Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 74 (1987)

Heft: 6: Sich in der Masse feiern = Se fêter soi-même dans la foule = A neutral celebration of self and crowd

Rubrik: Textes en français

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Chère modernité, adieu!

Tita Carloni

Un jour, à la question: «Qu'est-ce que le socialisme?», Vladimir Ilitch Lénine aurait, semble-t-il, répondu: *«Ce sont les Soviets plus l'électricité.»*

En un mot: les «Conseils» (forme d'organisation collective des producteurs) plus l'application généralisée des sciences et des techniques.

A l'aube des années vingt, tels étaient les postulats les plus avancés de la modernité en matière de politique.

Or, on s'aperçoit tout de suite que ces postulats n'étaient guère éloignés de ceux invoqués, à la même époque, en matière d'architecture.

Le Corbusier, lors de conférences tenues à Buenos Aires, en 1929, lançait, parmi beaucoup d'autres axiomes, des définitions du genre: *«L'architecture est une organisation»* et *«Les techniques sont l'assiette même du lyrisme»*.

En somme, la modernité architectonique, à l'image des autres formes idéologiques de l'époque, affichait une foi presque absolue non seulement dans le fonctionnement rationnel de l'économie, des rapports sociaux et des techniques, mais aussi dans la beauté formelle qui, presque automatiquement, devait en découler.

Sous le titre *«Mieux moins mais mieux»*, Lénine, toujours, écrit en 1923 sur la nécessité de contrôler l'appareil étatique.

«Less is more» est la devise qui accompagnait généralement les travaux les plus spartiates de Mies Van der Rohe.

Sur le rapport entre fonction et forme, Le Corbusier écrivait: «La femme nous a précédés... pour se mêler d'auto, prendre son métro ou son autobus..., agir avec célérité à son bureau ou au magasin..., elle a coupé ses cheveux et ses jupes et ses manches. Elle va tête nue, bras nus, jambes libres. Et en cinq minutes elle s'habille. *Et elle est belle!*»

Avec une ferveur aux accents plus ou moins extrêmes ou modérés, tous les maîtres du mouvement moderne ont participé à la croisade idéologico-esthétique de la modernité: de Hannes Meyer à Gropius, de Pieter Oud à Breuer, des constructivistes russes au plus provincial Terragni. Ce fut aussi le cas, à sa manière – c'est-à-dire à la manière américaine – de l'outsider Frank Lloyd Wright qui, en 1937 (donc, déjà un peu tard), se rendit en Union soviétique pour y proposer ses maisons et ses théories antiurbaines à Joseph Staline, rien de moins; lequel aurait répondu: «Certes, nous voulons la simplicité dans les bâtiments afin d'améliorer les conditions de vie, mais n'oubliez pas que vous vous adressez à une génération qui a fait la révolution: donnez-lui ce qu'elle veut (c'est-à-dire des gargouilles et des frises N.d.A.). Nous démolirons tout d'ici dix ans.»

Aujourd'hui, on en arrive à se demander si cette «modernité» n'aurait pas été simplement interrompue par la reconstruction de l'après-guerre et par la société de consommation qui l'a suivie, et si nous ne sommes pas en présence d'un cycle inachevé, incomplet.

Répondre affirmativement à une telle question signifierait, en clair, que ce cycle pourrait être repris; pour cela, il suffirait de renouer la trame et de repartir, une nouvelle fois, vers un bon vieil avenir qui chante.

Pour revenir à la citation du début, il me semble possible de dire que, prononcée aujourd'hui dans le cadre d'un meeting progressiste, une telle affirmation pourrait produire deux types de réaction: ou bien déchaîner l'hilarité générale, ou bien créer des conditions telles que l'on chercherait à éloigner l'orateur.

Imaginez!

Electricité = centrales nucléaires, Tchernobyl, déchets, gâchis, et ainsi de suite...

Soviet = faillite des expériences égalitaristes et collectivistes, perversion dans le centralisme bureaucratique, étatisme, inefficacité, etc...

Le progrès technique sans borne et la démocratisation à outrance font figure de source de problèmes et de dangers publics. Presque tous se jettent sur le passé, en particulier pré-industriel, à la recherche, sinon de modèles, du moins d'inspirations prémodernes pour essayer de construire des modèles culturels de type postmoderne, marqués du plus total scepticisme non pas tant envers la technique en tant que telle mais envers ses vertus civilisatrices, et orientés vers un discret agnosticisme politico-social.

Relisez donc ces phrases que Mario Botta prononce un peu partout dans le monde, avec un large succès: «C'est un constat très amer que de devoir s'apercevoir que, même si nous sommes allés sur la lune, sur la terre nous n'avons pas été capables de fournir à l'homme de meilleures maisons. Même si l'on fait grand cas des possibilités technologiques, nos villes modernes, par rapport aux cités historiques, n'offrent pas une meilleure qualité de vie.» Ou bien: «En fait, vous aurez compris que toutes ces prémisses reflètent de ma part une position critique face aux fausses avant-gardes, aux fausses technologies et aux illusions d'un confort uniquement technique.»

Mise à part la difficulté de distinguer entre vraie et fausse avant-garde, ou entre vraie et fausse technologie, chacun s'apercevra qu'il y a désormais un abîme entre ce discours à la Botta et les axiomes du modernisme.

Mais, c'est ainsi.

Désormais, il n'y a plus personne, parmi ceux qui comptent, qui veuille se reconnaître, ni idéologiquement, ni politiquement, ni architectoniquement, dans les postulats authentiques de la modernité.

Et en avant donc avec l'histoire qui, éjectée par la fenêtre (en même temps que tout formalisme académique, les Beaux-Arts, le lavis et le classicisme) aux temps des révolutions sociales et formelles, est revenue par la grande porte après 1968.

Et en avant donc, à coups de citations, avec les éléments structurels et formels des diverses périodes du passé et des architectures régionales.

Adieu... «l'architecture qui sera immense et unitaire, par mers et continents, sous un seul signe!» (L.C. 1929)

Et en avant donc avec les nouvelles modes d'une architecture qui établit des rapports, d'un côté, toujours plus lointains et méfiants par rapport aux instances sociales et, de l'autre, toujours plus étroits et en allégeance aux détenteurs du pouvoir réel (institutions, banques, grandes sociétés financières et de distribution).

Les architectes sont devenus plus malins par rapport à l'architecture, à l'idéologie et à la politique.

Les meilleurs d'entre eux cultivent, avec succès, leur propre discipline et ne se compromettent plus dans de grandes croisades planétaires.

Ils usent et abusent de l'histoire, un peu par ignorance pardonnable, un peu par ruse, un peu aussi avec un indéniable raffinement formel.

Les plus doués, avec fort bon goût.

Ce que l'on appelle les mouvements sociaux ont tendance à ignorer l'architecture, voire à être contre, dans la mesure où, en pratiquant l'amalgame, ils accusent les architectes, étiquetés comme modernes, de ne commettre que des désastres dans la ville et sur le territoire.

C'est la raison pour laquelle il semble qu'il n'y ait plus le moindre terrain d'entente entre les aspirations du peuple (ou des mouvements ou des partis) et les aspirations de l'architecture, comme c'était par contre le cas de Hannes Meyer, de Hans Schmidt, des architectes des Höfe viennoises ou, plus tard, d'Oscar Niemeyer Soares et de Lucio Costa.

L'aspect cosmopolite et le désengagement politique s'accompagnent naturellement d'un éclectisme des expériences formelles. En fait, je ne prétends pas porter un jugement de valeur: je constate.

Le cycle de la modernité est idéologiquement et formellement fini.

Seuls les épigones des épigones pleurnichent encore et produisent des ouvrages à bout de souffle.

On m'objectera certainement: «Mais alors comment se fait-il que, dans les projets les plus récents, on retrouve de plus en plus souvent les formes des années vingt et trente inspirées des Arts Déco, du rationalisme radical, voire du constructivisme?»

Selon moi, ces résurgences sont un peu comme cette réapparition des frontons et des colonnes néoclassiques.

Dès lors qu'on admet que l'histoire n'est qu'un immense réservoir d'expériences auquel la culture architectonique peut puiser pour résoudre ses problèmes nouveaux, il devient évident que l'on est en droit de puiser à tous les niveaux de celui-ci: des couches les plus profondes (les antiquités classiques et populaires) jusqu'aux couches les plus superficielles (la modernité), avec la même liberté d'action.

Le choix n'est qu'une question d'orientation idéologique personnelle, voire de goût, dans le cadre plus général d'une attitude culturelle qui légitimerait la citation, la référence, les affinités électives personnelles.

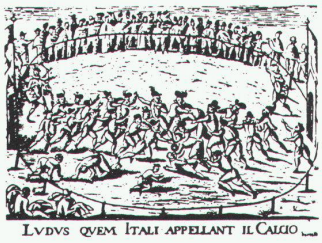
Tout ceci est fort, fort différent de ce qui se passait lorsque les architectes croyaient en une possible unité de doctrine qui se serait appli-

quée à l'échelle internationale; lorsque les progressistes de tous les pays rêvaient d'une démocratie sociale de dimensions tout au moins européennes; et lorsque les simples citoyens ne pouvaient compter sur aucune prévoyance sociale, prévoyance qu'aujourd'hui les nations les plus avancées garantissent à tout un chacun, de la naissance à la mort.

Non, je crois vraiment que cette modernité est bien finie, et ceci depuis pas mal de temps. *Tita Carloni*

Franz-Joachim Verspohl

Goethe à Vérone 1786



Voir page 22

Pour Goethe, l'amphithéâtre de Vérone fut «le premier monument antique d'importance» qu'il vit lors de son voyage en Italie. Il le fascina au point qu'il le visita successivement deux fois. Il lui parut «étrange» qu'il ait quelque chose de «grand» en soi bien «qu'il n'y ait en fait rien à y voir». Finalement, il découvrit que l'édifice n'était pas fait pour être vu vide, mais rempli d'occupants qui devenaient eux-mêmes son «ornement»; car «chaque regard peut percevoir la simplicité de l'ovale de la manière la plus agréable et chaque tête sert à mesurer combien l'ensemble est gigantesque»: «En fait, un tel amphithéâtre est exactement fait pour que le peuple s'impose à lui-même, pour que ce peuple se joue de lui-même.» Après sa seconde visite des arènes, Goethe découvrit la clé expliquant la genèse de la forme architecturale. Au pied de l'enceinte urbaine, il observa des joueurs de ballon autour desquels presque 5000 spectateurs s'étaient groupés en formant un «amphithéâtre naturel spontané». Il s'étonne que ces jeux ne se déroulent pas dans les arènes «où la place serait si belle!», bien qu'il sache qu'elles avaient servi en 1771 à une cérémonie de l'Empereur Joseph II et que les habitants de Vérone ne pouvaient plus en disposer librement. Même l'empereur était «profondément troublé par ces arènes remplies de spectateurs, car le public lui apparaissait comme une masse homogène et non pas comme une formation hiérarchisée. Au contraire, pour Goethe, l'ovale des gradins s'associait à la faculté d'initiative personnelle et à l'action ordonnatrice et planificatrice du comportement des foules, ce qu'il explique en disant: Aussitôt «que quelque chose de spectaculaire se déroule au sol, tous accourent, ceux de derrière cherchant par tous les moyens à se placer plus haut que ceux de devant: on grimpe sur des bancs, traîne des tonneaux, s'approche en voiture, empile planche sur planche, occupe une colline voisine et très vite un cratère se forme.»

Paris 1790

La manifestation de spontanéité constructive que Goethe découvre là-bas, où une foule de curieux se groupe en amphithéâtre spontané, est aussi la dominante qui entre en résonance lors de l'aménagement des premières arènes modernes. Pour la Fête de la Fédération en 1790, les Parisiens remodèlent le Champ de Mars en un gigantesque cirque romain, sur les talus duquel des gradins en gazon donnent place à presque 600 000 spectateurs. Outre 12 000 ouvriers réguliers, plus de 180 000 citadins ont participé aux travaux de nivellement et de terrassement. A l'aide de brouettes, des volontaires de toutes les classes sociales transportèrent des montagnes de terre en chantant des airs patriotiques tout en travaillant. L'ancienne aire d'exercice qui, par excellence, représentait le règne de l'Ancien Régime devait devenir une place des fêtes interdisant toute association à un quelconque symbole féodal. Même si cela se réalisa sous la forme d'une installation circulaire, le peuple ne pouvait plus, pendant la fête, «se jouer de lui-même». Au contraire, dans un acte d'Etat mis en scène comme un spectacle, il dut prêter serment à une constitution qui éliminait justement la plupart des spectateurs de toute participation active à la vie politique. Au lieu de cela, il devait «s'étonner de lui-même» constatait déjà Goethe «habitué qu'il était à se voir marcher en désordre, à se trouver dans une cohue sans ordre ni discipline particulière, la bête multicéphale, aux idées confuses, hésitante, errant ça et là, se voit réunie en un corps plein de noblesse, destinée à l'unité, liée et fixée en une masse, telle une créature animée d'un esprit.» Ainsi, l'arène pouvait devenir l'institution morale de la masse, sa forme comprise comme égalitaire pouvant être associée à des événements dont l'influence n'est perçue «qu'incidemment».

Le «Colisée» d'Etienne Louis Boullée

Boullée avait déjà découvert la portée de ce fait dans la France prérévolutionnaire et ce faisant, il pouvait s'appuyer sur la politique de certaines cours princières libérales. Dans son «Essai sur l'art» l'architecte commente le projet d'arène comme une entreprise nationale:

«Ce n'est effectivement pas toujours par la peur du gendarme que l'on tient les gens. Il faut leur proposer des distractions efficaces qui les détournent du mauvais chemin. Quelle pourrait-être la nature de telles distractions? Des jeux nationaux. Oui, des jeux nationaux, car tout ce qui s'offre à nos sens se transmet à notre âme. Tel est le principe d'après lequel les spectacles d'une nation devraient être orientés. Si l'on procède de la sorte, on a indubitablement un moyen efficace de former et de maintenir les bonnes mœurs. Les jeux nationaux sont nobles et imposants; l'âme du citoyen s'élève et s'épure aux yeux de tous... Qu'on se représente 300 000 personnes rangées dans un amphithéâtre, où aucun ne peux se soustraire aux yeux de la masse. Cette disposition conduirait à un effet unique. La beauté de ce spectacle étonnant partirait des spectateurs eux-mêmes.»

Tout comme Goethe, Boullée place l'attrait de l'arène dans le fait que chaque tête sert de «mesure». Mais en même temps, il élargit cette propriété en ce sens qu'aucun des spectateurs présents dans le stade ne peut échapper. Ils se contrôlent réciproquement dans la mesure où ils jugent de leurs réactions en fonction des événements se déroulant dans le stade.

Dans le visiteur du stade, Boullée voit en fait, non seulement le témoin passif des activités présentées, mais aussi le participant potentiel. L'historien Gabriel Brottier, collègue de Boullée, signale d'ailleurs que dans l'arène, on a l'impression «que 250 000 spectateurs conduisent 250 000 chars.» L'atmosphère du stade éveille l'impression d'un jeu complexe d'interactions qui fait oublier l'action directrice des organisateurs. Afin qu'une telle impression ne puisse se développer, Boullée souhaite que les représentations de l'arène soient «variées» et «nombreuses». Elles vont des exercices de gymnastique pour jeunes jusqu'à la présentation de nouveautés scientifiques en passant par des parades militaires, des remises de prix, des présentations d'objets d'art et de maquettes d'édifices. Ainsi pour Boullée comme pour Brottier, il était facile de se référer à la Rome Impériale qui, la première, avait apporté l'architecture de l'amphithéâtre, car ils mettaient totalement leurs projets de construction au service du nationalisme de la Révolution française.

Napoléon Ier et l'époque suivante

Pour Napoléon Ier, il n'en fut que plus facile de cultiver l'idée de la construction de stades, car cette tâche architecturale permettait d'une part, de libérer des impulsions bourgeoises et d'autre part, de réactiver des moments impériaux. En 1811, fort de ses succès, l'empereur avait prévu que le Champ de Mars, symbole de la République sous la Révolution, deviendrait le centre de son Etat. De grands travaux devaient transformer l'ensemble amphithéâtral en un nœud de voies de communication. Pour le remplacer, une arène circulaire devait être créée sur les Champs-Elysées, entre la Place de la Révolution et l'Etoile. Alors que le plan parisien resta à l'état de projet, Napoléon Ier, après s'être fait nommer Roi d'Italie, réussit à exécuter un stade à Milan. En 1807, d'abord aménagée provisoirement, l'arène fut inaugurée par une naumachie. Les bâtiments édifiés jusqu'en 1827, un portique à colonnes avec loge impériale, un portail d'entrée en forme d'arc de triomphe avec carceri flanqués de deux tours entourent une piste de combat elliptique ayant l'ampleur d'un stade moderne (326×125 mètres) et sont reliés par des gradins couronnés d'une aire de circulation plantée d'arbres. Avec sa capacité de 30 000 spectateurs, cet édifice est resté un exemple pour de nombreux autres projets jusqu'au 20ème siècle. Il regroupait les idées de Goethe et le programme de Boullée, l'expérience de la Fête de la Fédération à Paris en 1790, ainsi que des manifestations qui suivirent. Pour les Etats nationalistes et industriels, il était un moyen praticable permettant d'intégrer dans un consensus unique les groupes et milieux sociaux ne participant pas direc-

tement aux processus de décision de la société.

Presque toutes les capitales du 19ème siècle furent dotées d'hippodromes, d'arènes pour les manifestations les plus diverses, ainsi que de grandes halles comme par exemple l'Albert-Hall à Londres édifié entre 1867 et 1870; intentionnellement, ils «imitaient les amphithéâtres antiques» et attiraient le public avec des attractions et des spectacles à sensation. L'efficacité des ces amphithéâtres était renforcée par des foires et expositions, de sorte qu'il n'était pas étonnant que le bâtiment de l'Exposition Internationale de Paris en 1867 correspondît à la forme amphithéâtrale de la place: Le Champ de Mars transformé en arène se présente alors avec une architecture de fer et de verre; autour d'une cour ovale oblongue s'organisent sept coursives couvertes dans lesquelles sont exposées les marchandises. Cette architecture de foire reproduisant fidèlement la forme des galeries d'une arène était économiquement peu favorable, car il était difficile de réutiliser les pièces métalliques courbes pour d'autres bâtiments. C'est pour quoi le projet de James Bogardus pour l'Exposition Internationale de New York qui prévoyait également un complexe bâti ovale dont les façades reprenaient intentionnellement le modèle du Colisée de Rome, fut rejeté. Le spectacle collectif et le monde commercial ne pouvant être ainsi combinés, on construisit par la suite des halls de foire et des amphithéâtres séparés, mais proches les uns des autres qui autorisaient la double satisfaction des aspirations de «consommation culturelle» que Boullée espérait encore apaiser dans un Colisée. La présence de publicité dans les stades et halles de sport témoigne du fait qu'aujourd'hui encore les manifestations de masse et le monde commercial restent apparentés. La participation des spectateurs à l'événement sportif doit toujours se refléter dans la consommation, tout comme la performance personnelle et l'efficacité matérielle se complètent.

A l'origine, les grandes manifestations sportives comme les olympiades étaient donc couplées à des expositions internationales. Cette filiation est aujourd'hui superflue, car aux plans de l'architecture, de l'organisation et du sport lui-même, les fêtes sportives sont devenues des spectacles à sensation.

La «Maison du Peuple» de Bruno Taut, 1920

Au moment précis où le sport s'émancipe et où la construction des édifices sportifs devient une architecture du rassemblement des masses, il n'en est que plus surprenant de voir Taut se souvenir de l'unité entre la performance et son spectacle prônée par Boullée. Son projet de maison du peuple réunit de nouveau les couples d'événements: «Échange des expériences/évaluation des meilleures performances – fête populaire/arène de représentation». Pour lui, la tribune de conférencier mobile à la pointe de la flèche d'une grue, ainsi que les ponts élévateurs sont aussi importants que les salles d'exposition et les laboratoires, que les parcs de distraction et les voies d'accès.

Le projet de Taut fait partie d'une série de planches portant le titre: «Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung» (La disparition des villes ou la terre, un bon logis) ou encore: der Weg zur alpinen Architektur» (Le chemin vers l'architecture alpine) parue en 1920 à Hagen. Dans des études nonchalamment tracées qui n'en paraissent que plus géniales, Taut esquisse une situation utopique du monde. Il n'y a plus d'Etats, plus d'ennemis ni de guerres: «Quelle société pourrait maintenant dire: Halte! Ne franchissez ni cette rivière ni cette montagne! Grâce à la peine de tous, la terre est construite et irriguée régulièrement – partout l'habitat se disperse entre les océans et les forêts. Les grandes araignées (les villes) ne sont plus que le souvenir d'une préhistoire et avec elles les nations. La ville et l'Etat ont disparu l'une avec l'autre. La patrie a été remplacée par le pays natal et chacun le trouve là où il travaille. Il n'existe plus ni ville ni campagne pas plus que de guerre ni de paix. On ignore les abstractions qui confèrent de la puissance sur la vie, le travail, le bonheur et la santé. Les intérêts communs naissent de l'affinité naturelle dans l'action et la vie et ils créent leurs installations propres qui assurent la protection, l'échange, le perfectionnement et le développement, par exemple la Maison du Peuple.»

Les similitudes apparaissant au premier abord avec les principes de Boullée dans son projet de stade deviennent relatives si on les compare aux formules de Taut. Alors que pour Boullée l'arène était le «point de rencontre des citoyens», chez Taut elle se propose d'être «le lieu de rassemblement des travailleurs». Alors qu'elle offre là «des distractions efficaces», elle est ici espace «d'échange des expériences». Dans celle-là on «honore les meilleures performances», dans celle-ci on se propose de «mettre à l'épreuve». La différence entre les deux intentions se renforce encore en ce sens que Boullée se représente le déroulement d'une réunion de masse sur la base d'une réception unilatérale. Le désir d'activité du public doit être canalisé de manière à ce que celui-ci intériorise les valeurs impliquées dans les émotions sensuelles induites par le spectacle. Taut par contre comprend les foules comme des individualités majeures qui n'ont pas à recevoir de leçons, mais choisissent raisonnablement entre le plaisir et le travail. C'est pourquoi dans son arène, la communication se déroule sur plusieurs plans et de manière opérationnelle.

Utilisant des moyens technique-esthétiques et par le biais d'expériences optiques, acoustiques et tactiques, le stade de Boullée a pour rôle «d'unifier» un public encore hétérogène. Taut par contre ne spécule pas sur une unanimité mise en scène suggestivement par un processus de réception unidimensionnel, mais utilisant des moyens techniques-esthétiques, il recherche l'équilibre des intérêts.

La Cavea

Le fait que suggestion et émancipation, hystérie et raison soient possibles dans l'arène est notamment dû à la forme de cette dernière. Grâce à celle-ci, la Cavea, Goethe appelle le volume du stade «cratère», permet chez le spectateur, l'épanouissement de certaines qualités optiques et tactiques rendant son absorption ou son émancipation plus aisées. Le public assis en face de lui-même a l'impression d'une communication réciproque. Grâce à la disposition amphithéâtrale des sièges, les spectateurs entourent les combattants tout en se regardant réciproquement. Selon l'influence de la pression extérieure ou intérieure, cette situation de départ peut conduire à des réactions diverses: l'attitude de juge peut dégénérer en parti pris aveugle, en agression. Mais pour que ce comportement intervienne, il faut que le spectateur assis en face sorte de son rôle d'adversaire potentiel et fonctionne comme écho. Les moyens techniques-esthétiques de telles pratiques se sont affinées depuis l'Antiquité: les claques ont fait place aux médias, les encouragements verbaux aux supercheries optiques. Pourtant, l'arène reste une aventure. C'est pourquoi il y aura toujours des sociétés qui les refuseront ou en feront des prisons, car elles ne peuvent tolérer que le peuple «se joue de lui-même».

Remarques:
Pour toutes les citations et documents, voir Franz-Joachim Verspohl: Les stades de l'Antiquité à nos jours. Régie et expérience spontanée des masses, Giessen 1976.