



HAL
open science

D'une image l'autre. L'imaginaire numérique au-delà de la représentation

Pierre Braun

► **To cite this version:**

Pierre Braun. D'une image l'autre. L'imaginaire numérique au-delà de la représentation. Représentation et simulation : malentendu réciproque, Feb 2009, Rennes, France. halshs-00624774

HAL Id: halshs-00624774

<https://shs.hal.science/halshs-00624774v1>

Submitted on 19 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'une image l'autre

L'imaginaire numérique au-delà de la représentation

Introduction

Les modalités opératoires de la représentation ont considérablement évolué ces dernières années avec l'essor des technologies numériques tant au niveau de l'invention de nouveaux modèles exploratoires de la forme qu'au niveau de la généralisation des usages de l'outil¹. La simulation numérique en tant qu'elle définit un nouvel espace d'expérimentation susceptible soit d'éclairer la réalité, soit même de l'organiser, constitue un enjeu épistémologique essentiel qui agite et discute les fondements du savoir et de la représentation quand cela n'est pas l'œuvre elle-même. Témoin de ces transformations, Edmond Couchot² précise ces nouvelles spécificités : « Pour l'opinion courante, les technologies numériques ne seraient que des médias d'un type plus efficace... [] En réalité elles introduisent un mode de communication extrêmement différent... ». Pour Edmond Couchot, l'introduction de cette différence concerne l'art et il identifie des aspects structurels qui élargissent les propriétés de l'image : il nous paraît nécessaire en guise d'introduction, d'en rappeler trois caractéristiques essentielles qui pourront déjà en soi relever d'une provocation !

L'image numérique est d'abord *une simulation du réel* et non une reproduction optique, elle est la traduction visuelle d'une matrice de nombre qui simule le réel... C'est une *image-matrice capable de se créer elle-même et de se transformer dans le temps*, c'est une image à la puissance image, elle déborde les limites étroites du périmètre obligatoire qui clôt toute image traditionnelle.

L'image numérique tient dans son rapport au langage, généré par du langage informatique, les relations de *l'image et du langage entretiennent de nouveaux rapports*, s'hybrident et se fécondent mutuellement. Enfin l'image se donne à voir sous un mode nouveau, un mode conversationnel ou interactif : les effets d'interaction et d'interactivité logicielle avec

¹ Selon Nicolas Thély, cette généralisation des usages permet d'identifier un effet « générationnel » dans les pratiques artistiques... Nicolas Thély, *Sensibilité à géométrie variable*. Basse def. Partage de données, Presses du réel, 2007, p 14

² Edmond Couchot, *Médias et Immédias*, in Art et communication, sous la direction de Robert Allezaud, Osiris, Paris, 1986. (repris dans Connexions. Art réseaux média, dir. Bureau Annick et Magnan Nathalie, guide de l'étudiant en art, publication de l'ENSBA, 2002, p 189)

l'utilisateur produisent de l'information et des événements qui ne font *sens qu'au cours de l'échange* qu'il spécifie comme espace de *commutation*³.

Précisons toutefois et cela reste important, que ces éléments doivent cependant être contextualisés et replacés à la fin des années 80, Le net par exemple n'étant pas encore opérationnel au moment où Edmond Couchot écrit cette analyse. Il s'agit toutefois de mettre en perspective ces spécificités numériques et observer la manière dont elles infiltrent désormais les réalités sociotechniques. Et si pour certains, les déterminations identifiées et anticipées par Edmond Couchot restent d'actualité bien qu'elles puissent paraître se limiter au domaine de l'implémentation technique, on peut observer sans difficulté qu'elles étendent désormais leur rayon d'action pour l'examen et la compréhension de certaines propositions artistiques comme a pu en témoigner à plusieurs reprises Nicolas Bourriaud :

« L'image contemporaine se caractérise précisément par son pouvoir générateur ; elle n'est plus trace (rétroactive), mais programme (actif). C'est d'ailleurs cette propriété de l'image numérique qui informe l'art contemporain avec plus de force : déjà dans une grande part de l'art d'avant-garde des années soixante, l'œuvre se donnait moins comme une réalité autonome que comme un programme à effectuer, un modèle à reproduire, une incitation à créer soi-même ou à agir... »⁴

Or dans le cadre de notre rencontre sur le scandale et la provocation, il ne s'agit pas de vérifier la pertinence d'un constat (l'irruption des technologies numériques dans le domaine des arts), mais se demander légitimement comment une œuvre utilisant le nouveau média numérique serait susceptible de provoquer.

Mais si les technologies numériques agissent à tous les échelons de la vie communautaire et du développement économique, nous savons qu'elles sont capables d'opérer insidieusement au profit même des impératifs économiques et accélèrent les processus de rentabilité et d'efficacité au détriment de la vie de l'esprit et de ses forces libératrices. Dans ce cadre, le rapprochement de la technologie et de l'art réaliserait une forme supplémentaire d'aliénation, sa version la plus aboutie.

Pourtant on doit à Anne Cauquelin⁵ le fait d'avoir identifié le rôle joué par les technimages⁶ dans le champ de l'art. Loin de participer au conformisme ambiant, elles

³ *ibidem*, p

⁴ Nicolas Bourriaud, *Relations écran. L'art des années quatre-vingt-dix et ses modèles technologiques*, in catalogue de la 3^{ème} biennale de Lyon, éd. R.M.N., 1995

⁵ Anne Cauquelin. *Petit traité d'art contemporain*, éd. Seuil, 1997

sont susceptibles au contraire de questionner l'héritage de l'art⁷ et de décevoir les attentes de la *doxa*.

À l'opposé de pratiques artistiques qui organiseraient un territoire préservé des formes d'assujettissement de l'existence par l'emprise des technologies, Anne Cauquelin les présente comme étant au contraire en position d'affronter les croyances sur lesquelles repose l'art pour en renouveler les conditions de réception esthétique. Et par un astucieux retournement du problème, ce serait désormais les technimages qui disposeraient en elles-mêmes des ressources inventives pour infiltrer la réalité et « occuper le terrain » sous l'emprise actuelle des médias et de la technologie afin d'en remodeler le paysage et le sens⁸. Depuis les années 90, réalisées par des spécialistes ou même des amateurs, on peut en effet identifier sur le net un nombre impressionnant d'œuvres s'appropriant les technologies numériques et informationnelles pour en faire un espace de résistance en réseau. En suivant une logique de détournements créatifs (copies, plagiat, emprunts...), de démarches militantes et citoyennes, de dispositifs contre-productifs, de déviances « situationnistes » de toutes sortes vis-à-vis des usages sociotechniques (manipulations de l'image, *webcam*, sites, *blogs*, réseaux communautaires, etc.) l'alliance des arts et des technologies numériques renouvelle un horizon d'attente vis-à-vis de l'œuvre. Ce dernier croise selon nous le projet de Herbert Marcuse⁹ qui pouvait écrire par exemple : « La vérité de l'art réside dans son pouvoir de rompre avec la réalité établie (c'est-à-dire de ceux qui l'ont établie) pour définir ce qui est réel ». De nouvelles trajectoires de création et de représentation voient le jour, des objets interstitiels, « entre » l'art et la programmation, entre la pratique et l'activisme politique, entre l'art et le jeu. Elles conduisent parfois, dans leur manière de faire, à initier des contrechamps susceptibles de rompre avec les conditions de visibilité hégémoniques que tentent pourtant de nous imposer les images médiatiques. Plus rarement encore, elles aboutissent à une censure directe comme ces deux œuvres de Nicolas Frespech et Christophe Bruno qui ont fait l'objet d'une censure avérée et qui se trouvent répertoriés sur le site d'Antonio Muntadas¹⁰, « *The file room* ». Leurs œuvres existent partiellement, et leur conservation pose problème. À l'origine, ces deux créations se présentent chacune avec un contexte de création spécifique et elles

⁶ Ce mot-valise d'Anne Cauquelin nous renvoie aux différentes tentatives de réflexions esthétiques concernant l'alliance des arts et des technologies numériques. Les technimages, *coll. Esthétique*, Jean-Michel Place, 1994

⁷ Dominique Château, *L'héritage de l'art, tradition et modernité*, L'harmattan, 1994. Lire en particulier le chapitre « l'art à l'ère des médias »

⁸ cf le programme du séminaire arts : pratiques et poétiques du 6 février 2009 : « Simulation et représentation, provocations réciproques »

⁹ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, seuil, 1979

¹⁰ Antoni Muntadas, www.thefileroom.org. Depuis 1994, « the file room » collecte et dénonce les cas de censure dans le monde entier. Cette création a existé également en France comme installation (Paris, Lyon).

partagent selon nous un même terrain d'action : le net. Ces deux oeuvres cherchent chacune à atteindre leur cible spécifique en interrogeant selon nous le potentiel subversif des mots et des images traversés par la matière numérique.

Les contextes d'action :

La première œuvre présentée est celle de Nicolas Frespech¹¹ «*Je suis ton ami (e), tu peux me dire tes secrets !* » c'est un fragment d'une œuvre acquise en 98 par le FRAC Languedoc Roussillon pour la somme de 3000 euros environ¹². Elle fut fortement soulignée par la presse française comme étant la première œuvre de *net art* acquise par une institution culturelle. Le dispositif invite les internautes à soumettre par voie électronique (courriels) des témoignages intimes qui sont inclus à l'œuvre hébergée tout d'abord par le site du FRAC. Une banque de données de secrets accessibles à tous apparaît sur le réseau. Peu après (en 2001) l'œuvre se voit interdite d'exposition suite à une décision de la chambre régionale des comptes. Voici le motif de cette décision dont nous reproduisons un extrait¹³ : « Cette œuvre qui avait été achetée avec des fonds publics comportaient des obscénités qui ne pouvaient que heurter la sensibilité d'un public non averti (...) L'œuvre est conservée dans les réserves du FRAC en attendant, elle rejoint les collections tant qu'une solution n'est pas trouvée pour qu'elle soit conforme aux observations de la chambre régionale des comptes. »

La seconde œuvre est celle de Christophe Bruno. Elle se nomme «*Google adwords happening*¹⁴ ». Réalisée en 2002 à la suite d'une proposition de débat sur le site de *rhizome.org* (Comment gagner de l'argent sur le net ?), l'artiste explique au lecteur tout d'abord qu'il s'est demandé par équivalence comment on pouvait en dépenser. Christophe Bruno précise ensuite le processus de conception et l'émergence de l'œuvre d'une manière chronologique. On en présente ici quelques moments essentiels.

Il décide de réaliser un happening poétique en utilisant les services commerciaux et publicitaires de mots-clés de Google. L'artiste ouvre un compte pour 5 dollars et achète des mots-clés. Au lieu que ces derniers aboutissent à une offre commerciale, ils conduisent vers

¹¹ Nicolas Frespech, <http://www.b-l-u-e-s-c-r-e-e-n.net/ExilDeSecrets/>

¹² L'histoire de l'œuvre est très bien documentée : <http://www.hypertexte.org/blog/?p=13> , revue en ligne *Synesthésie*. Les enjeux de l'art du vide en réseau (n° 16 *co-présences*), Annie Gentes (17/07/2005), De l'intime mécanique à l'intermédia politique : la double vie des secrets de Nicolas Frespech, <http://www.synesthesie.com/zoom.php?texteId=1506> (consulté le 10/12/2009)

¹³ Jean-Paul Fourmentaux, *Art et internet. Les nouvelles figures de la création*, CNRS éditions, 2005, p134

¹⁴ Christophe Bruno, <http://www.iterature.com>

des poèmes de l'artiste publiés sur son site. Après 24h d'expérimentations, 12000 internautes qui cherchaient des informations associées aux mots-clés avaient été redirigés sur son site.

Mais suite à son expérimentation, il reçoit le message suivant : « Nous croyons que les contenus de vos ajouts ne reflètent pas exactement le contenu de votre site. Nous vous suggérons d'écrire vos textes d'ajouts en précisant la nature des produits que vous offrez »

Un peu plus tard encore, il reçoit un dernier message avant le blocage de ses expériences : « Bonjour ! je suis l'automate de performance de « *Google adwords select* ». Ma fonction est de conserver une moyenne de taux de clics élevés pour que les utilisateurs puissent compter sur vos ajouts adwords pour trouver produits et services. Les derniers mille ajouts de votre campagne ont reçu moins de 5 clicks ()...»

Les contextes d'actions des deux artistes présentés méritent quelques observations :

Logique d'efficacité et de performance :

Tout d'abord Christophe Bruno opère dans un contexte dépourvu de structure artistique. Selon les sources d'information que met l'artiste à la disposition du lecteur, nous en déduisons qu'il travaille seul sur le réseau qui est commun à tous, mais il opère en infiltrant une structure privée. Pour organiser son happening poétique, Christophe Bruno se conforme tout d'abord au règlement à partir duquel s'organise le service tarifé de Google afin de récupérer des données statistiques et quantitatives sur les requêtes et les informations qui transitent chaque jour sur le net. Son happening ne s'inscrit pas dans le genre traditionnel de l'action-performance physique, il tente de pervertir le régime de performance qui confère aux machines et aux objets leurs existence rentable sur le plan du service rendu, plus précisément ici avec cette perspective de gain rapporté par le click de l'internaute et qui conditionne un achat potentiel. Pour l'artiste, il s'agit surtout de faire connaître son activité artistique et d'exploiter opportunément les flux de données occasionnés par ses mot-clés en utilisant les ressources d'un logiciel de statistique qui trace et comptabilise les requêtes des internautes. D'une manière implicite, ceux-ci participent à la réalisation de l'œuvre mais d'une manière détournée, à leur insu. Ils ont été piégés indirectement par le logiciel. Chez Christophe Bruno, l'internaute lecteur attentif du happening poétique n'observera semble-t-il qu'en différé le résultat du dispositif, après-coup, après remise en forme des données. Un autre élément essentiel pour l'élaboration technique de son œuvre est de jouer d'astuce pour ne pas se faire

repérer par son adresse de type IP « *Internet Protocol*¹⁵ », lors de l'opération d'achat de mots-clés afin de pouvoir reproduire et étendre son expérimentation.

Chez Nicolas Frespech, au contraire son œuvre s'inscrit dans une structure institutionnelle et muséale. L'œuvre s'organise comme une sorte de *work in progress*, elle continue son élaboration collaborative, en sollicitant l'internaute pour qu'il dépose en ligne son secret.

À partir d'une base de donnée destinée aux contributions, Nicolas Frespech doit compter avec le consentement des internautes et du FRAC pour mettre en œuvre sa stratégie d'exposition fondée sur une mise en commun, accessible publiquement, des figures de l'intime que pointent les secrets. Des champs d'insertion permettent aux internautes d'écrire une phrase de leur choix, le secret étant presque immédiatement livré anonymement à « l'arène publique » après lecture d'un modérateur. Si l'aspect quantitatif est essentiel dans l'appréciation esthétique du travail de Nicolas Frespech, l'addition en nombre de propositions singulières et pour le moins contrastées ne semble être qu'une des motivations de l'artiste. En demandant à l'internaute son secret, c'est le moyen pour l'artiste de créer un espace virtuel dont l'étendue est proportionnelle aux informations qui circulent et aux moyens mis en œuvre en amont ou en aval pour faire connaître l'appel à contribution. La réponse contributive de l'internaute découle d'une proposition incitative présentée de manière à ce qu'elle ne requiert pas nécessairement de grande compétence ni d'esprit critique pour y répondre. L'occasion est donnée aux internautes de déverser anonymement leurs pulsions et leurs désirs en toute impunité, soit l'émergence d'un espace de liberté proportionnel aux capacités du serveur offert, échappant à priori au contrôle social. D'une manière parallèle à l'œuvre de Christophe Bruno, avec une offre plus personnalisée, le dispositif nécessite d'être « performant » pour alimenter « le monstre ». Toutes les réponses semblent permises, de l'exclusivité à la délation, du narcissisme primaire à l'anecdote en passant par l'insulte pour configurer ce paquet de joyeusetés. Un paysage d'événements d'un genre nouveau apparaît sans frontières sémantique et renouvelable à l'infini, bref une parfaite couverture médiatique des turpitudes humaines dont l'efficacité informationnelle n'a d'égale que la contre-performance qu'elle occasionne vis-à-vis de son commanditaire.

Gestion du serveur, besoins accru en place mémoire, occupation des ressources de l'institution, autant d'exemples de contraintes occasionnées¹⁶ par ce nouveau type de

¹⁵ I.P. est une abréviation anglaise tirée du langage technique de l'informatique signifiant que chaque ordinateur connecté au réseau possède une adresse IP numérique qui équivaut à une adresse personnalisée.

¹⁶ Jean-Paul Fourmentaux, *ibid.*, p 134

dispositif à contribution, mais aussi et surtout l'émergence d'un portrait de groupe infamant, accessible en ligne, offrant une image de « synthèse » des publics internautes qui doivent passer par la connexion au site de l'institution.

Au-delà d'une modélisation visant à alimenter une série « d'instantanés » de l'intime, celle-ci reste un «*work in progress*». Inassignable, rebelle à toute forme de contrôle, l'œuvre de Nicolas Frespech cible et porte atteinte au dispositif muséal dont celle-ci questionne doublement les limites. L'œuvre est retirée du circuit car elle joue aux frontières d'elle-même et provoque des anomalies dans les règles d'acquisition des œuvres au sein de l'institution culturelle : Si l'œuvre restait accessible pour pouvoir l'alimenter en données, quel était l'espace acheté par l'institution ? Le cahier des charges prévoyait-il le cadre d'une réception spécifique dans le cadre de la commande d'une œuvre évolutive ? Des garanties étaient-elles obtenues pour l'œuvre afin que le FRAC puisse réaliser sa mission de conservation et de préservation dans des conditions optimales ? Le contrat reposait-il sur un simple cadre d'exposition de l'œuvre ? La présence de sites miroirs¹⁷ était-elle prévue sur le contrat ?

Inventivité.

Porteurs de sens par les tensions et le jeu que ces créations occasionnent entre espace de liberté et espace de pouvoir, elles permettent de rejoindre le point de vue anticipateur de Edmond Couchot sur les modifications qu'entraînent les technologies numériques pour l'image et l'œuvre et de façon plus générale vis-à-vis de leurs moyens et support d'existence. Les deux dispositifs se posent en termes de simulation, de modélisation d'un espace spécifique «Faisant sens qu'au cours de l'échange [] sous les contraintes de la commutation»¹⁸. Cependant le régime de fonctionnement agit de manière spécifique pour chacun :

Chez Christophe Bruno, la dimension de l'échange bien que déterminante, conserve un caractère implicite à priori, du fait que nous n'avons pas accès à l'espace qui va localiser et identifier statistiquement les requêtes de l'internaute. Le dispositif de capture d'information reste indispensable, mais il demeure comme une face cachée du dispositif.

¹⁷ Un site miroir constitue une copie (éventuellement partielle) de l'œuvre, explicitement ou implicitement dévoilée, permettant la démultiplication « d'un original »...et pouvant faire l'objet d'une couverture juridique...

¹⁸ Edmond Couchot. *Op cit.* p 192

En revanche, les dimensions opérationnelles des échanges et les jeux sémantiques de la commutation du sens peuvent être évoqué : « Les mots ont un prix » s'inquiète l'artiste. Ils organisent un programme d'échantillonnage conceptuel et imaginaire qui rend compte de la réalité de l'hétérogénéité de l'information, et des aveuglements qu'ils occasionnent par la fragmentation, la substitution ou la confiscation du sens. En composant ses « *playlists* » et ses compilations sélectives, Christophe Bruno exploite avec humour la capacité allégorique des mots à désigner contradictoirement la marchandise et son ailleurs.

Les mots-clés choisis font image et dessinent des allégories. Par corrélations et proximités sémantiques, ils peuvent tout à la fois renvoyer statistiquement à une hégémonie du quantitatif, un fonds commun de requêtes, ou comme à une série d'identités singulières ou idiotes. Ordinaires ou identifiables à une communauté d'intérêt, structurés par les propriétés du numérique qui quantifient l'information, ces listes de mots-clés re-agencent nos systèmes de représentation. Leur manipulation (celle de Google et celle de l'artiste !) convoque un imaginaire du numérique¹⁹ fondé à la fois sur les logiques et l'arbitraire des programmes d'échantillonnage qui organisent et contrôlent aujourd'hui la couverture des médias de l'information.

À l'aide d'une modélisation absurde mais logique, chaque mot-clé choisi remplit un contrat d'efficacité et de performance en termes de rentabilité, et c'est le nombre de requêtes en termes de fréquence qui finit par organiser –en généralisant le processus algorithmique- une réalité « comptable », une économie fiduciaire de la réalité. Mais ces requêtes ne nous disent rien de ceux qui les produisent et de quels contextes qualitatifs ils opèrent, en revanche le dispositif de contrôle qui les recense et les trace en agence le sens et la portée d'une manière implacable et argumentée. Christophe Bruno présente d'une manière qui n'est pas dépourvue d'ironie cette réalité oppressive d'efficacité des chiffres qui fait image. Son jeu plastique est minimaliste. Il joue avec la neutralité apparente de l'énumération, de la liste, qui vont constituer et rassembler des unités structurelles fondées sur la fréquence des requêtes anonymes (les hommes les plus célèbres, les mots les plus consultés...) Soit un espace numérique et de représentation qu'il travaille sur le mode de la contre-performance²⁰ : Ce sont

¹⁹ Cet imaginaire porte en lui une lignée de travaux subversifs (de dada à la littérature potentielle...) qui retrouve des qualités plastiques et dénonce ironiquement l'objectivité apparente et forcenée des données quantitatives auquel chacun se trouve assujéti : à l'ère des médias, cette imaginaire se trouve re-investi dans des modalités opératoires spécifiques et variées : taxinomies, dispositifs permutationnels, statistiques, computation, récurrence, aléatoire...

²⁰ Nicolas Bourriaud, *La recherche photographique*, n°19, Enjeux politiques de l'image contemporaine. « Parce que le pouvoir s'exerce désormais sur la direction que prennent les images plus que sur leur contenu, en

les mots et leur arrangement selon les parcours fléchés d'une économie fondée sur des valeurs quantifiables qui dessinent et contrôlent les nouvelles trajectoires du sens pour en assurer l'hyper réalité.

En présentant les données sous forme de diagrammes logiques et explicatifs, une synthèse peut apparaître. «Le capital sémantique généralisé» est la formulation que trouve Bruno pour qualifier le savoir et ses modalités d'accès dans le temps d'une économie de l'information sous l'emprise du capital. C'est aussi une occasion exemplaire de réévaluation du signe et des modalités opératoires du sens. L'œuvre conserve un caractère similaire à celle de Nicolas Frespech : Loin de croire que l'obscénité consisterait en une représentation de l'irreprésentable, ce qui conserve son caractère obscène c'est la contre-performance du modèle Google. En deçà ou au-delà de la représentation, l'artiste, vise à décevoir les moyens par lesquels chaque mot-clé se constitue en opérateur capable de fournir une rentabilité et réussit à mettre «à plat» les réseaux de visibilité auquel nous devrions nous aliéner désormais...

Chez Nicolas Frespech, ce que le dispositif inventé infiltre et reconstruit, ce n'est pas tant l'obscénité d'une « sociologie du secret » qui réalise spéculairement la marchandisation des pulsions et des désirs, le leurre d'une œuvre collaborative. C'est plutôt une forme de sédimentation spécifique de l'œuvre : la temporalité du « monstre à nourrir » s'expose au regard du rituel de marchandisation culturelle des œuvres.

Ces dispositifs révèlent comment la technologie peut contribuer à favoriser de nouveaux agencements qui restituent à l'image numérique toute sa complexité et son devenir, ses paradoxes, ses zones d'ombre, son « intranquilité » dans un espace partagé où leurs usages précisément menacent de s'uniformiser. « Le monde de l'art est celui d'un principe de réalité différent, celui de l'altérité, et ce n'est que par son altérité que l'art remplit une fonction cognitive : il communique des vérités qui ne sont communicables dans aucun autre langage : il contredit²¹. »

D'une manière directe ou indirecte, les images sont parties prenantes des deux œuvres mais leurs agencements, leur lecture et leur mode d'actualisation diffèrent tout en prodiguant un « travail de sape », une série d'anomalies, de « bogues » dans la supposée transparence de l'économie du visible.

organisant le réel en unités prédécoupées que commercialisent les boutiquiers de la pensée un artiste ne sera jamais trop imaginaire ni trop radical quant au mouvement qui anime les forces qu'il produit. »

²¹ Herbert Marcuse, *op cit*, p 23

