

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

Artikel: Liebe Moderne, adieu! = Chère modernité, adieu!
Autor: Carloni, Tita
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-56221>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Tita Carloni

Liebe Moderne, adieu!

Auf die Frage «Was ist Sozialismus?» soll Wladimir Iljitsch Lenin einmal zur Antwort gegeben haben: «Sozialismus, das sind die Sowjets plus die Elektrizität!» Soll sagen: Die «Räte» (eine Form kollektiver Organisation der Produzenten) plus der allgemeine Einsatz von Wissenschaft und Technik. Zu Beginn der 20er Jahre waren dies auf politischem Gebiet die avanciertesten Postulate der Moderne.

Sofort drängt sich jedoch die Feststellung auf, dass sich diese Postulate nicht gross von denjenigen unterscheiden, die damals das architektonische Feld beherrschten.

In seinen Vorträgen in Buenos Aires verkündete Le Corbusier 1929 Axiome wie etwa die folgenden: «L'architecture est une organisation» und «Les techniques sont l'assiette même du lyrisme».

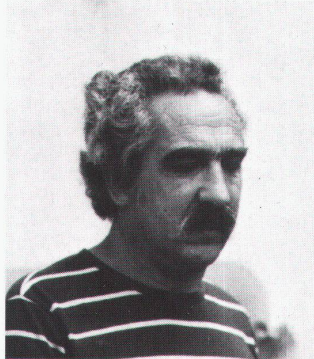
In Übereinstimmung mit anderen ideologischen Formen der Zeit bekannte sich also die architektonische Moderne zu einem fast absoluten Vertrauen in das rationale Funktionieren der Wirtschaft, der sozialen Verhältnisse und der Techniken, aber auch in die formale Schönheit, die sich fast automatisch daraus ergeben musste. «Besser weniger, aber besser» ist der Titel einer Schrift über die Notwendigkeit, den Staatsapparat zu kontrollieren – auch sie ist von Lenin, aus dem Jahre 1923.

«Less is more» ist die bekannte Maxime, mit der Mies van der Rohe die spartanischsten (und anfänglich auch ein wenig spartakistischen) Arbeiten zu kommentieren pflegte.

Zum Verhältnis von Funktion und Form schrieb Le Corbusier: «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 s'en va tête nue, bras nus, jambes libres. Et en cinq minutes elle s'habille. Et elle est belle!»

An diesem ideologisch-ästhetischen Kreuzweg haben mit mehr oder weniger extremem oder gemäßigtem Tonfall fast alle Meister der Moderne teilgenommen: von Hannes Meyer bis zu Gropius, von Pieter Oud zu Breuer, von den russischen Konstruktivisten bis zu Terragni.

Auf seine – das heisst auf



amerikanische – Art auch der Outsider Frank Lloyd Wright, der 1937 (also schon etwas spät) in die Sowjetunion gegangen war, um seine Häuser und antiurbanen Theorien niemand Geringerem als Josef Stalin vorzuschlagen. Dieser soll geantwortet haben: «Ja, wir wünschen in den Gebäuden das Einfache, sofern es das Leben verbessert; doch erinnern Sie sich, dass diese Generation die Revolution gemacht hat: gebt ihr, was sie will (das heisst: Türmchen und Spitzen, Anm. d.A.), in zehn Jahre werden wir alles wieder niederreissen.» Nun beginnt man sich zu fragen, ob diese «Moderne» bloss durch den Wiederaufbau nach dem Krieg und ihrer darauffolgenden Vermarktung unterbrochen wurde und somit einen unvollständigen, noch nicht abgeschlossenen Zyklus darstellte. Bejaht man die Frage, so hiesse das offensichtlich, dass man den Zyklus wiederaufnehmen könnte: man bräuchte bloss die gerissenen Fäden neu zu knüpfen – und auf zur neu-alten Sonne der Zukunft! Ich komme auf Lenins Satz am Anfang zurück: An einer progressiven Versammlung ausgesprochen, dürfte heute als Reaktion darauf nur zweierlei in Frage kommen: allgemeine Heiterkeit oder unverzügliche Entfernung des unglückseligen Redners. Stellen Sie sich vor! Elektrizität = Kernkraftwerke, Tschernobyl, Rückstände, Stromverschwendung etc.

Fast alle werfen sich auf die Vergangenheit, mit Vorzug auf die vorindustrielle – auf der Suche nach vormodernen Modellen oder doch zumindest nach Inspirationen, um kulturelle Modelle postmodernen Typs zu konstruieren; dabei sind sie geprägt von einem totalen Skeptizismus, nicht gegenüber der Technik als solcher, sondern gegenüber ihren zivilisatorischen Potenzen und orientieren sich an einem diskreten poli-

tisch-sozialen Agnostizismus. Lesen Sie, was Mario Botta mit beträchtlichem Erfolg in zahlreichen Vorträgen rund um die Welt zu wiederholen pflegt: «Es ist eine bittere Feststellung: obwohl wir auf den Mond gefahren sind, waren wir nicht fähig, den Menschen auf dieser Erde bessere Wohnungen zu verschaffen. Trotz der grossen Worte um die technologischen Möglichkeiten bieten unsere modernen Städte keine bessere Lebensqualität als die historischen Städte.» Oder: «Sie werden verstanden haben, dass diese meine Prämisse eine eher kritische Stellungnahme zu den falschen Avantgarden, zu den falschen Technologien und zu den Illusionen eines rein technischen Komforts beinhaltet.»

Lassen wir die Schwierigkeit, zwischen den falschen und wahren Avantgarden und Technologien zu unterscheiden – jedenfalls wird jeder erkennen, welcher Abgrund zwischen diesen Äusserungen Bottas und den Axiomen der Moderne liegt.

Aber es ist so.

Niemand, der etwas auf sich hält, will sich heute mit den authentischen Postulaten der Moderne identifizieren, weder ideologisch noch politisch oder architektonisch.

Nun denn: Voran also mit der Geschichte, die man (zusammen mit dem Akademismus, den Beaux-Arts, dem «bel disegno» und dem Klassizismus) in den Jahren der sozialen und formalen Revolutionen gewaltsam aus dem Fenster geworfen hatte; nach 1968 kehrte sie feierlich durch die Türe wieder zurück. Voran mit dem ständigen Zitieren von strukturellen und formalen Elementen aus den unterschiedlichsten Perioden der Vergangenheit und der regionalen Architekturen. Adieu... «l'architecture qui sera immense et unitaire, par mers et continents, sous un seul signe!» (Le Corbusier, 1929.) Voran mit der neuen Eleganz einer Architektur, die auf immer missträuischere Distanz zu den sozialen Forderungen geht und sich immer vertraulicher den wirklichen Machträgern nähert: den Banken, den Finanzgesellschaften und Grossverteilern.

Die Architekten verhalten sich zu Architektur, Ideologie und Politik lockerer. Die Besten bestellen erfolgreich ihr eigenes Feld und kompromittieren sich nicht länger in grossen planetarischen Kreuzzügen. Sie gebrauchen und missbrauchen die Geschichte – teils mit verzeihlicher Ignoranz, teils maliziös und teils mit unbestreitbarer formaler Raffinesse.

Die Spitzenleute im allgemeinen mit herausragendem Geschmack.

Die sogenannten sozialen Bewegungen sind tendenziell anarchitektonisch oder geradewegs antiarchitektonisch: sie binden aus jedem Gras einen Strauss und beschuldigen die allgemein als modern eingestuft Architekten, in den Städten und im Territorium verheerend zu wirken.

Kosmopolitismus und politische Abkoppelung verbinden sich notwendigerweise mit einem Eklektizismus der formalen Erfahrungen. Natürlich geht es mir nicht um Werturteile. Ich stelle bloss fest. Der Zyklus der Moderne ist geschlossen – ideologisch und formal. Nur die Epigonen der Epigonen greifen vor sich hin und produzieren durchgehend müde Bauten. Sicher wird man einwenden: Warum finden sich denn in den neuesten Werken immer häufiger Formen der 20er und 30er Jahre, die sich am Art deco, am radikalen Rationalismus oder sogar am Konstruktivismus inspirieren? Ich meine, dass diese Neuauflagen einen ähnlichen Wert haben wie die wiederaufgetauchten Giebel und neoklassischen Säulen.

Seitdem die Geschichte als riesiges Reservoir von Erfahrungen aufgefasst wird, über das die architektonische Kultur verfügen kann, um neue Probleme zu bewältigen, ist es klar, dass man über sämtliche Stufen dieses Reservoirs verfügen kann, ohne dabei den Standpunkt verändern zu müssen: von den untersten Schichten (klassische Antike und eigene Frühzeit) bis zu den obersten (die Moderne). Die Entscheidung ist eine Frage der persönlichen ideologischen Ausrichtung, sozusagen eine Geschmacksfrage innerhalb einer gemeinsamen Haltung, die das Zitat, den Verweis und die privaten Wahlverwandtschaften legitimiert.

Das ist sehr weit von der Situation entfernt, als die Architekten an eine mögliche, auf internationaler Ebene anzuwendende Unité de doctrine glaubten: die Progressiven aller Länder erträumten sich eine soziale Demokratie von zumindest europäischem Ausmass, doch die vereinigten Bürger konnten auf keine der Fürsorgeeinrichtungen zählen, die die fortgeschrittensten Staaten heute fast jedem von der Wiege bis zum Grab gewährleisten.

Nein, ich glaube, diese Moderne ist am Ende, sogar schon seit geraumer Zeit.

T. C.

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 Soviétiques plus l'électricité.»

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

À 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 anti-urbaines 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, étatsisme, 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 néo-classiques.

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



LVDVS QVEM ITALI APPELLANT IL CALGIO

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 remodelèrent 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 pré-révolutionnaire 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 peut 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 organisa-

teurs. 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-Élysées, entre la Place de la Révolution et l'Étoile. 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-