

avancées, selon laquelle le produit industriel était destiné à de grandes sociétés homogènes et cultivées.

A l'extérieur de l'Europe, seuls les Etats-Unis, patrie de la démocratie et du progrès social, ont représenté pour quelques maîtres du Mouvement moderne une sorte de nouvelle Athènes, même si leurs espoirs sont parfois restés vains, et si l'image d'une Amérique berceau d'un nouveau classicisme n'a été qu'un rêve dans l'esprit de nombreux réformistes.

Notre idée occidentale d'un design synonyme de démocratie ne laisse guère augurer de son succès dans des pays, qui ont connu, comme l'Amérique du Sud, une longue succession de tyrans et de périodes d'obscurantisme. Ce principe est vrai s'il est pris dans un sens relatif. Tout dépend comment on sort de ces dictatures et grâce à quelles énergies ; par un mouvement populaire ou par une révolution de palais. Toutefois, le véritable problème n'est sans doute pas là. Ce que ces pays peuvent produire, c'est l'image d'une modernité hybride, riche d'énergies irrationnelles. Ils peuvent se placer en tête d'un mouvement de projet plus compromis, dont les signes sont caractérisés par une nouvelle sophistication qui naît de la confrontation pleine de malentendus entre Europe et Amazonie, entre protestantisme et étendues polaires.

Les conditions énergétiques et culturelles existent toutes : grandes richesses, grands rêves, grandes ambitions. Dans ces pays, l'effet le plus positif de la culture occidentale ne s'est pas encore manifesté, tandis que les cultures autochtones mythiques et mystérieuses ont encore une présence importante.

Le fait de se pencher maintenant, après quatre-vingts ans de modernité, sur la « planète design », pourrait bien déclencher comme il y a quarante ans en Italie l'« avantage du retard ». Ces pays peuvent entrer en tant qu'énergies nouvelles dans la mécanique de la société postindustrielle, sans avoir à payer leur tribut à tant de mythes et de rites dépassés.

## VERS UNE SECONDE MODERNITÉ

Dans l'immédiat après-guerre, le design évoluait dans un système technologique simple et clair. La recherche s'effectuait dans les grands centres scientifiques et industriels d'où les résultats descendaient « en ligne droite », sans modification, jusqu'aux industries de transformation. Le designer effectuait un travail de conception consistant à faire coïncider les nécessités de production particulières avec les grandes certitudes technologiques générales.

Aujourd'hui le scénario est entièrement différent : la recherche se fait toujours dans les grands centres scientifiques et industriels, mais elle se propage « en cascade », c'est-à-dire qu'elle est sans cesse interprétée et modifiée en fonction de nécessités de production particulières. Par conséquent, si dans les années 60 la recherche technologique était « centralisée », elle est à présent « disséminée » sur le territoire, dans chaque entreprise, fût-elle petite ou moyenne, qui doit adapter les technologies disponibles à ses propres nécessités.

Le design s'insère dans cette réalité : il doit interpréter les nouveaux matériaux, non seulement pour les faire correspondre aux nécessités de production de

chaque industrie, mais aussi pour les sélectionner et les insérer dans une politique de l'image.

Par « politique de l'image », j'entends une opération qui attribue aux nouveaux matériaux une identité qu'ils ne possèdent pas de manière intrinsèque, mais qu'ils acquièrent grâce au projet. Ceux-ci se présentent en fait comme des matériaux « Zelig » qui reçoivent de l'extérieur, et non de l'intérieur, leur image constructrice.

Les matières plastiques de la première génération avaient été abordées par le design comme si leur nature intime contenait leur identité, que le designer découvrait et révélait, un peu comme Michel-Ange, qui imaginait les statues cachées dans le marbre et leur donnait ensuite le jour en les sculptant.

Dans le cas des nouveaux matériaux, la situation est inverse : c'est le designer qui, à travers le projet, leur attribue, consciemment, une identité qui n'est qu'une parmi tant d'autres.

A ce propos, il faut faire une remarque importante : cette identité n'est que l'une des images possibles que les nouveaux matériaux peuvent acquérir. Entendons-nous. Il n'est plus vrai que les « styles historiques » se fondent aujourd'hui encore sur une mauvaise interprétation de la technologie et sur une dispersion de l'énergie constructrice des matériaux artificiels. Dans certains cas, c'est exactement le contraire qui se produit.

Aujourd'hui, l'industrie du meuble de style est technologiquement très avancée. Elle recourt aux pantographes électroniques, aux robots, et s'applique à tirer des nouveaux matériaux des effets d'imitation extrêmement sophistiqués. L'imitation stylistique à laquelle se consacre cette industrie n'est ni meilleure ni pire que celle qu'effectue le design sur les nouveaux matériaux pour les insérer dans ses propres codes. Elle est seulement différente, c'est-à-dire fondée sur un style différent, qui est beaucoup plus complexe et arti-

culé que le style moderne, basé, comme nous le savons, sur la réduction sémantique.

Les nouveaux matériaux peuvent donc être appréhendés avec de nouveaux critères d'utilisation et paramètres conceptuels, tels que la légèreté, la résistance, la ductilité, la flexibilité, la transparence, etc., mais aussi l'information, la simulation, l'énergie. Ces familles récentes et complexes englobent non seulement les nouveaux matériaux au sens où on l'entend habituellement, comme les nouveaux polymères, alliages, céramiques, ou composites avancés, mais aussi les matériaux issus de la combinaison créatrice de matériaux connus. Tous ceux-ci s'imitent les uns les autres, imitent les matériaux naturels ou créent de nouvelles identités matérielles.

Cette génération combinatoire naît d'une « expérimentation disséminée », c'est-à-dire effectuée dans des lieux extérieurs aux traditionnels temples scientifiques, militaires et industriels, constitués d'une myriade de petits laboratoires d'application où la recherche technologique se développe, produisant une sorte de prolifération de nouveaux matériaux qui répondent à des nécessités d'application spécifiques et ponctuelles. Ce nouvel ordre de la réalité technologique, de nature ambiguë, provoque une onde de choc qui touche le design indirectement, mais en profondeur. La technologie ne représente en effet qu'une des composantes du projet, mais nous verrons que du fait de la signification symbolique — et pas seulement technique — qui a toujours été attribuée aux matériaux au cours de ce siècle, cette situation engendre une transformation profonde des équilibres du projet, plus encore qu'un élargissement des possibilités de fabrication.

Les nouvelles technologies font partie de la philosophie des sciences, mais encore de la culture matérielle qui bâtit l'univers artificiel ; à certains égards, elles risquent aujourd'hui de provoquer une crise des

deux grands principes du design moderne : le « principe de nécessité » et le « principe d'identité ».

Par « principe de nécessité », j'entends ceci : jusqu'à aujourd'hui, avec ses limites d'application étroites et ses règles du jeu sévères, la technologie a représenté pour des générations de designers une sorte de certitude scientifique et morale. Face aux changements des temps, des langages et des comportements relatifs à l'usage des objets, le designer a toujours pris pour référence la réalité technologique, point fixe, arbitre unique et immuable entre l'imaginable et le possible.

N'oublions pas que le code néo-plastique né au début du siècle, qui a peut-être, plus que tout autre, pleinement représenté la modernité classique, a trouvé sa légitimité en se réclamant d'un principe de nécessité, à savoir la réduction sémantique — prétendue indispensable — de la réalité en formes géométriques simples (sphères, cylindres, droites, plans), afin que cette réalité puisse être « introduite dans la machine » et reproduite en série.

La découverte d'une coïncidence possible entre les lois technologiques et les codes néo-plastiques du Mouvement moderne a constitué un support idéologique important pour une modernité nouvelle qui recherchait hégémonie et légitimité : cette forteresse a fourni une objectivité à des choix qui furent souvent uniquement symboliques, métaphores exprimant des nécessités morales plus profondes.

Ce type de rapport spirituel et méthodologique a atteint, à certaines périodes historiques particulièrement dramatiques, une forte intensité. Qu'on se reporte, par exemple, à l'Europe de l'après-guerre, à l'Allemagne vaincue en quête d'une identité improbable, où exerçait l'École d'Ulm. Dans ce décor dévasté et incertain, où tant de choix difficiles s'imposaient, la certitude d'une technologie objective, réelle, sélective à laquelle on pouvait se référer, constituait pour les

élèves de Maldonado un fondement moral dont il ne fallait pas s'éloigner, une référence précieuse à un réalisme technique et spirituel.

La nature des nouveaux matériaux balaie cette certitude symbolique : la technologie n'est plus le postulat inébranlable du projet, elle devient plutôt l'une des variables en mouvement, un point à éclaircir, un choix culturel auquel le concepteur doit donner identité et certitude, et non l'inverse.

Aujourd'hui, le matériau de construction n'est plus une réalité extérieure au projet, il en est partie intégrante ; ce n'est pas une entrave, mais plutôt — en raison de sa flexibilité — une potentialité qu'il faut approfondir.

C'est justement sur ce point que se révèle la crise de l'autre principe fondateur du design moderne, le principe d'identité.

L'une des convictions propres aux concepteurs de la « première modernité » était que leur méthode de travail, leurs études sur les limites et les possibilités structurelles et technologiques d'un matériau les amèneraient à atteindre sa vérité profonde et, partant, les aspects culturels et sociaux inhérents au projet.

La recherche d'une « identité » profonde de l'objet, la limite extrême où les choix dépendaient tous de la Vérité, a constamment accompagné le design en ce siècle, comme un désir de légitimer ses choix créatifs, en les justifiant sur le plan scientifique et donc moral. Dans ce contexte, la réduction sémantique du Mouvement moderne est apparue comme la « découverte » de la réalité profonde des choses, la mise à jour de la structure finale du monde, cachée auparavant par de nombreuses superstructures historiques.

Les nouveaux matériaux de la dernière génération se révèlent aujourd'hui dans leur ensemble comme un écran sur lequel nous devons projeter une identité possible.

Ils sont souvent un ectoplasme expressif qui n'acquiert une identité temporaire, parmi tant d'autres possibles, qu'à travers le projet.

Le choix extraordinaire des matériaux, la possibilité de concevoir des matières nouvelles en fonction des nécessités du projet ou de l'expression, l'échange d'images que les nouveaux matériaux peuvent effectuer entre eux, déterminent de fait une réalité technologique complexe, qui possède l'effet « Zelig » dont je parlais, ambigu, mimétique, souvent indéchiffrable. Les principes de nécessité et d'identité disparaissant, la responsabilité des choix expressifs, linguistiques et formels se replace entièrement dans l'épaisseur culturelle du projet. Le concepteur est nu face aux choix à accomplir, et il devra les faire de plus en plus librement, c'est-à-dire avec de plus en plus de difficulté.

Le design a dû toutefois affronter cette révolution technologique dans un moment de grand doute.

D'une part, il a laissé derrière lui, après une maturation de presque vingt ans, les vérités du Mouvement moderne, balayées par la disparition de l'industrialisation forcée et par l'apparition de la culture post-industrielle; d'autre part, il n'a pas devant lui de système aussi ample et stable de certitudes culturelles, éthiques, ni, précisément, technologiques.

Le déclin des grandes idéologies réformistes, le démembrement des marchés de masse en « niches de marché » — et leur rassemblement ultérieur en « majorités » encore mystérieuses —, l'avènement de nouveaux langages et systèmes de communication ont accéléré une révision à laquelle le design semble parvenir sans y être préparé.

La brève parenthèse du postmodernisme n'a absolument pas résolu la crise; dans une certaine mesure, elle l'a même aggravée en révélant, au cours de sa courte existence, que sous le code de la modernité classique, si rassurante et optimiste, se tapissaient encore des dangers d'involution : irrationalité, restau-

ration, fanatisme. Nous voici donc au milieu du gué, plongés dans des eaux tumultueuses au moment même où il serait nécessaire et urgent de commencer à naviguer.

L'urgence provient de ce que, précisément ces dernières années, le Changement semble être véritablement advenu. Une nouvelle société civile et technologique s'est en effet constituée. Un scénario inédit s'est mis en place; il paraît stable et permanent, très différent du précédent, mais dans une large mesure encore à explorer. Nous disposons d'une nouvelle table de Mendeleïev : il est nécessaire de créer des systèmes de certitudes (même provisoires?) pour œuvrer positivement.

Mais nous sommes cernés par deux courants aussi inadéquats l'un que l'autre : d'une part, la vieille garde du design marxiste, sclérosée dans son refus du changement survenu, qui n'avait pas été prévu; de l'autre, une génération d'éternels jeunes expérimentateurs qui voient le monde comme un processus de transformation sans fin, où tout est toujours provisoire, et où le projet s'exerce dans des stratégies à très court terme.

Au centre, un grand espace vide qu'il faut remplir en analysant minutieusement les événements récents, la réalité de la société postindustrielle dans toute sa complexité, envisagée comme un système stable, ni provisoire ni antimoderne en aucune manière. Dans le même temps, il faut rechercher le fondement éthique et artistique sur lequel construire le projet à venir. Un projet ample, de grande envergure sur le plan humain et culturel. Opération délicate, mais possible, à condition, bien sûr, d'accepter certaines conventions et restrictions qui ont pour nom « seconde modernité ».

Par « seconde modernité », j'entends acceptation de la modernité en tant que système culturel artificiel, non pas fondé sur les principes de nécessité et d'identité, mais sur un ensemble de valeurs civiles et linguis-

tiques qui, bien que fixées par convention, nous permettent toutefois de choisir et de concevoir.

En 1976, à une époque où l'on ne parlait pas encore de postmodernisme, j'écrivais à propos de l'avenir de l'architecture :

« Il me semble que si la période historique et culturelle que nous traversons se distingue sur un point significatif, c'est sur le fait que, pour la première fois, nous commençons à soupçonner que l'architecture moderne, telle qu'elle a évolué depuis le début du siècle jusqu'à nos jours, ne subira pas de modifications essentielles au cours des siècles à venir.

« Il semble qu'au cours des cinquante dernières années, un tournant ait été pris, qui restera unique en son genre pendant plusieurs siècles; un tournant comparable à celui dont Brunelleschi et Alberti furent les initiateurs au xv<sup>e</sup> siècle, et dont résulta une situation qui allait demeurer inchangée, à quelques variantes près, jusqu'à la fin du siècle précédent.

« A moins qu'on n'assiste dans un futur proche à une série de modifications sociales importantes peu prévisibles, le cadre de l'expression linguistique et de la composition du Mouvement moderne est entré dans une phase d' "équilibre profond" qui paraît difficilement modifiable. Parce qu'a été atteint non pas tant un niveau de "beauté stable" qu'un état de suspension, d'équilibre oscillatoire à l'intérieur d'une crise de la discipline, crise qui ne semble pas devoir déboucher forcément sur des solutions dramatiques — comme on pouvait sans doute le craindre il y a peu de temps encore.

« Si l'on examine le débat théorique de ces vingt dernières années, on constate qu'il s'est développé très explicitement dans ce sens : nous sommes passés d'une redécouverte des contenus sociaux du Mouvement moderne intervenue au début des années 60, à une vérification critique de ses limites (1968), pour parvenir aujourd'hui à l'adoption officielle de ces

limites précisément en tant que contraintes, institutions linguistiques à l'intérieur desquelles on peut opérer de manières diverses. On assiste déjà de fait à l'acceptation du Mouvement moderne comme condition et limite permanente, et ainsi on élimine la prophétie sur laquelle le Mouvement moderne se fondait, qui prévoyait une croissance continue de l'architecture dans la société; toutes les deux étant en effet engagées ensemble dans un processus inéluctable de civilisation.

« Ce qui est en train de se réaliser n'est donc ni une société "sans architecture", comme les avant-gardes radicales en faisaient l'hypothèse, ni une société "totalement architecturale", comme le prophétisaient les tenants du Mouvement moderne. Il semblerait plutôt que soit en train d'apparaître une architecture "morte" — c'est-à-dire une structure culturelle qui a cessé d'être active —, mais qui est acceptée cependant comme l'une des conditions d'équilibre d'un héritage historique qu'on se contente d'utiliser froidement sans en débattre, comme répertoire d'instruments opératoires.

« On peut dire qu'en ce sens, ce que nous vivons n'est pas une crise temporaire ni mortelle; c'est plutôt une condition "permanente de l'architecture actuelle", née comme théorie de l'absolument relatif et projetée par les événements dans une dimension de stabilité qui en élimine la composante provisoire; or celle-ci constituait, tout compte fait, son espoir et sa sauvegarde. Une sorte d'hibernation d'un corps malade, propulsé dans l'histoire vers une époque qui saura résoudre un mal aujourd'hui incurable. »

J'ai introduit cette longue citation car, bien des années après, je considère que cette analyse reste pertinente : il est probable qu'aucun bouleversement social n'interviendra dans le futur immédiat, et qu'on ne fera pas de découvertes révolutionnaires sur le plan de la technologie structurelle. Il me semble en effet

qu'on s'achemine vers un perfectionnement, un approfondissement progressif de ce qui existe déjà. Et dans cet existant, il y a aussi la modernité — ensemble de langages et de symboles —, choisie par pure convention morale. Ce qui changera vraiment, c'est la sensibilité avec laquelle le moderne sera affronté et reconsidéré, sujet qui sera abordé plus loin.

Il pourrait exister, au contraire, un dessein politique et économique concernant la seconde modernité, en ce sens qu'elle représente globalement l'image de l'Europe, de son industrie, de sa culture. Et aussi de sa politique.

En effet, le design européen n'est pas simplement une tendance stylistique et méthodologique, née entre les deux guerres à l'intérieur du mouvement rationaliste, et qui aurait évolué selon des phases successives jusqu'à nos jours. La modernité et le design européens constituent l'image et l'identité d'un continent, c'est-à-dire sa configuration idéale, et le point le plus avancé qu'ait jamais atteint son unité. Nous verrons que cette image n'est que partielle.

Toutefois, l'Europe est née en débattant des grands thèmes du rapport entre culture humaniste et culture technologique, entre création artistique et production en série, débat non réductible à une simple querelle entre théoriciens de l'art. En effet, dans la confrontation entre Ecole polytechnique et Ecole des beaux-arts s'est dessiné le profil changeant d'une Europe qui se développait en pleine révolution industrielle, et cherchait à conserver certains traits saillants de son identité historique dans le cadre d'un grand dessein réformiste.

L'Europe d'aujourd'hui importe des technologies avancées, les interprète avec une méthodologie savante, puis exporte son projet : diversifié, noble, élégant. La modernité représente la synthèse par laquelle les nations européennes ont atteint leur plus grand potentiel industriel et humain. Il s'agit, tout compte

fait, du produit d'un imaginaire technologique et linguistique, fortement connoté et reconnu comme le fruit de ce continent.

Il faut investir en lui une stratégie de communication internationale, et transformer la modernité en système commercial et politique. La culture est une grande valeur ajoutée, et il faut l'interpréter non comme une donnée nécessaire et indispensable, mais comme le meilleur condiment du développement de la société postindustrielle. Une seconde modernité ainsi exaltée, faite de nouvelles sensations européennes à distribuer à travers le monde. Ce pourrait être une affaire fructueuse.

Si l'Europe s'identifie au design, l'inverse est également vrai : en d'autres termes, le design s'identifie aux destinées politiques et industrielles de l'Europe.

Les dangers de l'un coïncident avec les dangers de l'autre. En effet, le design peut être considéré historiquement comme un élément essentiel de la politique d'hégémonie culturelle de l'Europe sur le reste du monde, l'instrument éclairé d'une vision eurocentrique de la révolution industrielle.

Cette vision du projet rationnel comme moment de transformation de systèmes productifs et politiques excentriques et divers peut également être envisagée comme une part importante d'un néo-colonialisme européen. S'il est vrai que les pays européens n'ont jamais imposé le design aux pays colonisés, il est néanmoins tout aussi exact que le design représente un modèle universel de société élaboré en Europe, sur des schémas et avec des instruments tout à fait spécifiques de la philosophie des Lumières et de la morale chrétienne. A titre d'exemple, aujourd'hui l'Islam est non seulement indépendant de l'Europe, mais il a également prouvé que le modèle du design ne le concernait nullement. Ceci, moins pour des motifs de tradition artistique que parce que le noyau moral et religieux sur lequel se fonde cette philosophie du projet lui est

totale­ment étranger. Il peut l'accepter comme un des styles présents dans le monde matériel, mais il lui est absolument impossible de le conjuguer avec sa propre vision métaphysique du monde.

L'isolement actuel du design est donc analogue à l'isolement politique et culturel de l'Europe. Elle a cessé d'être le centre du monde ; entourée par des puissances plus fortes qu'elle, antagonistes sinon ennemies déclarées, elle attend de l'extérieur les seuls événements qui pourront la perturber dans un futur immédiat. Ces bouleversements pourront être de nature guerrière, économique ou culturelle : les effets les plus redoutables à long terme sont de nature culturelle, car l'Europe perdrait son rôle fondamental de cathédrale du savoir classique, de grande réserve de qualités sophistiquées de la vie, de patrie de l'art du projet le plus raffiné et le plus intelligent.

Ce qui préserve aujourd'hui son identité, au-delà de sa propre puissance, c'est son passé de continent fondateur de la politique moderne (avec la Révolution française) et de l'économie moderne (avec la révolution industrielle). Tout ceci signifie pouvoir politique, c'est-à-dire crédibilité et autorité. L'invasion de l'Europe par l'armée américaine durant la dernière guerre mondiale a constitué un très grave traumatisme culturel, dont les intellectuels européens ont toujours minimisé la portée. L'invasion par une armée, fût-elle alliée et libératrice, a toujours un impact culturel violent, et entraîne une hybridation profonde de la pureté et de l'identité historique d'un pays, même si elle est temporaire et limitée à une seule campagne militaire.

Les pays qui ont été libérés par l'armée américaine, comme l'Italie et la France, ont eu deux réactions opposées : ils ont, d'une part, généré les partis communistes les plus forts (par réaction négative ou par absence de contacts réels avec le régime stalinien...), et, d'autre part, ils ont immédiatement engagé une profonde révision de l'orthodoxie rationaliste.

L'origine véritable de la crise du rationalisme dur, orthodoxe et intransigeant, remonte précisément au contact avec l'armée américaine. Et ceci, non pour des motifs méthodologiques ou esthétiques — qui pourtant ont existé —, mais parce que la Libération entraîna l'apparition de la société de consommation, l'affirmation d'autres modèles de comportement plus libres, plus évolués, et d'une démocratie du bien-être totalement nouvelle par rapport aux modèles éthiques et militaires rigides de l'Europe. D'ailleurs, la vie quotidienne vue par le rationalisme classique est très proche du modèle militaire...

A partir de cette époque, la société européenne suivit un chemin qui l'éloigna progressivement du design classique, et l'amena vers le modèle de la consommation de masse qui explosa vingt ans plus tard avec la culture pop.

Toutefois, avec les premières plaques de chocolat des militaires, le chewing-gum, le Coca-Cola et les boîtes de corned beef, les Européens purent apprécier une vision différente de la vie, moins moraliste, moins étroite. L'Amérique exportait en fait un modèle de production efficace, intelligent, mais non rationnel, c'est-à-dire non fondé sur une méthodologie et une logique uniques. Elle proposait au contraire des approches nombreuses et diversifiées, relatives, souples, désinvoltes — jusque dans l'organisation de son armée.

Nous constatons ainsi que certains grands bassins géographiques, représentant des cultures de production importantes, tels les grands marchés américains et l'Islam tout entier, sont étrangers à la culture du design. Sans parler de l'Afrique, de l'Asie et de tous les pays en voie de développement, ainsi que des pays socialistes. Ces pays produisent en fonction de critères qui ne peuvent pas être considérés comme rationnels, monolingustiques et orthodoxes. Certes, leur production est efficace, expressive et autonome ; mais le design dont nous parlons, nous autres Européens, est

sans doute aussi notre style régional, notre manière symbolique d'être en relation avec l'univers artificiel, comme le style tyrolien ou le rococo...

## UNE MUTATION GÉNÉTIQUE

Selon Fernand Braudel, les nouveautés radicales sont peu nombreuses dans l'histoire. Du tableau esquissé jusqu'à présent, il ressort un paysage rassurant, caractérisé par une forte recomposition sociale, par l'avènement de technologies moins traumatisantes, et l'accès pour le design à de nouveaux territoires géographiques et imaginaires ; ceci, à dater de l'apparition d'une seconde modernité.

On peut donc imaginer que, faute d'être totalement positive, la fin du siècle et du millénaire se présente sous des auspices plus favorables, avec des cultures moins dramatiques, plus mûres, qui aborderont le siècle suivant sous le signe de la continuité et non de la fracture.

Ce paysage de crépuscule comporte cependant une inconnue qui n'est de nature ni sociale, ni technologique, ni culturelle. Je dirais plutôt qu'elle relève du sensoriel, ou même, pour être plus clair — ou plus obscur —, que j'ai le sentiment d'être au seuil d'une « révolution sensorielle », silencieuse, progressive, mais fondamentale.

Je ne sais si celle-ci s'inscrira au nombre des nouveautés radicales de l'histoire. Elle prélude certainement à des mutations plus vastes, à de nouvelles