitat. Certains architectes étaient même sincèrement persuadés de tracer les contours de l'avenir. Pour d'autres, cette expression sonnait comme une critique du présent. Des croquis d'inspiration futuriste permettaient de présenter de nouveaux matériaux, de proposer de meilleures méthodes de construction. L'expression sous-entendait aussi que l'ouvrage se voulait à la pointe de la modernité.

Lorsqu'on se penche sur l'histoire de la maison de demain de 1927 à 1945, on voit des architectes et des réformateurs s'évertuer à concilier des notions de style contemporain avec un certain attachement à la tradition, et on assiste à leurs tentatives d'intégrer la maison – le type de construction le plus récalcitrant qui soit – au courant majoritaire du développement technologique américain. Rétrospectivement, on peut discerner trois scénarios. Dans l'un, des architectes influencés ou inspirés par l'avant-garde européenne s'efforcent de transformer la maison en un modèle d'élégance moderne. Dans un autre, des ingénieurs ou des entrepreneurs d'une industrie du logement en gestation étudient la possibilité de reproduire des milliers de logements bon marché à partir d'un prototype unique. Dans le troisième, les efforts des architectes comme ceux des ingénieurs sont éclipsés par ceux des fournisseurs de produits de consommation et de gadgets en tout genre. Ces trois scénarios n'ont été ni successifs ni nettement séparés ; ils se sont recoupés et se sont aussi imprégnés d'autres aspects de la culture américaine de l'entre-deux-guerres.

On ne peut comprendre les « maisons de l'avenir » de ces quelques décennies indépendamment d'une série de phénomènes intimement liés. D'abord, bien que la construction de logements eût connu un développement sans précédent dans les années vingt, la demande continuait d'excéder largement l'offre, et cette douloureuse disparité ne fit que s'accroître avec la crise de 1929 et l'entrée des États-Unis en guerre. L'expansion économique et le relèvement du niveau de vie qui marquèrent le début des années vingt avaient encouragé la demande déjà considérable de biens d'équipement. En tête de la liste des symboles soudain indispensables d'appartenance à la classe moyenne – automobiles, radios, appareils ménagers –

se trouvait le bien le plus durable et le plus inaccessible de tous, la maison individuelle. Un sentiment bien réel de crise du logement marqua toute cette époque. Deuxièmement, il y avait cette révolution stylistique qu'on appelait simplement « modernisme » (ou fréquemment, en architecture, « style international »), et qui avait débuté en Europe à l'issue de la Grande Guerre. Les pères du modernisme considéraient comme leur objectif premier de renoncer aux formes et aux solutions du passé, et de faire en sorte que l'architecture soit le reflet la réalité présente. L'humanité se ruait vers un avenir de rationalité, de liberté, d'osmose avec son environnement mécanisé et industrialisé, et l'architecture devait lui apporter des logements à son image. Il s'agissait bien plus que d'une simple révolution structurelle ou formelle. Toujours implicitement, parfois explicitement, les architectes modernistes prônaient une remise en cause totale de la forme et de la fonction de l'habitat. « La maison est une machine à habiter », scandait l'architecte suisse Le Corbusier, offrant au modernisme son slogan le plus célèbre et l'affirmation la plus claire de ses objectifs révolutionnaires. Rétrospectivement, on peut considérer la fin des années vingt comme l'apogée du style et de la pensée modernistes en Europe. Dans le même temps, ce style et le discours qui l'accompagnait tentaient de se fixer sur le sol de l'Amérique. Aux États-Unis, le modernisme fut littéralement considéré comme un style visionnaire. Les créations insolentes que les architectes modernistes plantèrent hardiment dans le paysage américain furent le plus souvent perçues comme des répétitions générales du monde futur. Troisièmement, les « maisons de l'avenir » proposées pendant cette période étaient inéluctablement liées au machinisme et à la production en série, quoique chaque option représentât une interprétation différente de cette relation. Devant le succès spectaculaire des techniques de production en série (facteur principal de la prospérité des années vingt), les ingénieurs et les architectes furent tentés de transférer en bloc ces techniques vers l'industrie du bâtiment. De nombreux observateurs estimaient – ou craignaient – que le marché des voitures neuves atteignît un plateau, et certains proposaient de le remplacer par un marché du logement fabriqué en série, industriellement : comme les voitures, des maisons sortiraient par milliers des chaînes de montage sous forme de séries accessibles au plus grand nombre. Le critique d'architecture Theodore Morrison écrivait en 1929 dans *House Beautiful* : « Tant que nos maisons ne seront pas fabriquées en usine, par

des machines, nous n'aurons pas de réelle économie du logement comparable à celle qui prévaut généralement dans l'industrie. Tant qu'elles ne pourront pas être installées, au lieu d'être construites, nous ne pourrions exiger qu'elles soient des adaptations réellement efficaces et rationnelles d'un moyen à une fin. » Morrison puisait cette certitude dans le récent lancement de la machine à habiter la plus radicale de l'époque, la *Dymaxion House* de R. Buckminster Fuller. Le projet brillant et chimérique de Fuller posait si parfaitement les bases de toutes les spéculations futuristes ultérieures qu'il mérite qu'on l'examine en détail.

En 1927, Fuller est un jeune ingénieur au chômage, essentiellement autodidacte, bouillonnant d'idées révolutionnaires sur le présent et l'avenir de l'industrie du bâtiment. Cette année-là, il met ses réflexions par écrit, accompagnées de la description détaillée d'une maison destinée à la fabrication en série, dans une épaisse brochure de 50 000 mots intitulée *4-D*¹. Il l'adresse à ses amis et à sa famille, ainsi qu'à des célébrités comme Henry Ford, Bertrand Russell et le publicitaire Bruce Barton. Pour rendre son projet plus parlant, il réalise une grande maquette baptisée « 4-D Utility Unit ».

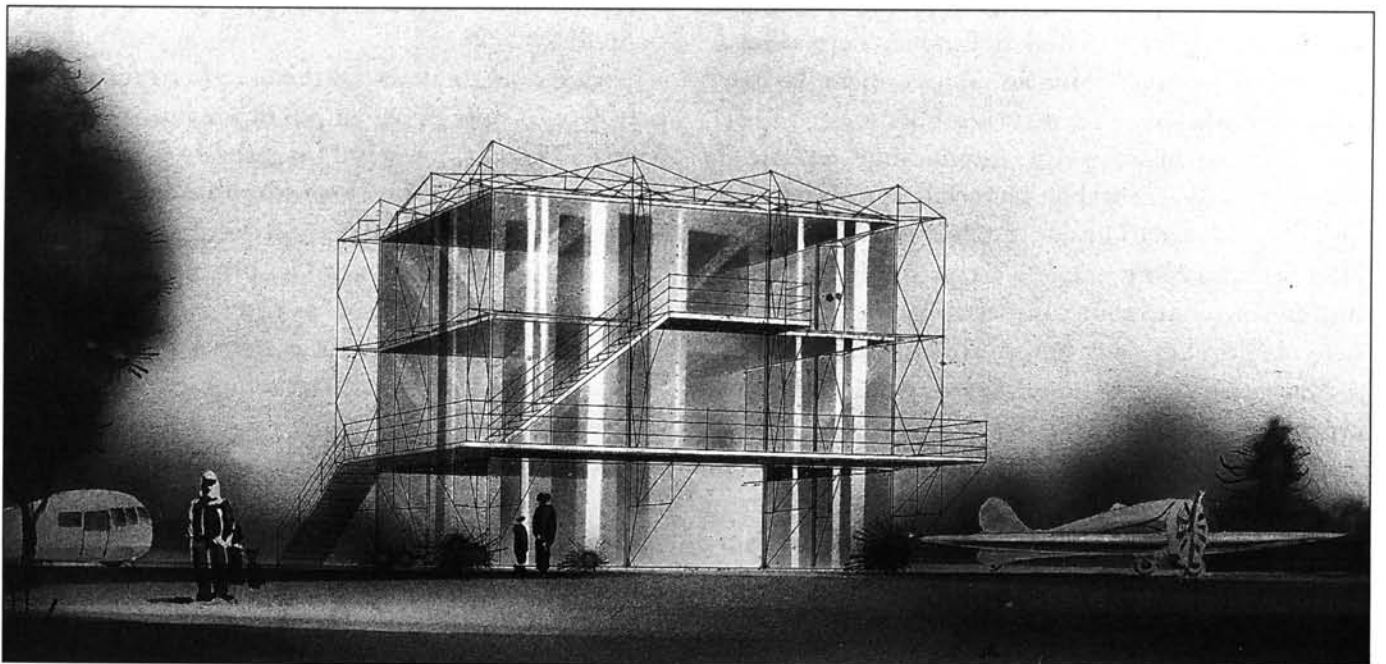
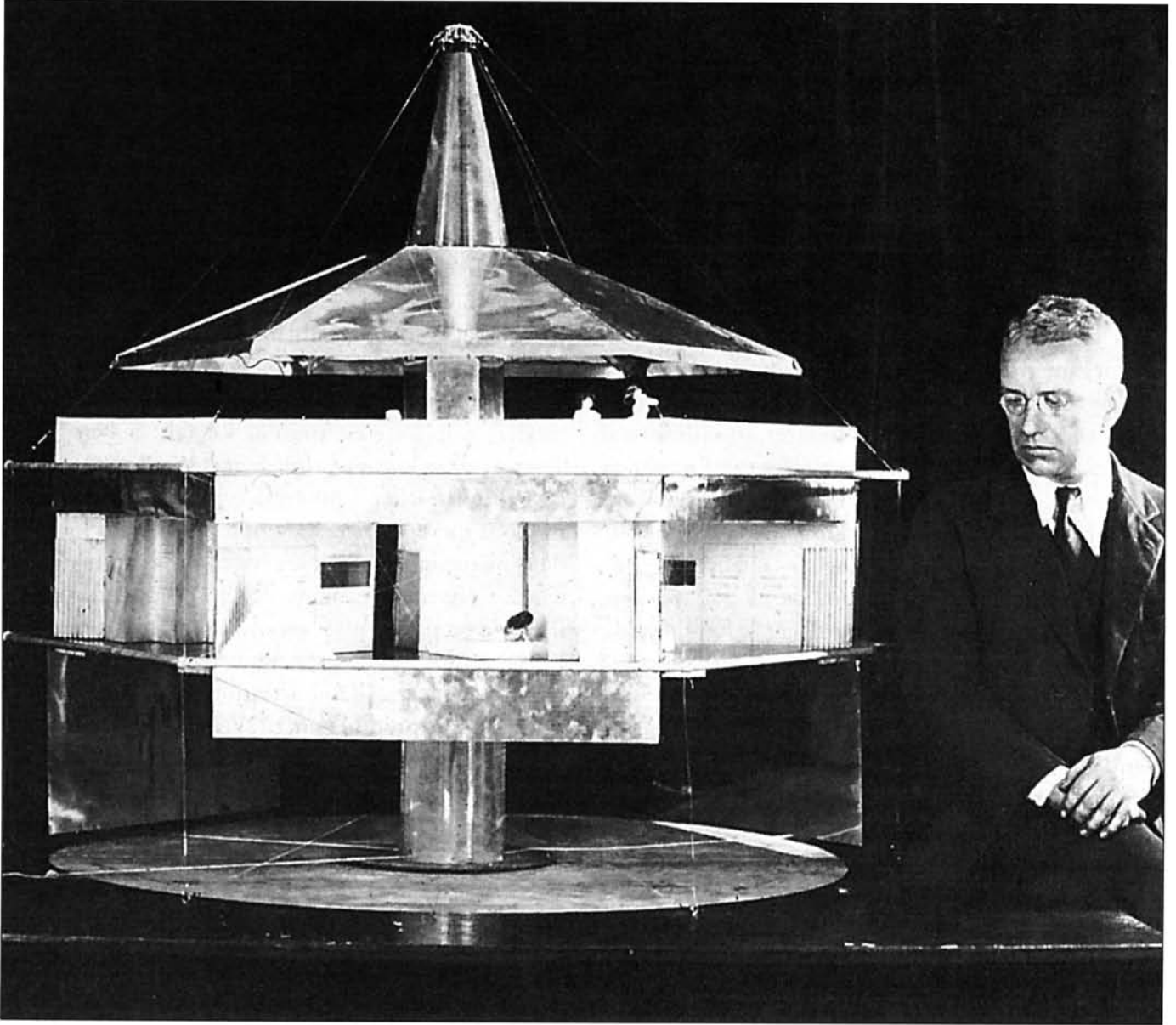
Partant du raisonnement selon lequel la maison de l'avenir devait être légère et facile à démonter, le projet de Fuller se composait d'un « mât » central en aluminium, auquel étaient suspendus, par des câbles, des murs de verre et de caséine transparents, et des sols de caoutchouc gonflé. Le mât – l'analogie avec l'architecture navale était intentionnelle – abritait l'ensemble des fonctions domestiques : en matière de planification domestique, c'est là un des premiers exemples de « bloc technique ». Celui-ci contenait deux salles de bains (entièrement équipées, sans oublier la barre d'exercice ni la brosse à dents et la tondeuse électriques), une unité de blanchissage automatique capable de restituer les vêtements lavés et séchés en trois minutes, les cuves d'évacuation des eaux usées, un générateur électrique, un compresseur d'air, un humidificateur et une cuisine équipée de tous les appareils possibles et imaginables. Les deux petites chambres contenaient des lits pneumatiques sans draps ni couvertures, ceux-ci devenant inutiles du fait de la climatisation parfaite. Ayant ainsi éliminé les corvées ménagères, « l'homme et sa famille, » écrivait Fuller, « pourront pleinement développer leur individualisme [...] la création aura enfin réellement sa place ». Dans cette optique, la plus grande part de l'espace était réservée à une « salle de création » (ou « salle d'harmonie avec la vie », comme

aimait à l'appeler Fuller) où se trouvaient une machine à écrire, une calculatrice, un téléphone, un dictaphone, une télévision, une radio, un phonographe et une machine à polycopier, le tout en une seule unité préassemblée en usine. L'espace aménagé sous la maison servait de garage à l'« élément de transport » familial, une « auto-avion » amphibie. Ces maisons étaient conçues pour s'empiler sur un seul mât gigantesque de façon à former une tour. Séparées ou empilées, elles pouvaient être déplacées, de préférence par zeppelin, et installées où bon semblait. Chaque maison possédant son propre générateur électrique ainsi qu'un système de recyclage de l'eau, le branchement aux services publics était inutile. En fait, à l'ère de la *Dymaxion*, le logement lui-même devait par bien des côtés s'apparenter à un service public. Produites en millions d'exemplaires, ces maisons seraient fournies de la même façon que les services publics fournissent le gaz, l'électricité et le téléphone. Tout équipement démodé serait remplacé par un modèle plus récent.

Aujourd'hui, il ne semblera sans doute pas un hasard que cette démonstration technologique de Fuller se soit produite en 1927. La traversée de Lindbergh, le premier film parlant, la première ligne de radiotéléphone transatlantique, les premiers essais publics de télévision, l'inauguration du Holland Tunnel² et le lancement spectaculaire du Modèle A de Henry Ford eurent tous lieu cette année-là, provoquant aux États-Unis un immense enthousiasme général. Fuller, qui vivait à Chicago, centre industriel débordant d'activité, fut certainement emporté lui aussi par l'engouement pour la science, le machinisme et la production industrielle en série qui marqua cette période.

La maquette de la *Dymaxion House* fut pour la première fois présentée au public en avril 1929 chez Marshall Field's, un grand magasin de Chicago. Elle trônait au milieu d'une exposition de mobilier moderne provenant de l'Exposition des arts décoratifs de Paris de 1925, qui fut parmi les premières vagues du modernisme déferlant sur les côtes américaines. Assortie de conférences qu'un Fuller volubile dispensa six fois par jour pendant deux semaines, l'exposition fit sensation.

La *Dymaxion House* fut comme un coup de tonnerre dans un ciel bleu. Au milieu de l'explosion de nouveautés technologiques futuristes de la fin des années vingt, personne n'avait encore osé s'attaquer à la sacro-sainte institution américaine du *home, sweet home*. Fuller mit fin à cet état de choses. Là, en 1929,



il jeta sur la scène américaine une préfiguration choquante de la maison de l'avenir. Choquante, certes, mais peut-être crédible, compte tenu de la façon dont la technologie venait d'envahir la vie privée.

Avec sa maison, Fuller trouva aussitôt la gloire. Partout où il se produisait avec sa maquette, il s'attirait des centaines de curieux et les égards de la presse. La Fox Movietone projeta un court métrage sur la maquette, et une multitude d'articles de journaux et de magazines annoncèrent l'avenir à la Fuller : « Il prédit la maison construite en usine – livrée prête à habiter » ; « La maison de l'avenir » ; « La maison de l'utopie » ; « Vie familiale faite à la machine » ; « Les maisons modernes ne coûteront que 3000 dollars » ; « La maison du XXI^e siècle » ; « La maison que vous emporterez avec vous en voyage » ; « Plus besoin de draps dans la maison de l'avenir » ; « La maison de 1982 sera construite comme un bateau » ; « La maison pour tous ». Comme Fuller exposait généralement sa maquette dans des galeries d'art, des ateliers d'artiste ou lors de soirées organisées par des associations artistiques, beaucoup la considérèrent comme le dernier jalon de la révolution artistique en cours ; un quotidien de Chicago la salua comme la « plus géniale trouvaille artistique depuis des siècles ». D'autres s'intéressèrent aux implications commerciales d'un intérieur rempli de gadgets. D'autres encore y virent la manifestation du « mouvement mondial pour les « 100 % de soleil et d'air pur », des « cultes du nudisme et des bains de soleil qui ont fleuri sur les cinq continents » – interprétation que Fuller avait encouragée en garnissant sa maquette de cinq poupées nues.

Un grand tournant artistique, un paradis technologique, un environnement lumineux, sain et libérateur – c'était tout cela que promettait la *Dymaxion House*, dressant ainsi, en quelque sorte, une liste thématique destinée à d'autres créations futuristes ultérieures. Mais Fuller avait des intentions plus profondes. Autant qu'une prédiction de l'avenir, la *Dymaxion House* était une critique polémique du présent, un outil d'agit-prop efficace, dont il se servit pour invectiver une industrie du bâtiment incompétente et pourtant satisfaite d'elle-même.

Fuller croyait ardemment à la profonde justesse morale de sa croisade, à l'intégrité supposée des produits industriels. Le transcendantalisme et le déterminisme technologique de sa 4-D la rattachent fermement à la sensibilité américaine :

« Au fur et à mesure que sont révélées les vérités mécaniques, nous progressons nous aussi vers la per-

fection, quoiqu'il ne puisse y avoir de perfection absolue dans le monde matériel. C'est ainsi que l'automobile, comme l'avion, s'est sans cesse rapprochée de la perfection. Comme elle s'en est rapprochée par une application systématique de la vérité, elle s'est aussi rapprochée d'un seul modèle final [...]. De la même façon, il existe, dans notre âge mécanique, un modèle final meilleur de la maison ou du logement. Grâce aux pressions économiques, au désir humain d'expression individuelle abstraite, d'accès à la propriété et de voyage, cette maison finira par voir le jour. »

Pour Fuller, la production en série était en quelque sorte une puissance rédemptrice, la meilleure voie vers une véritable rationalisation de l'industrie du bâtiment. Bien sûr, depuis le milieu du XIX^e siècle, la standardisation avait joué un rôle important dans l'architecture domestique américaine. Dans les années 1840, des maisons de bois préfabriquées (ou « prédécoupées ») à structure clouée traditionnelle étaient expédiées aux quatre coins du pays. Dès 1920, pièces d'ornementation, portes, fenêtres, escaliers et articles d'équipement ménager fabriqués en série étaient devenus des éléments indispensables de la maison américaine moyenne. Pour Fuller comme pour pratiquement tous les autres contestataires de l'époque, ce type de standardisation constituait une véritable dégradation de la maison américaine. Cependant, on pensait qu'en réinterprétant et en disciplinant la standardisation, on pourrait enrayer ce déclin et élever la maison à un niveau de perfection moderne.

Dès lors, de nombreux architectes, ingénieurs, industriels et observateurs de la société se mirent à rêver qu'ils pourraient transformer l'industrie du bâtiment grâce à la production en série. En 1932, le magazine *Fortune* publia une série d'articles non signés d'Archibald MacLeish décrivant l'état désastreux du logement aux États-Unis. Dans le dernier de ceux-ci, sous le titre « Solutions », MacLeish écrivait : « [...] la standardisation par une production en usine menée par des ingénieurs compétents avec une parfaite efficacité fonctionnelle est certainement préférable à la

La Dymaxion House (« unité d'habitation en quatre dimensions »), de 1927, marqua les débuts spectaculaires de Buckminster Fuller comme ingénieur et architecte visionnaire. Coll. Buckminster Fuller Foundation, Los Angeles.

Pour la deuxième année de l'exposition de Chicago, George Keck élaborait cette audacieuse Maison de Cristal (*Iconographic Collections, State Historical Society of Wisconsin*).

standardisation purement imitative et inerte à laquelle on assiste aujourd'hui, tant dans les villas des banlieues chic qui singent le style européen que dans les pavillons des lotissements qui efforcent de les imiter. » Entièrement convaincu par le scénario de Fuller, MacLeish affirmait : « Il ne fait maintenant plus de doute que la maison bon marché de l'avenir sera produite en une seule pièce ou en pièces détachées dans des usines, pour être ensuite montée sur place. Autrement dit, elle sera produite à peu près de la même façon que l'automobile. »

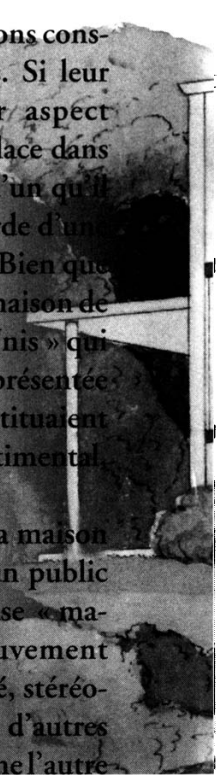
En appuyant leur discours sur l'image de la chaîne de montage automobile, ce parangon de réussite américaine, les partisans d'une industrie du logement performante contribuèrent à créer ce que David Hounshell a appelé une « éthique de la production en série ». On en trouvait dès 1925 une expression précise dans un long traité, *The Way Out : A Forecast of Coming Change in American Business and Industry*, où Edward A. Filene, homme d'affaires prospère de Boston et prophète à ses heures, prônait l'application générale des méthodes Ford : « Une Amérique "fordisée", fondée sur la production et la distribution en série, nous offrira un avenir plus beau et plus juste que nous n'avons pour la plupart jamais osé l'imaginer, » écrivait-il. Le slogan « *Houses Like Fords* » (des maisons comme des Ford) qui se répandit à la fin des années vingt et au début des années trente était donc bien plus qu'une manchette accrocheuse : c'était un cri de ralliement en même temps qu'un programme pour l'avenir.

Les contributions des architectes européens du « mouvement moderne » jouèrent un rôle essentiel dans le développement d'une idéologie et d'une imagerie tangible des maisons de l'avenir produites en série. Dans son manifeste, *Vers une architecture*, Le Corbusier exhortait ses contemporains en ces termes : « La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison. » La traduction anglaise du manifeste de Le Corbusier, parue en 1927, eut une influence considérable sur la conscience architecturale américaine, mais les objectifs du mouvement ne furent mis en pratique aux États-Unis qu'à partir de 1929, lorsque l'architecte Richard Neutra acheva son premier chef-d'œuvre, la maison Lovell, à Los Angeles. Combinant l'optique et les méthodes de construction de l'industrie (cadre d'acier soudé, toit plat, enfilade de fenêtres et murs de béton projeté), la maison Lovell demeure l'archétype de la maison moderniste.

Émigré d'Allemagne en 1923, Neutra trouva en Philip Lovell le client idéal pour ses projets architecturaux d'une audacieuse avant-garde. Riche, « naturopathe » et libre-penseur, Lovell, comme l'écrivit plus tard Neutra, « désirait être le mécène d'une expérience tournée vers l'avenir. Il deviendrait cet homme qui verrait « la santé et l'avenir » au sein d'une structure étrange et largement ouverte en acier filigrané, habilement et précisément ancrée par des grues et des flèches dans ce pan incliné de nature raboteuse ». Neutra, comme d'autres modernistes émigrés aux États-Unis, espérait bien y rencontrer de tels clients. À leurs yeux, les Américains devaient être plus réceptifs que les Européens à une architecture de l'âge de la machine, eux qui avaient si aisément intégré les principes de la production en série à leur vie quotidienne. Si l'on en croit l'architecte californien Harwell Harris, qui deviendrait le disciple de Neutra, « il ne serait pas exagéré de penser que Neutra est venu aux États-Unis parce que c'était la patrie de Henry Ford. Ford exerçait une plus grande fascination sur les Européens que sur nous, qui le voyions à notre image ». Pourtant, la maison Lovell, pour anticonformiste qu'elle fût, n'avait rien d'un prototype industriel. C'était certes une construction de l'âge de la machine, mais une construction coûteuse, de facture artisanale. C'était de l'*image* de la production en série que Neutra s'était inspiré, allant jusqu'à utiliser les phares avant du Modèle T comme éclairage intérieur, en un hommage espiègle à l'œuvre de Ford.

La notoriété s'empara aussitôt des maisons construites par Neutra et d'autres modernistes. Si leur nombre était relativement limité, leur aspect étonnamment iconoclaste leur assura une place dans le regard du public et en convainquit plus d'un qu'il s'agissait là, à n'en pas douter, de l'avant-garde d'une race entièrement nouvelle de constructions. Bien que des critiques aient ergoté sur la « prétendue maison de style international mise au point aux États-Unis » qui ne serait « que la maison d'hier au prix d'hier présentée sous un nouvel emballage », ces maisons constituaient des modèles convaincants sur le plan sentimental voire même intellectuel.

Ainsi, dès 1930, une double image de la maison de demain s'était dessinée sous les yeux d'un public impatient. D'un côté se trouvait la luxueuse « machine à habiter » imaginée par le mouvement moderniste, de l'autre la maison bon marché, stéréotypée et préfabriquée conçue par Fuller et d'autres adeptes de la production en série. L'une comme l'autre



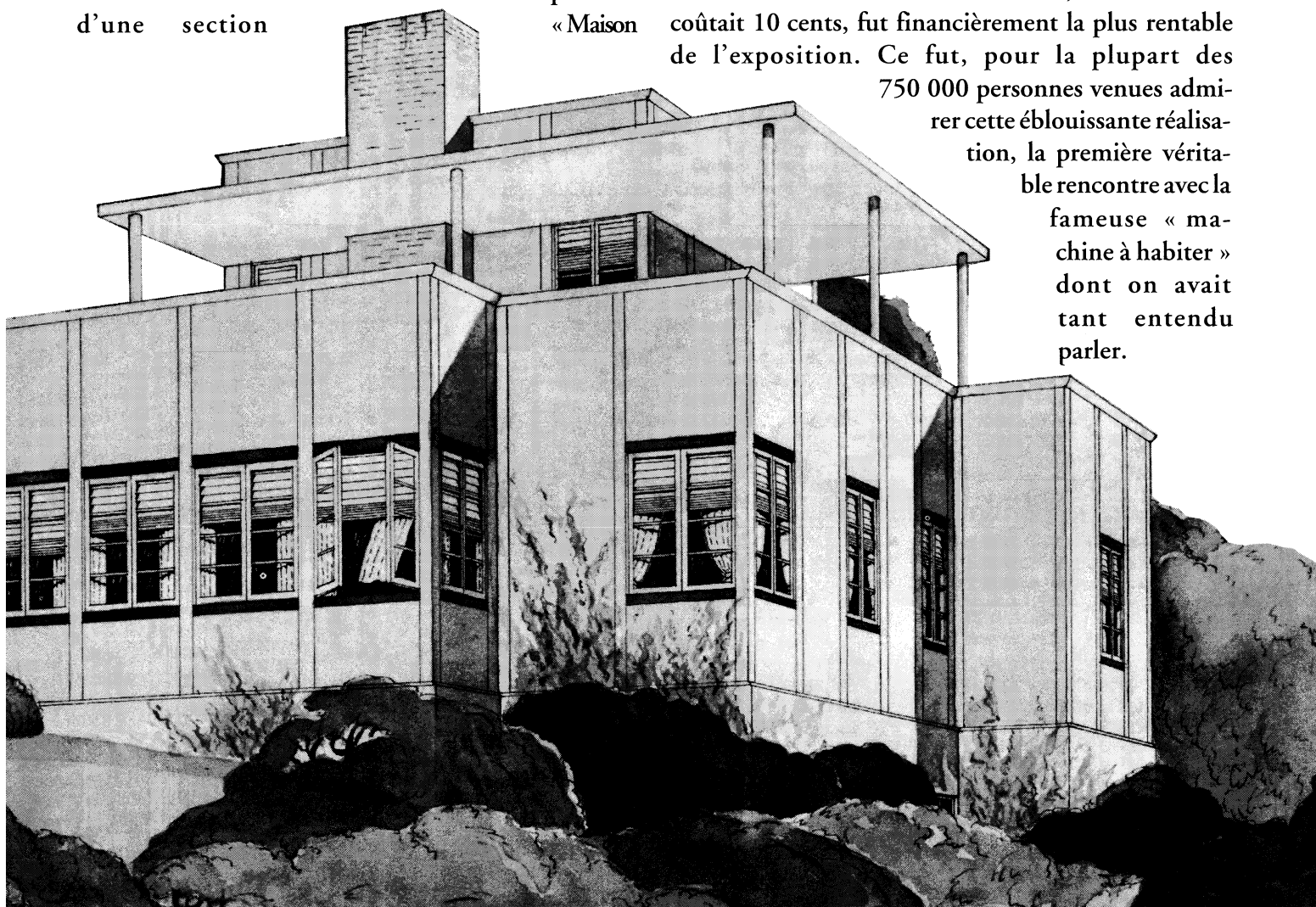
exerçaient une forte séduction aux États-Unis à l'époque de la Dépression, la première offrant un refuge dans un voluptueux avenir hollywoodien, la seconde, ses promesses de relance industrielle et d'accession générale à la propriété. Bien qu'elles eussent l'une comme l'autre puisé aux sources de l'utopisme technologique américain, ces deux images éprouvaient une certaine difficulté à coexister.

Cette tension apparut nettement lors de l'exposition *Un siècle de progrès* qui se tint à Chicago en 1933 et 1934. Depuis l'*Exposition universelle* de Londres en 1851, les innovations en matière d'habitat avaient eu leur place dans les foires et les expositions internationales, mais c'est à partir de cette exposition de Chicago que le logement – plus précisément la maison individuelle – joua réellement un rôle majeur. Certains observateurs estimaient que cette manifestation pouvait avoir sur l'évolution du logement aux États-Unis une influence aussi considérable que la *Columbian Exposition* de 1893 sur l'architecture américaine en général. Un terrain en bordure de lac fut mis à la disposition d'une section « Maison

et arts industriels. » Treize maisons modèles grandeur nature et meublées y furent exposées, neuf d'entre elles étant censées représenter une certaine approche de la préfabrication. C'est d'ailleurs lors de cette manifestation, qui reçut une publicité considérable, que le terme de « préfabrication » entra dans l'usage, remplaçant l'expression « production en série » en matière de logement.

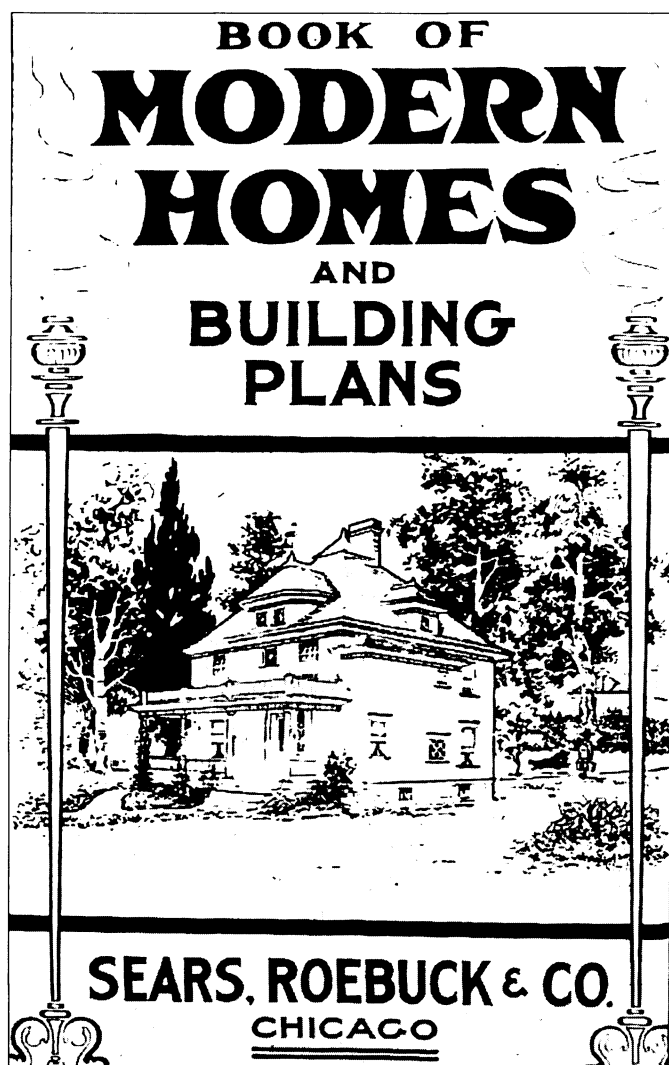
La grande attraction de cette exposition était la *Maison de demain* de George Fred Keck. Construite autour d'un bloc technique central, elle rappelait beaucoup la *Dymaxion House* par sa structure dodécagonale à charpente en acier, entièrement vitrée³. La maison de Keck avait aussi un petit côté « industriel », bien qu'elle fût construite selon le principe traditionnel de la compression, et non de la suspension comme chez Fuller. Le rez-de-chaussée se composait d'une salle de loisirs-atelier, d'un garage et d'un hangar où se rangeait l'avion familial. Le mobilier, moderne et réalisé sur mesure dans des matériaux coûteux (cuir, noyer, ébène, acajou et chrome), était abondant. Cette *Maison de demain*, dont la visite coûtait 10 cents, fut financièrement la plus rentable de l'exposition. Ce fut, pour la plupart des 750 000 personnes venues admirer cette éblouissante réalisation,

la première véritable rencontre avec la fameuse « machine à habiter » dont on avait tant entendu parler.



Page précédente : prototype de la maison modulaire Motohome fabriquée par American Homes, Inc. dans les années trente. Ce préfabriqué devait être livré en pièces détachées par un camion arborant l'inscription : « Ce camion contient une American Home ».

Catalogue Sears de maisons individuelles. Jusqu'en 1930, Sears Roebuck & Co. domina le marché de la maison individuelle aux États-Unis, non seulement par ses plans de construction, mais aussi par la vente de maisons en bois préfabriquées. Bien qu'elles n'aient rien de commun avec « les maisons de demain », ces maisons modernes offrirent au consommateur américain un large éventail de constructions à moindre coût.



Quoique la *Maison de demain* de Keck ait été de conception indiscutablement audacieuse, on hésite à l'imaginer dans une production en série, du moins à un prix abordable pour d'autres que les mieux nantis. L'image de l'avenir que proposait Keck, du moins dans cet exemple, était une image luxueuse. Il suivait apparemment l'exemple de modernistes comme William Lescaze, un architecte suisse qui, à l'instar de Neutra, exerçait depuis 1923 aux États-Unis. Lescaze avait publié en 1928 un extravagant projet de « maison de campagne américaine de l'avenir » réalisé dans l'esprit de la machine à habiter⁴. Lorsque ces architectes se référaient à l'avenir, ce n'était pas tant pour signaler un programme révolutionnaire de maisons faites en série, que pour attirer l'attention sur le caractère avant-gardiste de leurs travaux et intéresser une clientèle à la mode.

Pour la deuxième année de l'exposition de Chicago, Keck construisit une autre maison – la *Maison de cristal* – avec sa part des bénéfices réalisés sur les entrées de la *Maison de demain*. Dès 1934, il avait éprouvé le besoin de faire un geste en direction d'une maison qui « se prête à la préfabrication » – pour reprendre ses propres termes – « afin qu'on puisse envisager de la rendre accessible aux masses ». Keck estimait qu'avec un rythme de production de 10 000 unités, son prix de revient pourrait ne pas dépasser 3 500 dollars. La *Maison de cristal* consistait pour l'essentiel en une boîte de verre suspendue au milieu d'une cage en acier. Entièrement climatisée, elle était remplie d'appareils et de copies onéreuses de meubles du Bauhaus. Comme dans la *Maison de demain*, bois précieux et chrome ornaient les intérieurs. La Dymaxion, une voiture à trois roues au profil en forme de goutte d'eau créée par Buckminster Fuller, l'accompagnait de façon suggestive. Si les techniques de construction novatrices, la rapidité de réalisation et les matériaux industriels de la *Maison de cristal* faisaient indéniablement référence à une production en série, le prototype, tel qu'il était présenté – et donc perçu par le public –, ne semblait guère mieux adapté à ce type de production que son prédécesseur. Comme le souligna la critique, rares furent les promesses de préfabrication formulées à Chicago qui furent tenues. Des rêveries isolées comme cette *Maison de cristal* n'apportaient aucune réponse réaliste à la pénurie générale de logements à prix abordables.

Le prototype qui, à Chicago, sembla aux yeux des observateurs spécialisés augurer le mieux de l'avenir fut le modeste projet d'une nouvelle société, General

Houses Inc., conçu par un architecte de trente ans, Howard Fisher. Cette maison individuelle sans étage était prévue pour une reproduction à grande échelle. Avec son toit plat, ses fenêtres en acier et ses murs en panneaux d'acier émaillé, cette construction sans décoration superflue était l'exemple même de la petite machine soignée. Pour Fisher, le choix d'un aspect extérieur ouvertement moderne était impératif tant pour des raisons structurelles que stylistiques. Lors d'un symposium sur la préfabrication organisé en 1935 par le magazine *Home and Garden*, il déclara : « La conception que les gens ont du style a jusqu'à présent été plus progressiste dans le cas de leurs automobiles, par exemple, que dans le cas de leurs maisons ; mais je suis persuadé qu'ils vont peu à peu adopter un style tout aussi progressiste pour leurs maisons [...] Je crois que le plus grand argument de vente de ces maisons sera le style. »

General Houses proposa d'abord dix-huit variations du modèle de base exposé à Chicago, chacune reconnaissable à une « formule chimique », comme K_2H_4O , qui lui donnait un petit air de recherche scientifique. Les plus petits modèles devaient coûter près de 4 000 dollars, et la société prévoyait d'ajouter à son répertoire des constructions plus vastes – les Cadillac ou les Lincoln de sa gamme.

General Houses fut parmi la poignée de constructeurs de maisons préfabriquées qui connut quel succès pendant les années de la crise. La plupart des architectes et des ingénieurs qui s'attelèrent à la question du logement pendant cette période (que leur intérêt portât sur la nouveauté du style ou sur l'innovation dans les équipements) se distinguèrent par leur myopie intellectuelle : en se concentrant sur la maison elle-même, ils ne parvenaient pas à répondre au plus large éventail d'exigences et d'attentes du public. Pour la majorité des acheteurs potentiels, les questions de style et de construction semblaient bien secondaires, comparées à la difficulté d'acquérir d'abord une maison à soi. Ce n'est « pas tant le manque de matières premières ou de compétences qui est à l'origine du "problème social" de la pénurie de logements », écrivaient Robert et Helen Lynd dans *Middletown*, (une étude sur une ville du Middle West parue en 1929), « que le réseau complexe de démarches administratives qu'un habitant de Middletown doit effectuer pour entreprendre la construction de maisons pour les autres ou se procurer une maison pour son usage personnel ».

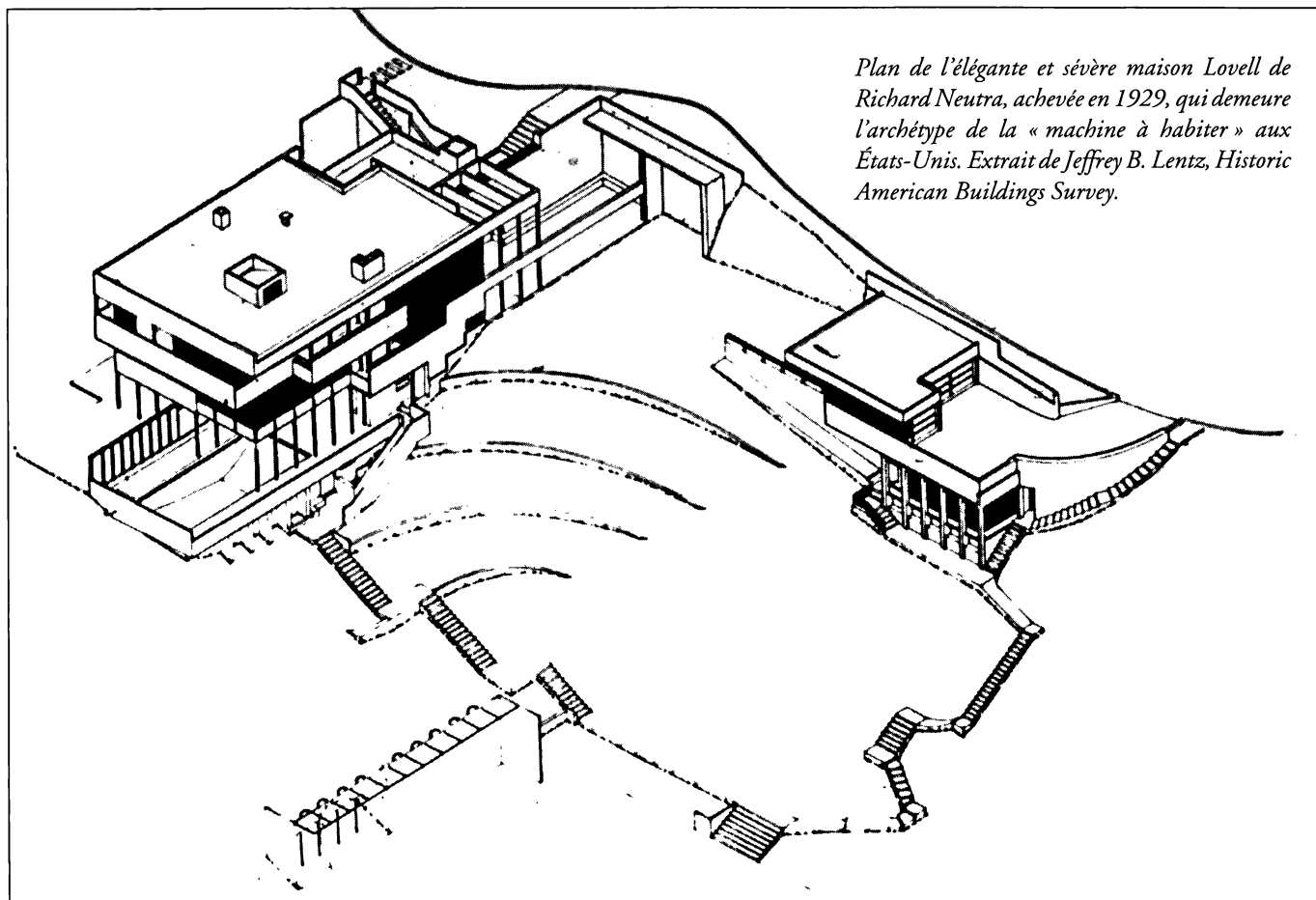
Certains prophètes du bâtiment du début des

années trente poussèrent l'analogie avec le marché automobile à l'extrême, prédisant que dans un « avenir relativement proche » :

« Le propriétaire d'une maison n'aura qu'à se rendre à la Direction de l'habitat et clinique d'architecture de sa ville ou d'une grande ville voisine. Là, on lui présentera des maisons dans l'ordre de prix qui lui convient. Il étudiera les modalités de paiement et parachèvera son achat en signant les documents nécessaires. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas besoin d'être plus compliqués que ceux que signe aujourd'hui l'acquéreur d'une voiture lorsqu'il souscrit un crédit. »

Lorsqu'il créa General Houses, Howard Fisher était conscient de ces problèmes. Sa société se distinguait non par son matériel, mais par son approche plus globale du problème du logement. Lorsqu'il étudiait l'architecture à Harvard, en 1929, Fisher avait été marqué par les idées de Fuller présageant pour le bâtiment un avenir d'industrie de service. Cadet d'une illustre famille du quartier du North Shore, à Chicago – son père, Walter L. Fisher avait été ministre de l'Intérieur sous Taft⁵ –, Fisher reconnaissait avec une clarté et une honnêteté inhabituelles chez les adeptes de la préfabrication des années trente que la question du logement se composait de « nombreux problèmes distincts qui affectent l'ordre économique, social et politique actuel, et sont affectés par lui ». Dès le printemps de 1932, General Houses était devenu la « General Motors de la nouvelle industrie de l'habitat », avec un personnel composé d'architectes, d'ingénieurs, de fabricants, d'agents immobiliers et de conseillers juridiques. Fisher commercialisait l'ensemble du processus d'acquisition du logement – recherche, publicité, conseils juridiques, financement, réglementation foncière, paysagisme, urbanisme et décoration intérieure – en plus de la réalisation de maisons préfabriquées. Comme beaucoup de constructeurs automobiles d'alors, General Houses se considérait comme une activité de montage, non comme un producteur de pièces. La société s'adjoignit les services d'un impressionnant bataillon de fabricants, parmi lesquels Pullman, Container Corporation of America, Inland Steel, Curtis Companies, American Radiator, Pittsburgh Plate Glass, General Electric et Thomas A. Edison, Inc.

Après l'exposition de Chicago, la bannière de la préfabrication se mit à flotter joyeusement sur les milieux d'affaires américains. L'humeur était fébrile, parfois carnavalesque. Le 1^{er} avril 1935, une nouvelle société de préfabrication, American Homes, Inc., dé-



Plan de l'élégante et sévère maison Lovell de Richard Neutra, achevée en 1929, qui demeure l'archétype de la « machine à habiter » aux États-Unis. Extrait de Jeffrey B. Lentz, *Historic American Buildings Survey*.

voilait en fanfare son Motohome chez Wanamaker, un grand magasin de New York ; c'est la mère du président, Sarah Delano Roosevelt en personne, qui coupa le ruban de cette maison enveloppée de Cellophane, la matière la plus nouvelle et la plus futuriste qui fût alors. Son nom de *Motohome* provenait du « Moto-unit », un bloc technique qui contenait, encastré entre la cuisine et la salle de bains, les installations d'eau, de chauffage et d'électricité. Ce préfabriqué devait être livré en pièces détachées par un camion arborant l'inscription : « Ce camion contient une American Home. » « La maison clés en main est arrivée », proclamait Katharine Bissell, journaliste du *Women's Home Companion*, « et elle sera bientôt exposée dans votre grand magasin favori. Imaginez que vous puissiez acheter votre maison exactement comme on achète une boîte de céréales ou un poudrier – une maison parfaite dans ses moindres détails, qu'on peut voir, toucher, examiner et dont on peut discuter avant de l'acheter, dont on peut surtout savoir exactement ce qu'elle va coûter, au centime près, avant de s'y installer. » American Homes poussait très loin la notion de maison « clés en main » : chaque maison était ainsi pourvue de produits alimentaires pour deux jours et

d'une bibliothèque complète de guides domestiques, qui donnaient tous les détails sur la façon d'entretenir et de décorer sa maison, d'aménager son jardin, de gérer le budget du ménage, de cuisiner et d'élever ses enfants, sans oublier un précis des bonnes manières. Bref, en même temps que la maison, on acquérait tout un code de respectabilité pour classe moyenne.

Robert McLaughlin, l'architecte du *Motohome*, avait commencé sa carrière en dessinant des maisons de campagne luxueuses pour des clients aisés. Puis, vers la fin des années vingt, il avait, comme l'indiquerait plus tard le magazine *Fortune*, « perçu les appels en faveur d'un logement bon marché, et entrevu la possibilité d'un formidable marché et d'une pratique architecturale bien plus passionnante que la réalisation de villas pour riches – beaucoup plus lucrative aussi ». McLaughlin s'associe à Arthur C. Holden, un militant du logement, et se penche sur le problème du logement populaire. En 1933, après la réussite de vingt maisons préfabriquées expérimentales destinées aux mineurs de Pennsylvanie, McLaughlin fonde American Houses, Inc. L'année suivante, American Houses s'associe avec Houses, Inc., une compagnie créée avec le soutien du président de General Electric, Owen D. Young, et

dirigée par un ingénieur et entrepreneur autodidacte, Foster Gunnison. Houses, Inc. ne fonctionnait pas comme constructeur, mais comme société de holding s'occupant d'acquérir et de promouvoir des procédés de préfabrication indépendants. Gunnison orchestra les vibrantes campagnes de publicité du Motohome, et c'est à lui qu'on doit la plupart des trouvailles publicitaires comme les réserves alimentaires dans la cuisine, les manuels d'instructions et le siège de WC qui « pèse son occupant lorsqu'il lève les pieds ».

Fisher, McLaughlin et Gunnison étaient le type même des jeunes architectes-entrepreneurs qui sondèrent la possibilité d'un avenir de maisons préfabriquées. Mais, dans les années trente, quelques architectes bien établis s'y intéressèrent aussi. Richard Neutra, déjà consacré comme l'architecte de prédilection de la riche avant-garde sud-californienne, présenta deux projets de maisons basées sur le principe de la suspension, cher à Fuller, et baptisées *Diatom One + Two*, à cause de leurs murs à base de diatomite et de terre, uniques en leur genre. En 1925, William Van Allen, architecte des ornements gothiques du Chrysler Building, à Chicago, élaborait un prototype de maison sévère, véritable « coquille d'acier » destinée à une nouvelle société de préfabrication, National Homes, Inc. Il la fit construire, fort incongrûment, au coin de la 39^e Rue et de Park Avenue, en plein Manhattan. Frank Lloyd Wright, dont la carrière connaissait une éclipse depuis le début des années vingt, commença la construction de ses Usonian Houses en 1934. Quoique qu'elles aient toujours été conçues comme des commandes individuelles, Wright considérait aussi ces maisons, petites et abordables, comme des échantillons du type d'habitations qui devaient peupler un jour son rêve de ville épique et futuriste, *Broadacre City*.

Mais ce mouvement était surtout de la fumée, sans beaucoup de feu. Pour passionnante qu'elle fût, *Broadacre City* n'en resta pas moins une ville de papier. La coquille d'acier de Park Avenue disparut, emportant National Homes dans la tombe. Le pavillon en diatomite de Neutra ne vit jamais le jour. L'ambitieux programme esquissé en 1932 par Howard Fisher ne se matérialisa jamais. Aucune des caractéristiques plus positives, plus éclairées, de General Houses – le financement, les services juridiques, les considérations urbanistiques – ne fut jamais mise en œuvre, et la société se changea en un fournisseur de maisons de style traditionnel, même si celles-ci étaient encore en grande partie préfabriquées. American Houses survé-

cut jusque vers le milieu des années quarante, mais construisit moins de 150 *Motohomes* ; les productions suivantes, comme chez General Houses, gagnèrent en conformisme dans leur forme et perdirent en idéalisme dans leur contenu. La National Association of Housing Officials constatait en 1936 qu'en dépit de l'« impression générale » que la préfabrication avait remédié à la demande de logements bon marché de qualité, une analyse approfondie du marché ne révélait « aucune perspective immédiate de production en série ». Pendant la seconde moitié des années trente, marquée par un lent redémarrage de la construction, la préfabrication représenta moins de 1% des nouvelles maisons individuelles.

Ainsi, la certitude que l'avenir de la maison passerait par la production en série s'évanouit dans la décennie même où elle était née avec tant d'assurance. La principale erreur fut sans doute de ne s'être attaché qu'à un seul type de construction traditionnelle : la maison individuelle. Ce qui vaut aujourd'hui valait aussi dans les années trente : le logement doit être envisagé non seulement sous l'angle technologique, mais aussi comme un élément imbriqué dans le tissu social. Lewis Mumford reprocha en 1931 aux partisans de la maison fabriquée en usine de promouvoir un « anachronisme irréalisable », qu'il traitait malicieusement de « communisme de la technique appliqué à la production de maisons, avec l'anarchie et le monopole qui caractérisent notre système de propriété foncière, de financement et d'organisation urbaine ». Mumford estimait, à juste titre : « Aucune "maison de l'avenir" digne de ce nom ne peut être conçue uniquement en usine. Oublier ce point, c'est encourager des espoirs illusoire[s]... » Mumford était au centre d'un groupe d'architectes et de critiques de la société qui, depuis la veille de la Première Guerre mondiale, œuvraient en faveur d'une nouvelle « économie sociale du logement ». Les efforts entrepris par ce groupe de « maisonniers » – comme on les appelait parfois – pour promouvoir de nouveaux idéaux d'aménagement de l'espace urbain finirent par porter leurs fruits avec les programmes de construction du New Deal, en particulier le Greenbelt Town Program⁶. L'effet de ces programmes sur la conscience populaire a pu contribuer à dissiper les rêves des entrepreneurs de la préfabrication. De plus en plus – c'est du moins ce qu'il sembla au milieu des années trente –, la planification du logement et de l'aménagement urbain devenait l'affaire du gouvernement et de l'administration. L'avenir s'annonçait sous un nouveau jour.

Une seconde cause de l'échec du rêve de fabrication en série résidait tout simplement dans le manque de capitaux. Buckminster Fuller se rendit compte que l'acquisition de l'outillage nécessaire pour produire en série, sur une échelle permettant de réaliser des maisons vraiment abordables, requérait une mise de fonds considérable. Lorsque le comité directeur de l'exposition *Un siècle de progrès* lui proposa d'exposer une maquette grandeur nature de sa *Dymaxion*, il refusa, expliquant qu'il ne serait satisfait que s'il pouvait construire un prototype réellement adapté à la production en série ; or, il estimait son coût à 100 millions de dollars. Des néophytes enthousiastes comme Howard Fisher et William McLaughlin ont pu s'identifier, inconsciemment, au mythe du jeune héros créateur d'une industrie nouvelle, vaste et nécessaire – le genre de mythe que Henry Ford avait créé quasiment tout seul à la force du poignet. Mais à la fin des années vingt (si ce n'est plus tôt), la stratégie commerciale américaine était si totalement sous la loi du capitalisme d'entreprise, qu'envisager une révolution d'envergure dans un secteur industriel aussi fondamental sans l'intervention massive des principaux parrains de cette industrie relevait, au mieux, du fantasme personnel.

Une troisième cause d'échec, liée à la précédente, tenait à ce que beaucoup de grosses sociétés s'étaient montrées indifférentes, voire hostiles, au projet. On a vu que la General Electric offrit un bref soutien initial à la production du Motohome, à la suite d'une alliance plutôt ténue motivée par de vieux liens d'amitié entre le président de la firme, Owen Young, et Foster Gunnison. Des dissensions entre les dirigeants d'American Homes conduisirent d'ailleurs tant Gunnison que la General Electric à rompre avec la société. De la même façon, aucun des impressionnants associés de General Houses n'agit jamais comme sponsor ni comme caution véritable : leur participation se résuma à la fourniture de pièces détachées. Les producteurs d'acier avaient exprimé un intérêt passager pour les possibilités de production en série de structures en acier au début des années trente, et plusieurs grosses firmes avaient réalisé des maisons expérimentales, comme la *Maison ferro-émailée* d'American Rolling Mills, qui figurait parmi les exposants de Chicago. Mais le rêve de maisons en acier, qui avait suscité tant de prédictions mirifiques, ne se réalisa pas davantage. Au début des années trente, la rumeur courut aussi qu'une autre société importante, American Radiator Company, cachait dans ses cartons un vaste programme

de logements préfabriqués. Mais la méfiance des industriels était telle que le prototype d'American Radiator fut « enseveli en secret » sur le toit du gratte-ciel abritant le siège de la société, et le projet fut apparemment jeté aux oubliettes.

L'indécision des entreprises faisait pendant aux impressions et aux goûts du public. Même si la voie avait été libre, on peut se demander si les intérêts commerciaux du pays auraient soutenu le développement d'une maison produite en série, tant elle semblait contraire au mode de vie traditionnel des Américains. Ils pouvaient se rendre par milliers aux expositions des grands magasins et des foires internationales, ils y allaient pour voir, non pour acheter. Leur curiosité initiale pour ce genre de style n'alla jamais jusqu'à l'adhésion totale, en dépit des prédictions optimistes de Howard Fisher. Même après la capitulation des fabricants de préfabriqué devant la préférence populaire pour les maisons de bois au toit pointu, leurs produits restèrent sur les palettes.

Si, comme le public dans son ensemble, les entreprises américaines finirent par refuser de souscrire à un avenir de luxueuses demeures modernistes ou de maisons produites à la chaîne, elles furent en revanche attirées par un revers plus scintillant de la médaille : le côté « paradis des gadgets » de la maison de demain. On ne sera pas surpris que les sociétés les plus enclines à s'associer aux rêves d'habitat futuriste aient été les grands fabricants d'appareillage électrique. General Electric exposa une *Maison de la magie* dans la plupart des grandes foires-expositions des années trente. Cette maison, qui était censée « marcher et parler », ne se présentait pas vraiment comme une construction séparée, mais plutôt comme une démonstration de grand magasin d'un nouveau genre, enrichie d'astuces, en forme de décor animé par des créatures de rêve qui jouaient les maîtresses de maison et manipulaient les appareils ménagers tout en débitant leur boniment. Pour ne pas être en reste, Westinghouse construisit en 1934 à Mansfield, dans l'Ohio, une *Maison de demain* qui, elle, n'était pas un décor de carton-pâte, mais un véritable laboratoire habité, dans lequel les ingénieurs de la firme et leurs familles devaient résider temporairement afin d'en tester les équipements. Cette maison, véritable tour de force d'électrification domestique, visait à attirer l'attention, ce qui ne manqua pas de se produire. Dessinée par l'architecte Dwight James Baum, c'était une construction traditionnelle en bois et stuc, d'un style un petit peu curieux – sorte de pâtisserie Régence-cubiste

presque totalement dépourvue de ce vocabulaire moderne déjà notoirement « futuriste ». L'architecture n'était d'ailleurs pas son affaire, si l'on en croit l'ingénieur de Westinghouse chargé de l'aménagement : « Une nouvelle profession d'« ingénieurs de la maison » », déclarait Victor G. Vaughan, « absorbera bientôt toutes les fonctions architecturales, à l'exception des fonctions de nature purement esthétique. » Les ingénieurs de Westinghouse s'en donnèrent à cœur joie, s'attribuant une puissance électrique égale à celle qu'auraient nécessitée trente habitations moyennes et « prête à accomplir le travail d'un personnel de 864 personnes dès qu'on tourne le commutateur ». Les caractéristiques du prototype incluaient l'air conditionné, l'ouverture électrique de la porte du garage, des portes coulissantes automatiques, une blanchisserie électrique, 21 appareils de cuisine distincts, des systèmes d'alarme, 140 prises de courant et 320 appareils d'éclairage : tout ceci – c'est du moins ce que l'on prétendait – pour la modique somme d'environ 12 000 dollars. Westinghouse reconnaissait que ce prix plaçait sans doute son projet hors d'atteinte de la plupart des familles de l'avenir, éloignant du même coup ce spectaculaire exercice du discours démocratique des adeptes de la préfabrication.

Une orientation consumériste était dans une certaine mesure évidente dans toutes les maisons de demain de cette période, même celles qui affichaient des intentions plus révolutionnaires. N'oublions pas que la *Dymaxion House* de Fuller – cette vision altruiste du logement pour tous – fit ses débuts chez Marshall Field's, carrefour de la société de consommation de Chicago. La plupart des maisons modèles de l'exposition Un siècle de progrès étaient des vitrines où les producteurs de matériaux de construction, les décorateurs et les grands magasins exhibaient leurs produits. Un tel mercantilisme tendait à transformer ces maisons en de simples réceptacles de produits de consommation désirables, détournant ainsi l'attention du public de leur caractère essentiellement novateur, que ce soit dans le domaine architectural ou industriel.

Cette domination du consumérisme suggère une dernière raison de l'échec de la maison produite en série. Dès la fin des années trente, une profonde divergence était apparue entre l'image offerte au public par les architectes avant-gardistes et leurs prestigieuses « maisons de l'avenir », et l'angoissante réalité de la situation du logement. Les plus enivrantes propositions étaient précisément celles dont la réalisation future éludait pour toujours l'accès du plus grand

nombre. Les somptueuses villas hollywoodiennes de Neutra, tout comme les étonnants sujets d'exposition de Keck, étaient des maisons de rêve suggestives et séduisantes, mais dont on ne pouvait pas raisonnablement envisager la reproduction. Rempli de désirs et d'attentes, le public fut sans aucun doute déçu des choix qu'on lui offrit en réalité, même s'ils portaient tous l'estampille « maison de demain ». Le produit typique de General Houses ou d'American Houses semblait étriqué et mesquin face aux exquises folies de George Keck ou à la fantaisie électrifiée des ingénieurs de Westinghouse. Si l'on voulait que le public fasse un grand bond dans l'avenir, qu'il se convertisse au culte du modernisme, il fallait lui proposer mieux que l'optique minimale que semblaient incarner ces préfabriqués médiocres.

Comme promesse de réalisation personnelle, l'expression « maison de demain » sonna creux à l'oreille de la majeure partie des Américains, pendant ces années de crise. Le présage de révolution de la production industrielle s'avéra également une grossière erreur de calcul. L'expression « ... de demain » perdit progressivement toute connotation de prédiction, de recette et de solution, pour s'appliquer indistinctement à tout, depuis les nouveaux revêtements de sol jusqu'aux aspirateurs et aux appareils sanitaires prétendument « révolutionnaires ». À la fin des années trente, l'expression n'était plus qu'un slogan publicitaire chargé de stimuler les achats, de conditionner les consommateurs à des rythmes de changement accélérés et d'encourager le désir de nouveauté.

Il fut également clair, dès la fin des années trente, que les maisons de l'avenir ne seraient pas nécessairement « modernes » ni avant-gardistes dans leur style. On ne jeta pas le style moderniste au panier, on se contenta de le ranger parmi les formes esthétiques disponibles. Comme la maison américaine de style colonial, Tudor ou espagnol, la maison moderne s'enveloppa d'un halo sentimental qui ne renvoyait pas au passé, mais à un futur de rêve. Ce n'était pas tant l'image élaborée par les chefs de file du mouvement, qui ne parvenait pas à prospérer dans l'atmosphère consommatrice américaine, que le discours déterministe et souvent dangereusement révolutionnaire qui l'avait sous-tendue dès le début.

Les affirmations que le modernisme était inévitable à cause de sa perfection technologique et morale furent plus fréquentes au cours des premières années de l'influence du modernisme aux États-Unis, lorsque le discours était dominé par les Européens, plus doc-

trinaires. Dès le milieu des années trente, on vit pointer des tentatives pour réconcilier les doctrines étrangères avec le caractère américain, pour les justifier en termes de consumérisme. Ainsi, en 1935, le magazine *Fortune* (un des premiers et fidèles champions de l'architecture moderne) chanta les louanges de la maison moderne, « la maison qui fonctionne », certain du brillant avenir commercial promis au modernisme. Prévoyant l'heureuse et inévitable union de la forme et du contenu modernes – par « contenu moderne », on entend « hautement mécanisé » –, ses rédacteurs déclaraient : « Le modernisme américain sera rempli de gadgets, car le modernisme américain sera l'enfant du gadget. » En d'autres termes, la passion bien connue des Américains pour un intérieur bourré d'astuces technologiques devait être admirablement servie par le machinisme du modern style : elle trouvait enfin son terrain le plus propice. Mais *Fortune* se trompait dans sa tautologie. Le modernisme n'apporta pas nécessairement avec lui une panoplie aussi avancée d'appareils domestiques, et l'inverse ne se vérifia pas nécessairement non plus. Il devint clair qu'en matière de logement la modernité n'avait rien à voir avec un style architectural avant-gardiste, ni avec une production en série : la maison moderne était simplement une maison bien équipée. Dans leur majorité, les Américains ne voulaient pas de machines à habiter : ils voulaient habiter avec des machines.

Cette préférence se confirma rapidement. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la « maison de l'avenir » la plus populaire ne fut nullement une maison, mais seulement ce que nous pourrions appeler une cuisine « haute technologie ». Trois maquettes grandeur nature de la *Cuisine d'après-demain* de la société Libbey-Owens-Ford firent en 1943 et 1944 le tour des grands magasins du pays. Plus de 1,6 million de visiteurs vinrent « se rendre compte de ce que l'avenir leur réservait », pour reprendre les termes de l'historien Siegfried Giedon qui alla sans doute voir lui-même de quoi il retournait à l'époque où il rédigeait sa féconde étude *Mechanisation Takes Command*. Avec ses surfaces lisses, son réfrigérateur vitré, son lave-vaisselle, ses casseroles et son gaufrier encastrés, la cuisine L-O-F était une alléchante vitrine pour les consommateurs frustrés, sorte d'avant-goût irrésistible des merveilles qui les attendaient à l'issue de la guerre.

Designers et architectes s'étaient clairement attelés à repenser leur engagement vis-à-vis du modernisme

et de l'avenir de la maison américaine, et beaucoup se repentaient de leurs excès futuristes antérieurs. Walter Dorwin Teague, une des figures de proue de la révolution du design industriel des années trente, écrit en 1943 dans *House Beautiful* un article intitulé « Prédictiones raisonnables sur les maisons dans lesquelles vous vivrez après la guerre » – ce qui revenait à dire que les prédictions de naguère avaient manqué de jugement. La même année, Kenneth Stowell, l'influent rédacteur en chef d'*Architectural Record*, publiait un éditorial provoquant, « La maison de l'avenir, 194?-195? », qui se lisait comme un discours-programme adressé à une assemblée d'architectes assagis. Voici quelques-unes de ses prophéties en forme d'aphorismes :

« La maison de l'avenir remplira les mêmes fonctions que la maison du passé et la maison du présent. »

« La maison de l'avenir aura des planchers, des murs, des plafonds, des cloisons et un toit. »

« Dans leur aspect extérieur, les maisons refléteront les désirs, les goûts, les fréquentations, les orgueils et les préjugés de leurs propriétaires. »

« Les expériences et les optiques radicales continueront d'intéresser ceux qui souhaitent se trouver à la pointe du progrès. Les projets conservateurs, reflétant le meilleur du passé, s'adresseront à ceux qui préfèrent ce qui leur est familier. »

« La maison de l'avenir continuera d'être une maison. »

Si, dans les années quarante, les architectes comme les acheteurs adhèrent à des images familières, c'était bien compréhensible. En ces années de bouleversements moraux, des styles évoquant un passé rassurant semblèrent plus indispensables que jamais, même s'agissant de maisons de l'avenir. Et cette poussée conservatrice se poursuivit après-guerre. Lorsque M. Blandings construit sa villa de rêve dans le roman et le film comiques de 1946, il rejette le clinquant des suggestions modernistes de son architecte et opte pour le classique colonial de la Nouvelle-Angleterre. Cet épisode est conçu pour faire rire, mais n'est pas surprenant. M. Blandings, comme le trahit son nom⁷, sait ce qu'il aime : une maison de bon goût, rassurante et strictement identique à celle du voisin.

Plus récemment, on a vu fleurir de nouveaux styles de maisons futuristes, chacune promettant toujours d'être adéquate et universelle. Depuis les structures de plastique moulé aux rondeurs séduisantes des années cinquante, jusqu'aux maisons solaires économes d'énergie des années soixante-dix et aux villas bourrées d'électronique des années quatre-vingt, les

« maisons de l'avenir » – beaux emballages optimistes remplis de nouveaux matériaux, de nouvelles technologies, de passions et d'angoisses nouvelles – font régulièrement leur apparition. Chacun semble oublieux du taux de réussite historiquement bas de ce type de prédictions. La « maison de demain » apparaît comme une constante de la société capitaliste américaine mais semble destinée à se trouver toujours juste au-delà de l'horizon.

Remerciements

Je tiens à remercier, pour leur soutien à mes recherches, la Mabelle McLeod Lewis Foundation de Stanford en Californie, et la Smithsonian Institution, qui m'ont accueilli en tant que Pre-doctoral Fellow pendant la préparation de mon doctorat, en 1980 et 1981. Cet article a été présenté dans une version très écourtée au congrès annuel de la Société d'histoire de la technologie de Philadelphie en 1982. Je suis reconnaissant à Joe Corn qui a relu avec soin et corrigé les nombreuses versions de cet article. Un grand merci également à Kathleen Horrigan et à Amy Levine pour l'aide qu'elles m'ont apportée.

Notes

1. *4-D* fait référence au temps, la « quatrième dimension » ; c'est le premier nom que Fuller donna à sa maison. *Dymaxion* est une trouvaille publicitaire du magasin Marshall Field's, où la maquette fut exposée pour la première fois au public. Son service de relations publiques trouvait que le terme – un mélange de « dynamisme », de « maximum » et d'« ion » – était plus accrocheur et faisait plus scientifique. Fuller, épris de néologismes, y trouva apparemment son compte, et ce nom de *Dymaxion* devint une sorte de label qui marqua toute sa carrière.

2. Tunnel creusé sous l'Hudson à New York, reliant Manhattan au New Jersey (note du trad.).

3. Si l'on en croit William Keck, qui seconda son frère aîné George dans l'élaboration et la construction des maisons exposées à Chicago, la *Dymaxion* n'aurait eu aucune influence sur leur *Maison de demain*, même si le travail de Fuller leur était connu. Ils se seraient surtout inspirés d'une maison octogonale du XIX^e siècle située à Watertown, dans le Wisconsin, leur ville natale.

4. Lescaze reprit le thème de la « maison de demain » en 1937, dans deux esquisses d'une *Maison de 2089* aérodynamique.

5. William H. Taft fut président républicain de 1909 à 1912 (note du trad.).

6. Projet de « ceinture verte » autour des villes (note du trad.).

7. Dérivé de l'anglais *bland*, ce nom évoque un personnage insipide, passe-partout (note du trad.).