Entre hier et demain : le design aux Pays-Bas de 1949 à 1967

Between yesterday and tomorrow: design in the Netherlands from 1949 to 1967

Naar gisteren en naar morgen Vormgeving in Nederland van 1949 tot 1967

Zwischen gestern und morgen: das Design in den Niederlanden zwischen 1949 und 1967

Tra l'oggi e il domani: il design nei Paesi Bassi tra 1949 e 1967

Entre ayer y hoy: el diseño en los Países Bajos entre 1949 y 1967

Timo de Rijk

Traducteur : David Goldberg

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/917>

DOI : 10.4000/perspective.917

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 767-782

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Timo de Rijk, « Entre hier et demain : le design aux Pays-Bas de 1949 à 1967 », *Perspective* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/917> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.917>

Entre hier et demain : le design aux Pays-Bas de 1949 à 1967

Timo de Rijk*

En matière d'histoire du design aux Pays-Bas, la période qui a immédiatement suivi la Seconde Guerre mondiale s'est avérée déterminante pour les décennies suivantes. La reconstruction, soutenue par une croissance économique accélérée, a engendré une grande prospérité, mais a aussi amené avec elle son lot de doutes quant à l'avenir de la société industrielle. La marche du progrès et de la civilisation, peu critiquée jusque-là, a culminé en 1958. Cette année-là, les Pays-Bas, intégrés à la toute nouvelle Communauté économique européenne, s'affichaient à l'Exposition universelle de Bruxelles dans un pavillon monumental, chant du cygne du progrès. Dans les années qui ont suivi, le nombre de créateurs, de fabricants et de consommateurs mettant en question le modèle de la société de consommation peint aux couleurs de l'Amérique se mit à croître. À l'encontre de ce modernisme ambiant teinté de technologie, une discrète tonalité nostalgique fit son apparition, nuançant l'idéal d'avenir dans lequel se projetait l'époque.

L'Expo 58 s'impose comme un événement charnière dans la pensée d'après-guerre concernant l'industrie, l'aménagement et le développement économique moderne des Pays-Bas, et le design des produits de consommation. À peine neuf ans auparavant, l'État néerlandais avait lancé avec conviction une nouvelle politique industrielle qui devait contribuer de manière décisive au développement d'un pays socialement et économiquement moderne. Expo 58 célébrait la modernité des Pays-Bas selon une échelle sans précédent, manifestant pour la dernière fois un enthousiasme sans réserve à son égard. Quelques années plus tard, les premières voix commencèrent à s'élever contre la consécration absolue du progrès technologique. Neuf ans après l'Expo 58, en 1967, les mêmes organismes qui avaient initialement défendu la vocation civilisatrice de l'habitation moderne exprimèrent leurs objections à cette conception moderne, tandis que les designers de la société Philips donnaient forme, sans toutefois en saisir toute l'importance, à un sentiment émergent de nostalgie et à un intérêt croissant pour le design du passé.

Historiographie du design néerlandais

L'intérêt des chercheurs comme des musées pour l'histoire du design connut un premier apogée dans les années 1980. La publication en 1987 du monumental *Holland in Vorm: Vormgeving in Nederland 1945-1987* (STAAL, WOLTERS, 1987) et la série d'expositions montée dans les grands musées néerlandais à l'occasion de sa parution furent le fruit des premières études sérieuses sur l'après-guerre, auxquelles la plupart des historiens néerlandais du design apportèrent leur collaboration. Le livre et les expositions s'intéressaient à un large éventail

Timo de Rijk, diplômé de la Technische Universiteit Delft, a publié sa thèse sous le titre *Het elektrische huis* (Rotterdam, 1998). Professeur dans le département de Design industriel à la Technische Universiteit Delft, il occupe depuis 2011 la chaire Premsela Leerstoel Design Cultures à la Vrije Universiteit Amsterdam. Il est rédacteur en chef de la revue *Morf* et du *Dutch Design Yearbook*.

de phénomènes, du design industriel au graphisme, en passant par la mode. Les thèmes allaient des expositions des arts décoratifs et industriels à la création de formations propres pour le design. À travers cette large palette de sujets transparaisait cependant un dénominateur commun : les expositions et les textes présentaient tous une réflexion approfondie sur l'histoire du design, mais il s'agissait de manière univoque du versant moderniste de celle-ci ; seules quelques rares contributions historicisantes tendaient à nuancer le tableau.

À la lumière de ce projet d'envergure, il était clair que l'intérêt pour des manifestations plus triviales du design, telles que celles qui s'étaient fait jour aux alentours de 1980, s'était essoufflé¹. Pour mener à bien *Holland in Vorm*, responsables de musées et universitaires, rattachés à l'université d'Utrecht et surtout à l'université de Leyde, avaient mis en place des travaux en collaboration visant à fouiller les biographies de designers, à retracer la réflexion moderniste autour du design et à poser ainsi les bases du *connoisseurship* dans le domaine des arts décoratifs. De par cette approche collégiale et traditionnaliste, la situation néerlandaise différait de la situation allemande, où se faisait sentir le poids de penseurs marxistes comme Gert Selle, et davantage encore de la situation britannique, où des chercheurs de tous bords, réunis au sein de la *Design History Society*, manifestaient dans le *Journal of Design History* leur préférence pour une perspective plus générale et culturelle de l'histoire du design.

Dans un premier temps, les Néerlandais se laissèrent peu influencer par ces courants de pensée, et ce n'est que dans la seconde moitié des années 1990 que la recherche liée aux musées commença à s'enrichir de considérations empruntées à la sociologie ou à l'anthropologie culturelle. La principale publication qui découla de cette nouvelle orientation fut *Honderd Jaar Wonen in Nederland 1900-2000* (*Honderd jaar wonen...*, 2000), une esquisse sociologique de la culture matérielle de l'habitat néerlandais au XX^e siècle, parue à l'occasion du centenaire de la loi de 1901 sur le logement (*woningwet*). Entre-temps, les historiens de l'art, s'étaient mis eux aussi à s'intéresser à une approche plus large (et culturelle). En 1998, une thèse sur l'histoire de l'entrée de l'électricité et des appareils électroménagers dans les logements aux Pays-Bas s'est penchée non seulement sur les projets et les motivations des designers, mais encore sur l'histoire culturelle des entreprises et les significations que le marketing et les consommateurs ont données aux objets issus du design (DE RIJK, 1998). Une étude à orientation féministe sur les questions de genre dans le design néerlandais est parue en 2007, signée de l'historienne de l'art Marjan Groot qui, en suivant cette voie, s'éloignait de la critique stylistique qui avait eu cours à Leyde (GROOT, 2007).

En dépit de l'influence grandissante aux Pays-Bas de l'école internationale (en l'occurrence britannique) d'histoire du design, la scission entre l'école moderniste s'attachant aux grands designers et l'approche en termes d'histoire culturelle est demeurée intacte. La perspective moderniste est représentée par *Goed in vorm: 100 jaar ontwerpen in Nederland*, monographie publiée en 2008 par Mienke Simon Thomas, responsable des arts décoratifs au musée Boijmans Van Beuningen (SIMON THOMAS, 2008). L'ancien conservateur du design dans ce même musée, Frederike Huygen, est pour sa part l'auteur d'un recueil de textes importants sur l'histoire du design (HUYGEN, 2008). La jeune génération semble s'orienter vers de nouveaux sujets, notamment d'histoire plus récente, et vers des thématiques qui débordent le cadre des musées et des collections. Citons deux publications parmi les plus notables : *Vorm van Vermaak: 60 Jaar televisievormgeving in Nederland* de Roy van Vilsteren et Liselotte Doeswijk sur le design télévisuel (Van VILSTEREN, DOESWIJK, 2010) et *Droom van Helderheid: huisstijlen, ontwerpbureaus en modernisme in Nederland, 1960-1975* de Wibo Bakker sur l'entrée du style moderne dans les foyers néerlandais (BAKKER, 2011).

« ... la spéculation la plus ambitieuse »

Ces sujets, par nature liés à l'histoire récente, sont tous inscrits dans un cadre de pensée marqué par la Seconde Guerre mondiale. Cette dernière n'était à peine achevée que plusieurs ressortissants néerlandais, aux Pays-Bas mais aussi en Angleterre, projetaient déjà de reconstruire le pays. De bords politiques et idéologiques très divers – communistes, libéraux, socialistes, protestants, catholiques – ceux qui participaient aux réunions souvent secrètes qui eurent lieu alors, partageaient leur horreur de l'occupation allemande et de la terreur nazie (SCHUYT, TAVERNE, 2000). Si les Pays-Bas ont souffert moins directement des actes de guerre que la Pologne, l'Allemagne ou l'Union Soviétique, l'hiver 1944-1945 laissa le pays exsangue : ports démantelés, usines privées de leurs machines, réserves de nourriture et d'énergie totalement épuisées. L'attitude des dirigeants politiques et économiques, fabricants, architectes et designers face à la guerre et aux nazis obligeait la société à se confronter à son inéluctable liberté face aux questions de la condition humaine et de la civilisation. L'homme est-il bon ou mauvais ? Sommes-nous prédestinés ? Sommes-nous en fait tous nazis, ou alors est-ce la civilisation qui a entaché la pureté de l'homme en le rendant mauvais ? Le monde venait d'être dévasté, de manière pensée et systématique, par l'emploi de méthodes quasi industrielles, que racontaient notamment les survivants des camps. La fin de la guerre posait une question existentielle qui appelait une réponse ; simultanément, il fallait impérativement et tant bien que mal reconstruire le pays.

Les choix fondamentaux présidant à la réorganisation du pays furent faits aussitôt après la guerre : à partir de 1949 et grâce aux premiers fonds du plan Marshall, le gouvernement décida d'appliquer une politique industrielle rigoureuse, sous l'égide du ministre de l'Économie J. R. M. van den Brink du KVP (le grand parti de confession catholique ; INKLAAR, 1997). Le projet d'industrialisation était avant tout un moyen de drainer rapidement les capitaux nécessaires à la reconstruction du pays. Il était résolument international dans sa portée : il s'agissait de garder les salaires et la consommation domestique au niveau le plus bas possible, tout en exportant la plus grande part possible de la production. Ce processus de modernisation de l'économie fut, comme le gouvernement l'avait annoncé, « la spéculation la plus ambitieuse dans laquelle notre peuple se soit jamais embarqué » (fig. 1)².

La « spéculation » en question concernait manifestement la manière dont la société devait être organisée. La guerre que le peuple néerlandais venait de subir avait elle-même un caractère industriel et moderne et visait à faire advenir un nouvel ordre international. Dans ce contexte, l'industrialisation n'était rien d'autre qu'une fuite en avant, une réponse dans l'urgence aux questions qui se posaient de manière inéluctable, alors même que tous ceux qui endossaient ce choix se rendaient bien compte qu'ils allaient imposer aux Néerlandais, contraints de dire adieu aux Pays-Bas d'antan, une forme d'aliénation.

1. « Nederland Industrialiseert! », affiche diffusée par le gouvernement néerlandais pour promouvoir la modernisation industrielle, vers 1949, création de Wladimir Flem.

Art et design dans l'entre-deux-guerres

Ces choix d'organisation de la société se reflétèrent dans le domaine de l'art, comme dans un miroir grossissant. Dans la période de l'avant-guerre, les Pays-Bas avaient une forte tradition d'individualisme concernant les artistes (incarné par l'expressionnisme néerlandais), qui jouaient un rôle important dans les commissions d'expositions, celles chargées des acquisitions aux musées, ou encore celles qui veillaient à l'embellissement du milieu urbain. Le modernisme technologique, se réclamant de la portée universelle de l'art et se détournant de l'expression personnelle, se manifestait, lui, de manière beaucoup plus discrète.

Le Stedelijk Museum à Amsterdam, premier musée d'art moderne du pays, offrait l'illustration parfaite de cette scission dans l'art moderne. Son directeur Willem Sandberg, communiste issu de la petite noblesse, s'était illustré aux côtés des artistes dans la Résistance contre l'occupant allemand, et son expérience de la guerre lui faisait considérer que le « bon art », se devait d'être engagé politiquement et socialement (ROODENBURG-SCHADD, 2004). Il se réclamait de la tradition internationale de la Nouvelle Objectivité et de la dernière période de l'école du Bauhaus, qui prônait une architecture et un design objectifs et internationaux. Malgré sa préférence pour la tradition moderniste européenne, on ne s'étonnera pas qu'il ait pris modèle, pour le Stedelijk, sur le musée d'art moderne à New York (MoMA). Fondé dès les années 1930, ce dernier afficha d'emblée ses ambitions modernistes : collectionner l'art moderne de l'époque, sans oublier les domaines du design et de l'architecture.

Sandberg échoua à ouvrir son musée à l'architecture, mais l'art moderne, incluant le graphisme et le design industriel, y trouva sa place. Concernant ce dernier, il fit le même choix que le MoMA, exposant des objets à forte connotation sociale, anonymes, utilitaires, innovateurs et technologiques, à l'image des objets qu'avait montrés en 1934 Philip Johnson, commissaire de l'exposition *Machine Art* (*Machine Art*, 1934) : des roulements mécaniques, des hélices de bateau et d'hélicoptère, des aspirateurs, des lavabos.

Des produits pour un monde meilleur

En 1958, Sandberg installa une présentation mêlant objets courants et arts plastiques, lointain écho de l'exemple américain et digne successeur de la célèbre exposition d'objets courants, *Kunstloze Gebruiksvoorwerpen*, présentée en 1927 au Rotterdamsche Kring (KOCH, 1987 ; ADRICHEM, DOSI-DELFINI, 2004 ; fig. 2). Pour l'occasion, Sandberg posa devant le photographe Paul Huf avec un échantillon des œuvres qu'il avait sélectionnées : objets quotidiens,

anonymes, mais imprégnés de l'aura de l'institution muséale, acquérant ainsi une singularité qui leur assurait l'attention du public. Sur la photo, nous reconnaissons des articles typiquement néerlandais : les formes géométriques de l'aspirateur Jumbo de la marque Erres, un service de porcelaine Mosa, le téléphone Heemaf dessiné par Gerard Kiljan, une chaise Pastoe et une cocotte-minute Tomado. Produits technologiques, articles ménagers, domestiques et d'ameublement y voisinent, suggérant que

2. Exposition d'objets courants présentée au Stedelijk Museum Amsterdam, avec le directeur et commissaire Willem Sandberg au fond de la salle, 1958, photographie de Paul Huf.

les règles fonctionnelles présidant à leurs formes ne sont pas fondamentalement différentes (ADRICHEM, DOSI-DELFINI, 2004).

À l'instar de Johnson à New York, Sandberg choisit de présenter au public du verre de laboratoire, qui symbolisait à ses yeux le produit idéal : neutre, sans décoration ni statut, strictement fonctionnel, conçu de manière scientifique. De tels objets étaient censés avoir un effet civilisateur et agir symboliquement contre le gaspillage en un temps de pénurie, s'inscrivant par là même dans une offensive éducatrice que Sandberg soutenait avec force. Ses expositions, en particulier dans le domaine des arts appliqués, visaient à montrer la voie d'un monde meilleur.

Un tel engagement était conforme aux principes de la fondation Goed Wonen (« Bien Vivre ») dont Sandberg était à l'époque membre de la direction. Celle-ci se composait de délégués de la fondation des consommateurs et celle de distributeurs associés à Goed Wonen, de la Gebonden Kunsten Federatie (Fédération des arts) et de la Bond voor Kunst in Industrie (Confédération d'art industriel) fondée avant la guerre (VAN MOORSEL, 1993). Cette configuration permettait donc de rassembler au sein d'une même fondation consommateurs, fabricants et designers. Les associations d'artistes, de concepteurs et de fabricants d'avant-guerre avaient déjà une vocation civilisatrice et leur participation au sein de la nouvelle fondation faisait de celle-ci le porte-étendard de cette tradition dans l'après-guerre. Goed Wonen se voulait éducatrice, et nombre de ceux qui y collaboraient affichaient leur vision socialiste de la société, parfois avec un arrière-plan chrétien. Leurs convictions en matière de design industriel prolongaient celles de l'avant-garde moderniste d'avant-guerre.

La Seconde Guerre mondiale avait cristallisé ces convictions. Pour les membres de la fondation, l'occupation nazie était dans quasiment toutes ses expressions l'archétype de la société condamnable, dont l'art, l'architecture et le design industriel fascistes incarnaient l'image. Ce postulat était cependant rigide et partiellement inexact, puisque l'efficacité prônée par les nazis tant dans les usines que dans les foyers rejoignait bel et bien les idées modernistes telles qu'elles pouvaient s'imposer aux directeurs d'usine ou aux femmes au foyer. La fondation Goed Wonen, profondément antifasciste, n'hésita pas à condamner dans sa revue du même nom ou dans ses expositions un design traditionnel, historicisant et somme tout indésirable. L'exemple le plus flagrant en est un article, publié dans *Goed Wonen* en 1952, sur l'intérieur moderne du bureau du bourgmestre de La Haye, conçu en 1935 par le designer flamand nationaliste Fer Semey : une photo du bureau, sans mise en contexte ni autre analyse, était accompagnée d'un commentaire dénonçant les préférences politiques du designer, perceptibles, selon l'auteur, dans les objets mêmes : « Chaque meuble est voyant. La cheminée est alourdie par de pesants jambages de marbre, le siège dans un coin est conçu uniquement pour la représentation. Nous ne nous étonnerons pas d'apprendre que leur concepteur soutenait le parti nazi »³.

J'habite (mode d'emploi)

Loin de cacher leurs opinions, les contributeurs à la revue *Goed Wonen* affichaient leur parti pris dans le choix des objets présentés. Les premières années, on pouvait remarquer la mise en avant dans les pages de la revue de matériaux locaux, employés par nécessité, tels que le rotin ou le chêne. À partir de la seconde moitié des années 1950, la sélection s'élargit à des objets plus onéreux, armoires ou lampes en acier, et on privilégia le mobilier

3. Intérieur de l'atelier-maison de Wim den Boon, d'après sa propre conception, 1946.

en bois et la simplicité des meubles scandinaves. L'un des principes cardinaux de *Goed Wonen* était de préférer des objets sans statut, ce qui était une manière de rompre avec les formes historiques ou sentimentales et de prendre ses distances avec les formes exagérées d'une modernité venue d'Amérique. Il ne faut pas pour autant croire que les goûts des collaborateurs de la revue étaient complètement anhistoriques. Ils montraient un intérêt singulier pour des objets aux qualités archétypales, comme la lampe photographique, la table sur tréteaux ou la bouteille de lait en verre. Un bel exemple d'intérieur de ce type nous est fourni par le minuscule logement où vivait Wim den Boon, secrétaire de *Goed Wonen* jusqu'en 1950. Conçu en 1946, il intègre uniquement des objets sans statut ni références historiques, un intérieur pratiquement dépourvu de style (VÖGE, 1989 ; fig. 3).

À la fin des années 1950, la fondation Goed Wonen s'éloigna de son fonctionnement d'origine, qui visait à couvrir toute la chaîne de production et de distribution afin de mettre en commun les initiatives pour améliorer la société, aussi bien au bénéfice des fabricants et des vendeurs que des consommateurs. À partir de 1956, Goed Wonen se tourna de plus en plus vers ces derniers, ses activités s'orientant presque toutes vers l'information et l'éducation. Après 1960, elle continua sa transformation en portant toute son attention sur l'architecture, plus précisément sur l'architecture appliquée au logement, et sur les qualités techniques et fonctionnelles de celle-ci.

Un bon indicateur de ses activités à visée pédagogique est fourni par une publication essentielle qui date de 1958 : *Ik kan wonen* (« J'habite, mode d'emploi » ; fig. 4). Cette publication fut conduite par l'architecte et architecte d'intérieur Johan Niegeman, qui avait étudié au Bauhaus dans les années 1920 avant d'y enseigner à son tour. Dès les débuts, il avait été l'un des principaux défenseurs des principes de Goed Wonen, prônant d'ailleurs dans sa vie comme dans son travail des principes communistes (DE WIT, 1979).

Ik kan wonen est avant tout un livre informatif à destination du grand public qui traite des principes fonctionnels de la maison et de son aménagement. À l'aide de nombreux exemples, souvent illustrés par un dessin, il s'efforce de donner au lecteur des informations sur l'effet des couleurs et des formes sur l'espace, l'agencement des matériaux et des meubles, et les dimensions idéales à employer. Cependant, il souligne surtout qu'il faut apprendre à investir un lieu. Dans son article intitulé « L'évolution du logement », l'auteur se pose ostensiblement en guide de son lecteur, l'occupant du logement contemporain étant le novice que son livre entend éclairer : « Les valeurs positives portées par des formes nouvelles (et donc souvent inconnues), finiront par être acceptées avec le temps, sans que l'on ait besoin pour cela de renoncer aux valeurs déjà admises. Simplement, il serait absurde de se voiler la face sur ce qui se développe et évolue, car l'évolution, c'est la *vie* »⁴.

4. Couverture de Johan Niegeman éd., *Ik kan wonen*, Leyde, 1958.

Une ambition moderne : le laboratoire néerlandais

Il était clair que, dans les années 1950, les ambitions des pouvoirs publics rimaient avec modernisme, sciences et technologies. Elles s'exprimaient dans la mise en place de nouvelles infrastructures financières, et peut-être plus manifestement encore dans la construction accélérée d'usines et dans l'aménagement des ports. L'ouverture de nouvelles banques à Rotterdam, celle des hauts-fourneaux de IJmuiden et la remise en état du complexe industriel de Philips à Eindhoven en furent les exemples les plus patents (SCHOT *et al.*, 1998-2003). Pour l'historien du design, la construction massive de logements, fondée sur un programme social soutenu par les pouvoirs publics, est plus marquante encore. Lorsque, au cours des années 1950, l'on se mit à multiplier le nombre de logements, ce processus s'avéra lui aussi de nature industrielle. Dans les années 1930, les quartiers d'habitations modernes constituaient essentiellement des expériences avant-gardistes, et les tours composées d'un empilement de logements identiques étaient alors l'exception ; ces projets, en acier ou préfabriqués, se dressaient solitaires dans le paysage. Ils étaient pratiquement tous bâtis d'après des principes philosophiques idéalistes. Dans les années 1950, les objectifs des pouvoirs publics étaient donc en phase avec ceux de l'avant-garde culturelle de l'entre-deux-guerres et, nécessité faisant loi, il fut décidé de les développer à grande échelle. L'immeuble devint le symbole de la percée de l'architecture et de l'habitation modernes (WAGENAAR, BOSMA, 1995).

La première grande Exposition universelle depuis la guerre se tint à Bruxelles. À l'Expo 58, les doutes qui auraient pu éventuellement poindre sur la reconstruction de l'Europe après la Seconde Guerre mondiale et sur la manière dont on pouvait faire advenir le progrès semblaient résolus sans la moindre équivoque. Le credo de la manifestation était tout à fait dans l'esprit de la reconstruction et conforme à l'attitude de l'Occident d'après-guerre : « Équilibre du monde pour un monde plus humain. La technique au service de l'homme. L'humanité progressant grâce aux progrès de la technique »⁵. En tant que voisin de la Belgique et membre du Benelux, les Pays-Bas voulurent pour cette exposition un grand terrain et un pavillon monumental. Bien qu'ils aient finalement dû se satisfaire d'un emplacement plus exigu, ils n'en présentèrent pas moins un complexe de la même taille que les pavillons de certains grands pays comme la France ou les États-Unis. Le premier projet, émanant du ministère de l'Éducation, des Arts et des Sciences, incluait une maquette des Pays-Bas avec des écluses, des ponts et des moulins en état de marche, ainsi que des fleuves et une mer houleuse. Le pavillon dans sa forme finale développa la même idée, autour du thème central « L'eau, ennemi et allié du peuple néerlandais » (VAN THOOR, 1998, p. 155).

Les Pays-Bas voulaient alors donner l'image d'un pays résolument moderne, une attitude dont témoignent les critiques énoncées pendant les phases de préparation concernant l'Exposition universelle de 1939 à New York, où les Pays-Bas avaient été présentés comme le pays de Rembrandt et de la Hollandaise avec son gouda. Même s'il s'agissait à l'époque de promouvoir un phénomène nouveau, le tourisme, cette image semblait bien poussiéreuse dans les années 1950. En 1958, la modernité du pays n'était pas seulement celle de la reconstruction des usines et des ports, ou de la mise en place d'un vaste programme de logements sociaux. Une grande planche du dessinateur satyrique Opland accueillait le visiteur en lui vantant un pays tolérant, amoureux de la liberté et fier de sa dynamique sociale, et dont les secteurs de l'éducation et de la santé avaient atteint

5. Vue de l'intérieur du Pavillon néerlandais à l'Expo 58, Bruxelles, photographie de J. Boks.

un haut niveau de développement. Dans la partie inférieure, l'artiste, espiègle comme à son habitude, avait croqué la propension, nécessaire mais non moins remarquable, de ce peuple à vivre à l'abri d'un rempart de digues et sous le niveau de la mer – une bonne introduction au thème de l'exposition sur les Pays-Bas et l'eau (VAN THOOR, 1998).

Durant l'Expo 58, les Pays-Bas mirent l'accent sur le paysage néerlandais comme une entreprise humaine. Toutes les facettes du pays étaient analysées de manière scientifique, et produites, améliorées, voire optimisées par la technologie. Le thème du pavillon néerlandais fut l'occasion de mettre en lumière ce qui s'imposait comme le plus grand projet d'infrastructure du pays au XX^e siècle : le plan Delta, un complexe de ponts, de digues, d'écluses et de barrages qui devait

protéger les régions côtières des inondations, comme celle qui avait touché en 1953 les provinces de Zélande et de Hollande-Méridionale, avec des conséquences désastreuses. À travers des maquettes, des expériences et des démonstrations, on y présentait les infrastructures hydrauliques du pays : un bassin à houle artificielle, une vis d'Archimède en action, une pompe hydraulique, héritière moderne du moulin à eau, et des canaux rectilignes à l'image de ceux qui sillonnent les polders. Les plus beaux fleurons des infrastructures hydrauliques nationales étaient rassemblés sous une grande coupole à ciel ouvert. Parallèlement à l'exposition de Sandberg au Stedelijk Museum, l'on pouvait admirer une hélice de bateau, dont l'unique message était manifestement qu'elle incarnait le progrès technologique. Au Stedelijk, la technique se fondait dans l'art ; au pavillon néerlandais, la nature était transformée en culture (fig. 5).

« Le triomphe de la technique » ?

La décennie 1950 fut celle où tout le monde voulait être moderne. S'il y avait quelques doutes sur les effets secondaires de la modernisation en marche et des moyens technologiques qui lui semblaient indissociables, la majorité des gens se rendait compte qu'il n'y avait pas d'alternative, pas de moyen pour faire machine arrière : dans les années 1950, le progrès était comme une fuite en avant. Architectes et designers faisaient le choix de la technologie et des formes, et les entreprises investissaient dans des produits nouveaux, techniquement innovants. Désormais, les entreprises spécialisées dans les produits technologiques avaient le vent en poupe ; chaque fois qu'elles décidaient d'introduire des innovations majeures, elles rencontraient l'enthousiasme d'un large public – réaction dans laquelle les nombreux emplois offerts par le secteur jouaient un rôle non négligeable.

L'exemple type de l'entreprise fabriquant à la pelle des produits technologiques, Philips, s'était lancé en 1891 dans la fabrication des premières lampes à incandescence, à filament de carbone. Depuis la seconde moitié des années 1920, le développement du tube électronique (triode) lui avait permis de tirer un important bénéfice en produisant des postes de TSF. L'activité prit une telle ampleur que Philips ouvrit des usines de bakélite, de carton, et de verre pour lampes et tubes électroniques (HEERDING, 1980, 1986 ; BLANKEN, 1992, 1997).

6. Fabrication de tubes cathodiques pour téléviseurs Philips, vers 1960, photographie de Maurice Broomfield.

Dès l'entre-deux-guerres, Philips se lança dans des essais sur les téléviseurs, invention qui, comme l'on sait, était appelée à conquérir le grand public. Arrivés sur le marché néerlandais dans les années 1950, ils connurent, dès la décennie suivante, un succès colossal. En 1958, la mise en place de la première Communauté européenne et la levée des barrières douanières entre six pays européens décidèrent Philips à se lancer dans la production de nouveaux appareils électriques et électroniques à destination des consommateurs. Dans les années 1960, les téléviseurs se vendaient comme des petits pains, l'argent affluait et rien ne semblait devoir enrayer le développement frénétique de nouveaux produits par le groupe (fig. 6). C'est non sans fierté que la société adopta un nouveau slogan qui l'accompagna dans son évolution par la suite : *Philips: Triomph der Techniek*. On ne s'étonnera pas que cette firme florissante ait voulu être représentée à l'Expo 58 par un pavillon qui fit parler de lui, signé Le Corbusier, hébergeant un spectacle son et lumière résolument tourné vers l'avenir (LOOTSMA, KLOOS, 1984).

Dans les années 1960, chez Philips aussi, des designers se mêlèrent de la conception des produits et tentèrent de se faire une place au conseil d'administration, où l'on décidait des articles mis en vente, conditionnant l'image de la marque (HESKETT, 1989 ; DE RIJK, 1998). Le designer industriel norvégien Knut Yran, qui présida de 1966 à 1980 le Concern Industrial Design Centre (CIDC), fut le plus impliqué dans le choix des produits du catalogue. Même s'il était personnellement convaincu du cap *high-tech* que Philips devait tenir, il eut l'habileté de se servir de la revue de design interne à l'entreprise, *Design Signals*, pour faire connaître les nouvelles tendances dans les formes, les produits, et les modes de vie. Fabriquant des postes de radio et des tourne-disques, le groupe s'intéressa de plus près à ceux qui, pour la première fois, dans les années 1950, avaient été définis par les professionnels américains du marketing comme une nouvelle cible : les adolescents. Le designer norvégien s'aperçut à son grand effroi que les jeunes ne partageaient absolument pas ses rêves d'avenir. Jetant un regard critique – pour ne pas dire dépit, comme si une époque venait de se terminer – sur sa propre position, ainsi que sur celle de la jeunesse, il affirma, dans un article intitulé « L'avenir n'est plus ce qu'il était » : « Dans les tendances du design, les cycles se succèdent. Après des décennies d'austérité fonctionnelle, les ornements exubérants du style victorien sont maintenant considérés comme amusants, intéressants et méritant toute l'attention du public. Voués hier aux gémonies comme le summum du mauvais goût, ils comptent aujourd'hui d'éloquents défenseurs. [...] Quelles sont, au-delà de la nuée qui obscurcit notre boule de cristal, les causes psychologiques profondes de cette nostalgie ? »⁶.

7. Couverture de la brochure PTT: *De Verbinding* (La Haye, 1962), publiée à l'occasion de l'automatisation du réseau téléphonique aux Pays-Bas, création de Jurriaan Schrofer.

Technique et nostalgie

À la même époque, les PTT, entreprise publique de poste et de télécommunications et autre parangon du modernisme dynamique, lancèrent le nouveau réseau téléphonique automatisé. Celui-ci s'était bien fait attendre : le projet d'automatisation des communications, datant des années 1930, avait été retardé par la Seconde Guerre mondiale. Du coup, la technologie allemande utilisée n'était plus très nouvelle, mais pour la première fois, la majeure partie des Pays-Bas était reliée automatiquement de poste à poste, sans l'intermédiaire des opératrices. En 1962, Warffum fut le dernier village néerlandais, dans la province de Groningue, à être raccordé au

réseau automatique. Avec les émissions télévisées de la Nederlandse Televisiestichting (NTS), qui avaient débuté par une phase expérimentale en 1951, ce fut l'une des avancées majeures en matière de moyens de communications de masse dans l'histoire des Pays-Bas.

Dans le cadre des évolutions technologiques de l'époque, la part prise par les pouvoirs publics dans la télévision et le téléphone semblait logique, mais à bien y regarder, elle n'était pas dénuée de bases idéologiques. Ils consentirent d'importants efforts financiers au cours des années 1950 pour garder entre leurs mains l'enregistrement des images et leur diffusion à partir de l'émetteur d'Hilversum. Le gouvernement considérait que la télévision était une fenêtre sur le monde, qui se devait d'être édifiante, voire éducative. Quant au téléphone, l'État a toujours estimé qu'il pouvait servir à transmettre des messages urgents en cas de danger. Il suffit d'ouvrir le livret qui accompagnait la mise en service du téléphone automatique pour comprendre les motivations des pouvoirs publics néerlandais et de la direction des PTT.

Pour accompagner un événement de cette importance, la publication en fut confiée à la fine fleur des designers modernes du pays. Ce choix artistique n'était pas étonnant, car les PTT avaient souvent collaboré avant-guerre avec des designers contemporains, une tradition reprise par la suite pour concevoir la forme de quasiment toutes les expressions de leur activité : timbres, billets, intérieur des bureaux de poste (CLEVEN, WITTE, 2006). La brochure, intitulée *De Verbinding* (ELBURG, 1962 ; fig. 7), est pétrie du modernisme au service de l'homme qui caractérise l'essentiel de la période écoulée depuis la guerre : avec le spectre de la Seconde Guerre mondiale en arrière-plan, on s'efforçait d'améliorer le sort de l'humanité, l'épanouissement de l'individu, le progrès social et moral et l'accession à un style de vie moderne. Le style de la brochure est clair, sobre, la police de caractères sans prétentions, la composition signée Jurriaan Schrofer est agrémentée des petits dessins humoristiques et simples de Jan Bons, dans le style de l'Américain Saul Steinberg, si prisé des tenants du modernisme. Les photographies en noir et blanc d'Eddy Posthuma de Boer soulignent implicitement le rôle de la communication en général et du téléphone automatique en particulier dans la vie des gens. De manière significative, la brochure s'ouvre sur une photo crûment réaliste d'une naissance et se referme sur un enterrement.

Or, c'est la série de photographies en couleur insérée dans cette brochure discrète aux tons gris passé qui est la plus marquante : il s'agit de scènes historiques dans lesquelles le personnage principal est en train de téléphoner, toutes signées du jeune photographe Paul Huf qui, manifestement, avait reçu comme consigne d'illustrer à sa manière l'histoire de la téléphonie. Le photographe n'a cependant pas choisi de présenter son sujet de manière

pédagogique. Le ton qui ressort de sa série de clichés, insérée dans un fascicule très sobre, est franchement joyeux, ce qui l'empêche d'être édifiant. Huf montre les années 1920 dans toutes leurs couleurs, avec une prédilection manifeste pour le design de cette époque, les lampes vitrail de l'école d'Amsterdam, le jazz désinvolte, bref, toute l'atmosphère des Années folles (fig. 8). Sur ses clichés, mamie était encore une belle jeune femme et papi un jeune homme séduisant et moderne. Le bon vieux temps que montrait Huf n'était pas rétrograde techniquement mais plutôt mystérieux et envoûtant, beau et séduisant, relativisant par là même les bienfaits du progrès. Pour la première fois, la génération moderne venait d'admettre la nostalgie dans son œuvre.

8. Page intérieure de la brochure PTT: *De Verbinding* (La Haye, 1962), scène « historique » évoquant les Années folles, photographie de Paul Huf.

Nature et village

Dans les années 1950, l'idée du progrès fut admise sans réserve : meilleures conditions de logement, salaires plus élevés, un cyclomoteur, puis une moto, et enfin une voiture pour tous. L'immeuble était le symbole par excellence de l'amélioration des conditions de vie au quotidien, synonyme de mode de vie moderne, de logements de meilleure qualité pour les masses, de cuisines modernes avec réfrigérateur, de chambres en nombre suffisant, d'absence de nuisances sonores, d'eau courante et du tout-à-l'égout – toutes choses qui n'allaient pas de soi au lendemain de la guerre. Le processus de modernisation allait en finir avec les conditions de logement insalubres, tout en s'orientant vers la séparation des fonctions : travail, logement et loisir étaient dissociés, bien que souvent regroupés au sein de la zone d'extension des grandes villes.

Cette division des fonctions fut accentuée par l'industrialisation, qui fit que de moins en moins de produits étaient fabriqués de manière artisanale, par une seule personne de la conception à la réalisation. Aux alentours de 1960, ce morcellement devint la cible de critiques grandissantes (KENNEDY, 1995). Le déclin évident de nombreux métiers artisanaux et l'augmentation précipitée des prix de l'artisanat de qualité étaient ressentis par de plus en plus de gens. La prise de conscience de ce changement, et la critique de celui-ci, était parfois redoublée de motivations nationalistes ou régionalistes. La critique de la modernité se dressait aussi contre l'environnement urbain impersonnel et contre la société de consommation en train d'advenir, avec l'efficacité de ses méthodes de production.

Le revirement du modernisme sans nuance, presque comme un article de foi, à la nostalgie anti-moderniste, le doute s'étant insinué, s'accomplit dans les faits entre 1960 et 1965. On peut suivre cette évolution dans la revue semestrielle *Visie*, publication professionnelle des fabricants de produits pour l'aménagement de la maison, comme les porcelaines Mosa, les linos NLF ou les peintures Sikkens, tous également membres de Goed Wonen (fig. 9). La revue entendait propager la bonne

9. Publicité en quatrième de couverture de la revue *Visie*, 25, 1967.

parole du modernisme, son programme étant « en premier lieu d'éclairer les lecteurs en matière de décoration et d'aménagement d'intérieur, ainsi que d'arts appliqués. Mais construire de l'intérieur étant la caractéristique de la modernité, une place importante sera donnée ici à l'architecture »⁷.

L'architecture en question était en premier lieu moderne, industrielle et urbaine. Or, avec la nouvelle tendance nostalgique qui surgit aux alentours de 1960, un nombre croissant de jeunes tourna le regard vers la campagne, qui offrait selon eux un environnement vierge, sur lequel l'empreinte de la modernité ne s'était pas encore fait sentir. Soudain, on ne voyait plus dans le village et dans la campagne des endroits désuets, mais un Élysée, lieu originel et intact où l'homme pouvait se retrouver dans sa pureté et sa vérité. C'était au tour de la modernité d'être brusquement vue comme un poids mort, qui empêchait de retrouver la société primitive dans laquelle la personne avait sa place.

Alors qu'en 1960, dans *Visie*, on montrait comment moderniser de vieilles fermes et des villas des années 1930 en installant des cuisines toutes neuves et des plus grandes fenêtres, ce type d'intervention était devenu pratiquement impensable en 1965. Certains des collaborateurs habituels de la revue avaient du mal à se faire à ce revirement et ils exhalaient leur critique à l'encontre de cette évolution romantique sur un ton sarcastique, observant les gradations dans ce désir de retour au passé : « Le profane – par profane, nous entendons ici la poignée de compatriotes qui ne possède pas encore de vieille ferme – aura peut-être remarqué que ceux qui de nos jours s'emploient à soustraire de désuètes habitations rustiques à leur destination première et agricole, se subdivisent en plusieurs groupes, dont les différences s'expriment de manière assez marquante. Aux deux bouts : A. Les adeptes de la rénovation agreste qui, ayant canonisé une bonne fois pour toutes 'l'état d'origine', ne veulent pas y toucher, fût-ce pour le rendre plus commode. Qui, sur les indications des anciens du village, vont même jusqu'à remplacer un lit somme toute correct par une couche antique et un sol pavé par de la terre battue. Z. Ceux qui veulent une maison de campagne agréable et pratique ; qui sont prêts pour cela à faire des aménagements conséquents (grandes fenêtres, passe-plats) et ne se sentent pas appelés à passer leurs nuits mi-couchés, mi-assis sur un couchage certes original, mais mauvais »⁸.

Entre atelier de verrier et cabinet d'antiquités

C'est entre 1958 et 1964 que les doutes qui pesaient sur l'avenir, et le rôle joué dans ce cadre par le design, devinrent de plus en plus manifestes. La tendance sans arrière-pensée au progrès avec ses implications industrielles et un design artisanal se teintant de plus en plus ouvertement de nostalgie se retrouvent associés dans l'un des plus importants foyers néerlandais du design, la Glasfabriek Leerdam. L'entreprise avait aussi un stand à l'Expo 58, qui avait été confié au designer maison Andries Copier (GEURTZ, MEIUIZEN, TEMMINCK, 2011). L'idée de départ avait été de montrer les différents emplois du verre. C'est ainsi que l'on pouvait voir un sol en Graniver (matière colorée à base de grains de verre pressé) et un grand vitrail enchâssé dans du béton dessiné par Sybren Valkema. La distinction entre usages artistiques et fonctionnels du verre était patente. Copier avait soufflé dans le verre quelques de grandes formes organiques que l'on retrouvait suspendues çà et là. Elles semblaient partir à la dérive dans le pavillon moderne, tels des signes personnels du designer et du souffleur de verre (fig. 10).

Le même stand abritait aussi des vases et des pots inspirés du design scandinave et italien disposés sur une table, ainsi que du verre de laboratoire dont, à l'instar de Sandberg au Stedelijk Museum, l'usine de Leerdam prônait les qualités artistiques. La même année,

la direction avait décidé de se lancer dans la fabrication industrielle, et donc bon marché, d'un service de verres. Le choix était tombé sur le verre *Gilde*, ou *Gildeglas*, dessiné par Copier, et l'on ne s'étonnera donc pas de retrouver le service sur le stand de l'Expo 58. Le verre *Gilde* est par excellence un projet à visée universelle : bon marché, neutre, versatile. Verres *Gilde* et verres de laboratoire d'une part, libre fantaisie de Copier d'autre part, le stand de Leerdam représentait autant le modernisme et le progrès que l'indispensable catharsis d'un art plus personnel.

10. Vue du stand de la Glasfabriek Leerdam à l'Expo 58, Bruxelles, fabriqué en et exposant le verre de Andries Copier.

Les mutations socio-culturelles et artistiques de la première moitié des années 1960 eurent de profondes conséquences sur la Glasfabriek Leerdam. Sur le plan artistique, le pape Andries Copier avait encore son mot à dire, mais, prenant sa retraite en 1967 au bout de cinquante années de bons et loyaux services, il laissa la place à de nouvelles générations de designers s'apprêtant à explorer des directions novatrices. À partir des années 1950, l'usine avait été modernisée et la direction avait profilé autrement sa production. On mettait de plus en plus l'accent sur la production de verres à boire et de verre d'emballage, désormais fabriqués en grandes quantités. Dans la constellation d'une verrerie moderne, toutefois, il restait toujours une place pour la verrerie d'art : pièces uniques et petites séries d'objets en verre onéreux dessinés par des artistes et des designers aussi bien de la maison qu'extérieurs.

Dès le départ de Copier à la retraite, son successeur par intérim, Rein Veersema, l'ex-designer de la maison Philips, mit fin à cette tradition des pièces d'art uniques. Les jeunes talents, en particulier Sybren Valkema et Willem Heesen, avaient cependant déjà eu le temps de faire évoluer la situation (*Wereld volgens Valkema*, 2005). Pendant l'assemblée constitutive du World Crafts Council à New York en 1964, ces deux designers avaient assisté à une démonstration du petit four de fusion d'Harvey Littleton et de Dominique Labino. Le premier était designer à la verrerie de Corning aux États-Unis. Son petit four d'atelier impressionna énormément les deux Néerlandais ; ils sentirent probablement aussitôt le potentiel en termes de flexibilité, de liberté et d'indépendance que signifiait cette possibilité de travailler le verre dans d'autres lieux que l'usine et hors des contraintes économiques de celle-ci. À peine rentré, Valkema se mit à fabriquer son propre four, qui trouva finalement sa place à Amsterdam dans ce qui devait devenir un jour la Gerrit Rietveld Academie, et les deux hommes apprirent à des artisans de Leerdam l'art de souffler le verre. L'ultime liberté que tous deux avaient à l'esprit passait par la maîtrise de la fabrication, abolissant la dichotomie entre concepteurs et exécutants pratiquée depuis des années par la firme de Leerdam. Pour la première fois en un siècle de production verrière aux Pays-Bas, création et réalisation furent réunies, une situation dont les concepteurs du mouvement Arts and Crafts avaient déjà rêvé au XIX^e siècle.

Il en découle un paradoxe amusant. Les outils artisanaux pour faire fonctionner ce four d'atelier provenaient de la verrerie de Leerdam, où l'on avait arrêté de produire des pièces uniques et mis au rebut le four qui permettait à l'origine de fabriquer artisanalement le verre de laboratoire. Ce même verre de laboratoire, symbole du produit hypermoderne, trônait dans les salles de l'Expo 58 ou du Stedelijk Museum, tandis que les dits outils de la Glasfabriek Leerdam se retrouvaient maintenant à servir l'expression artistique et hyperindividuelle de la verrerie d'art.

L'histoire du design aux Pays-Bas s'est longtemps cantonnée au seul versant moderniste de la réflexion qui sous-tend le design, se concentrant sur quelques grands noms. Or le design au sens plein du terme n'est pas seulement ce qui sort des planches du designer ; c'est un concept qui touche aussi à la production, au marketing et au consommateur, donc au monde de la culture matérielle, ou de la culture du quotidien. L'histoire du design aux Pays-Bas durant les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale sera plus fidèle si l'on veut bien y voir le lien entre réflexion officielle sous-tendant le design et évolutions de la société et de la technologie, ainsi qu'un mouvement d'action et de réaction entre modernité et traditionalisme. On peut s'attendre à ce que les historiens du design, eux aussi, se mettent à voir le design sous cet angle. Grâce notamment aux réussites du design néerlandais actuel, l'étude des aspects historiques de celui-ci s'est vue renforcée. Le poids des notions d'artisanat et de constitution d'une identité nationale, qui ont tous deux joué un rôle manifeste dans le *Dutch Design* des années 1990, a permis de focaliser l'attention sur le discours, la construction de traditions (modernes) et les représentations du design néerlandais. Des recherches dans cette direction ont débuté récemment, menées par Damon Taylor à la Technische Universiteit Delft et par Joana Meroz dans le cadre du nouveau Master (*Masterstudie Design Cultures*) de la Vrije Universiteit d'Amsterdam. Ces deux auteurs ont clairement conscience que les conceptions morales propres au design néerlandais s'enracinent profondément dans la Seconde Guerre mondiale et dans la période de reconstruction.

* Ce texte a été traduit par David Goldberg.

Notes

1. Vue rétrospectivement, la série d'expositions et de manifestations à sujet sociologique présentée au Gemeentemuseum de La Haye en 1981 sous le nom de « Massacultuur » était considérée par les historiens comme un échec patent. Le choix radical des objets exposés, issus de la culture de masse (des produits génériques tels que des tasses en plastique et des emballages), fut jugé, notamment par le personnel du musée, en inadéquation avec la vocation d'une telle institution. Cela s'apparente, selon moi, à un aveu de la part des conservateurs et historiens de l'art de leur incapacité à donner une forme convaincante aux idées initiales du directeur, le sociologue Henk Overduin. Les présentations et expositions furent assorties de publications, à l'exemple du catalogue d'exposition *Eerste plastic eeuw...*, 1981.

2. Discours d'A. Winsemius, bras droit du ministre de l'Économie Van den Brink : « de meest grootscheepse speculatie, die

ons volk ooit heeft aangedurfd » (cité dans C. P. M. Romme, *Katholieke Politiek*, Utrecht/Anvers, 1953, p. 30).

3. « Ieder meubel is een zwaar opvallend voorwerp. De schoorsteen heeft zware marmeren wangen, de stijl [sic] stoel, die in een hoek staat, is slechts gemaakt voor representatief zitten. Het behoeft ons dan ook helemaal niet te verwonderen dat de ontwerper N.S.B.-er is geworden » (*Goed Wonen*, 13, 1952, p. 44, légende d'image).

4. « De positieve waarden van nieuwe (en dus ook meestal onbekende) vormen zullen mettertijd worden aanvaard, terwijl aanvaarde positieve waarden niet behoeven te worden prijsgegeven. Het zou zinloos zijn de ogen te sluiten voor groei en verandering, het kan ook niet eens, want groei en verandering is *leven* » (NIEGEMAN, 1958, p. 47).

5. « Balans van de wereld voor een menselijke wereld. De techniek ten dienste van de mens. Vooruitgang voor de mens door vooruitgang van de techniek » (KINT, 2002, p. 176).

6. « Cycles in design trends follow each other. Following decades of functional austerity, the exuberantly ornate Victorian style is increasingly being considered amusing, interesting and worthy of attention. Condemned yesterday as the nadir of bad taste, it has today its eloquent advocates. [...] What are the psychological factors deeply rooted behind this nostalgia, behind the confusion beclouding our crystal ball? » (YRAN, 1968, p. 2).

7. « ... in de eerste plaats voorlichting geven op het gebied van het interieur en de toegepaste kunsten. Door de karakteristiek van het moderne, van binnen uit bouwen wordt echter bewust een belangrijke plaats aan de architectuur gegeven » (ZALSMAN, 1965, p. 4).

8. « Het zal de leek – wij bedoelen hier het handjevol landgenoten dat nog geen oud boerderijtje bezit – misschien zijn opgevallen dat degenen die zich thans bezighouden met het onttrekken van de overjarige boerenwoning aan de oorspronkelijke agrarische bestemming, te verdelen zijn in groepen waarvan

de verschillen markant tot uitdrukking komen. De twee uiterste groeperingen: A. De verbouwers die de 'oorspronkelijke staat' heilig hebben verklaard en die daaraan niet wensen te knoeien, ook niet ter verhoging van de gerieflijkheid. Die zelfs op aanwijzing van de bejaarde dorpsbewoners een redelijk bed vervangen door een oude bedstee en de plavuizen door een lemen vloer. Z. Zij die uitgaan van de wens naar een gezellig en praktisch ingericht buitenverblijf; die daartoe desnoods forse ingrepen laten verrichten (grote ramen, doorgeefluiken) en zich niet geroepen voelen om ter wille van de folklore de nacht half zittend door te brengen in een originele maar benarde bedstee » (ZALSMAN, 1965, p. 4-5).

Bibliographie

– ADRICHEM, DOSI DELFINI, 2004 : Jan van Adrichem, Luca Dosi Delfini, « Furniture in the Stedelijk Museum », dans *The Furniture Collection, Stedelijk Museum Amsterdam 1850-2000: From Michael Thonet to Marcel Wanders*, Rotterdam, 2004.

– BAKKER, 2011 : Wibo Bakker, *Droom van helderheid: huisstijlen, ontwerp bureaus en modernisme in Nederland, 1960-1975*, Rotterdam, 2011.

– BLANKEN, 1992 : Ivo Blanken, *Geschiedenis van de N. V. Philips' Gloeilampenfabrieken, III, De ontwikkeling van de N. V. Philips' gloeilampenfabrieken tot electrotechnisch concern*, Leyde, 1992.

– BLANKEN, 1997 : Ivo Blanken, *Geschiedenis van de N. V. Philips' Gloeilampenfabrieken, IV, Onder Duits beheer*, Zaltbommel, 1997.

– CLEVEN, WITTE, 2006 : Esther Cleven, Arnold Witte, *Design is geen vrijblijvende zaak: organisatie, imago en context van de PTT-vormgeving tussen 1906 en 2002*, Breda/ Rotterdam 2006.

– DE RIJK, 1998 : Timo de Rijk, *Het elektrische huis: vormgeving en acceptatie van elektrische huishoudelijke apparaten in Nederland*, Rotterdam, 1998.

– DE WIT, 1979 : Cor de Wit, *Johan Niegeman 1902-1977: Bauhaus, Sowjet Unie*, Amsterdam, Amsterdam, 1979.

– EERSTE plastic eeuw, 1981 : *De eerste plastic eeuw: kunststoffen in het dagelijks leven*, Marjan Boot et al. éd., (cat. expo., La Haye, Gemeentemuseum et autres lieux, 1981), La Haye, 1981.

– ELBURG, 1962 : Jan Elburg, *PTT: de Verbinding*, La Haye, 1962.

– GEURTZ, MEIHUIZEN, TEMMINCK, 2011 : Laurens Geurtz, Job Meihuizen, Joan Temminck, *Copier compleet: het œuvre van Andries Copier (1901-1991)*, Rotterdam, 2011.

– GROOT, 2007 : Marjan Groot, *Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880-1940*, Rotterdam, 2007.

– HEERDING, 1980 : Andries Heerding, *Geschiedenis van de N. V. Philips Gloeilampenfabrieken, I, Het ontstaan van de Nederlandse gloeilampenindustrie*, Leyde, 1980.

– HEERDING, 1986 : Andries Heerding, *Geschiedenis van de N. V. Philips Gloeilampenfabrieken, II, Een onderneming van vele markten thuis*, Leyde, 1986.

– HESKETT, 1989 : John Heskett, Philips, *A Study of the Corporate Management of Design*, Londres, 1989.

– *Honderd jaar wonen...*, 2000 : *Honderd jaar wonen in Nederland, 1900-2000*, Jaap Huisman éd., (cat. expo., Rotterdam, Beurs van Berlage, 2000-2001), Rotterdam, 2000.

– HUYGEN, 2008 : Frederike Huygen, *Visies op vormgeving: het Nederlandse ontwerpen in teksten, II, 1944-2000*, Amsterdam, 2008.

– INKLAAR, 1997 : Frank Inklaar, *Van Amerika geleerd: Marshall-hulp en kennisimport in Nederland*, La Haye, 1997.

– KENNEDY, 1995 : James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in aren zestig*, Amsterdam/Meppel, 1995.

– KINT, 2002 : Johanna Kint, *Expo 58 als belichaming van het humanistisch modernisme*, Rotterdam, 2002.

– KOCH, 1987 : Andre Koch, W. H. Gispen: *een modern eclecticus (1890-1981)*, Rotterdam, 1987.

– LOOTSMA, KLOOS, 1984 : Bat Lootsma, Maarten Kloos, « 'Le Poeme electronique' »

– Le Corbusier, Xenakis, Varese: the Philips Pavilion at the 1958 Brussels world's fair », dans *Wonen-TA/BK*, 2, janvier 1984, p. 10-31.

– *Machine Art*, 1934 : *Machine Art*, Philip Johnson éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1934), New York, 1934.

– NIEGEMAN, 1958 : Johan Niegeman éd., *Ik kan wonen*, Leyde, 1958.

– Roodenburg-Schadd, 2004 : Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening: het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*, Amsterdam, 2004.

– ROMME, 1953 : C. P. M. Romme, *Katholieke Politiek*, Utrecht/Anvers, 1953.

– SCHOT et al., 1998-2003 : Johannes W. Schot et al. éd., *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*, Zutphen, 1998-2003.

– SCHUYT, TAVERNE, 2004 : Kees Schuyt, Ed Taverne, *1950: welvaart in zwart-wit, (Nederlandse cultuur in Europese context, 4)*, La Haye, 2004.

– SIMON THOMAS, 2008 : Mienke Simon Thomas, *Goed in vorm: 100 jaar ontwerpen in Nederland*, Rotterdam, 2008.

– STAAL, WOLTERS, 1987 : Gert Staal, Hester Wolters, *Holland in Vorm: vormgeving*

in Nederland 1945-1987, publié à l'occasion d'une série d'expositions, La Haye, 1987.

– VAN MOORSEL, 1992 : Wies van Moorsel, *Contact en contrôle: over het vrouwbeeld van de Stichting Goed Wonen*, Nimègue, 1992.

– VAN THOOR, 1998 : Maria Theresia van Thoor, *Het gebouw van Nederland: Nederlandse paviljoens op de wereldtentoonstellingen 1910-1958*, Zutphen, 1998.

– VAN VILSTEREN, DOESWIJK, 2010 : Roy van Vilsteren, Liselote Doeswijk, *Vorm van vermaak: 60 Jaar televisievormgeving*, Amsterdam, 2010.

– VÖGE, 1989 : Peter Vöge, *Wim den Boon: bin-nenhuisarchitect (1912-1968)*, Rotterdam, 1989.

– WAGENAAR, BOSMA, 1995 : Cor Wagenaar, Koos Bosma, *Een geruisloze doorbraak: de geschiedenis van de architectuur en stedenbouw tijdens de wederopbouw en bezetting van Nederland*, Rotterdam, 1995.

– *Wereld volgens Valkema*, 2005 : *De wereld volgens Valkema*, Job Meihuizen, Joan Temminck éd., (cat expo., Leerdam, Nationaal Glasmuseum, 2005-2006), Leerdam, 2005.

– YRAN, 1968 : Knut Yran, « Design Destinations », dans *Design Signals*, 2, 1968, p. 2-3.

– ZALSMAN, 1965 : W. L. Zalsman, « Op weg naar de woonwagen », dans *Visie*, 20, 1965, p. 4-6.

Mots-clés : *après-guerre, Expo 1958, modernité vs traditionnalisme, politiques industrielles, produit technologique, société de consommation.*