



HAL
open science

Design et technophanie

Vincent Beaubois

► **To cite this version:**

| Vincent Beaubois. Design et technophanie. Cahiers Simondon, 2013, 5, pp.59-73. hal-04385317

HAL Id: hal-04385317

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04385317>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

Si Simondon a rendu possible la pensée d'une « technicité pure », exempte de toute logique anthropomorphe, dans sa thèse complémentaire *Du mode d'existence des objets techniques*, qu'en est-il d'une pratique comme le *design*, activité mêlant culture et technicité ? La pensée simondonienne peut-elle nous aider à penser ce qu'*est* et ce que *fait* le design ?

Répondre à cette question appelle une attention particulière au texte « *Psychosociologie de la technicité* »¹, paru en 1961, dans lequel Simondon fait explicitement mention du design, ou plutôt de ce qu'on appelle encore à l'époque, l'« esthétique industrielle », moment particulier de l'histoire du design français et européen. Cette mention opère à la fois une définition et un programme pour le design :

« Un aspect presque essentiel de l'*esthétique industrielle* consiste à organiser la technophilie »².

L'enjeu de notre étude consiste à commenter cette unique proposition. Pour cela, nous partirons de la critique adressée par Simondon à une conception « cryptotechnique » des objets, pratiquant un masquage systématique de leur technicité, pour définir les rapports et les proximités réelles existant entre la pensée simondonienne et celle des tenants de l'*Esthétique industrielle* française des années 1950-1960. Cette proximité entre la réflexion simondonienne sur l'esthétique des objets et la théorie du design de son époque va ainsi nous conduire à examiner l'intérêt même de la question du design chez Simondon. Deux alternatives se profilent : soit Simondon ne fait que rejouer ce que les tenants de l'*Esthétique industrielle* défendent, auquel cas cette pensée ne présenterait pas d'autre intérêt qu'historique ; soit Simondon appelle un « bouger » dans la notion même d'« esthétique industrielle », profilant un point de vue tout à fait original sur la compréhension de cette pratique qu'est le design.

¹ Gilbert Simondon, « Psycho-sociologie de la technicité », *Bulletin de l'École pratique de psychologie et de pédagogie*, n°2 (1960), pp. 127-140 ; n°3 (1961), pp. 227-238 ; n°4 (1961), pp. 319-350, Université de Lyon (désormais cité sous l'abréviation *PST*).

² *Ibid.*, p. 133.

Critique du caractère *cryptotechnique* de certains objets

Filant une métaphore botanique, Simondon opère une distinction entre des objets *phanérotechniques* et des objets *cryptotechniques*. Les premiers exhibent leur technicité, leur structure fonctionnelle : une grue, par exemple, donne à voir son fonctionnement technique à travers une structure en treillis et un système de contre-poids. Cette dimension phanérotechnique est à l'origine, pour Simondon, du mépris culturel dont sont victimes ces objets techniques : la grue sera tolérée dans le paysage urbain le temps de travaux mais jamais au-delà, celle-ci n'étant jamais reconnue pour une valeur autre qu'utilitaire. Pour se faire accepter, l'objet technicisé doit se « déguiser », telles ces premières machines à coudre, au XIX^{ème} siècle, devant revêtir l'aspect du meuble artisanal pour se voir offrir l'entrée au sein de l'espace domestique. Pour qualifier cette pratique cryptotechnique, Simondon parle de « mensonge matérialisé », de travestissement de l'objet technique en objet pseudo-esthétique³. Le processus culturel à l'origine de ce travestissement se définit alors comme un surcodage de l'objet opérant un ostracisme culturel de sa technicité :

« Le plus constant est l'obligation de porter un *voile* ou un *déguisement* pour pénétrer dans la citadelle de la culture »⁴.

Cette situation consolide l'incompréhension du mode d'existence spécifique des objets techniques. Simondon cherche alors à prévenir deux dangers. Le premier consiste en une mise à l'écart de la technicité vis-à-vis du champ de la culture : la technicité n'aurait pas de valeur autre qu'utilitaire et nécessiterait toujours d'un supplément pour se faire accepter. Le second concerne le danger d'obsolescence qu'encourt l'objet du fait de son ornementation : si l'objet subit un habillage culturellement déterminé, il peut se retrouver rejeté, voire mis à la benne, non parce qu'il ne fonctionne plus, mais parce que son habillage n'est plus au goût du jour, ne correspond plus aux critères culturellement acceptable de son époque. Ce dernier danger constitue ce que Simondon appelle la « surhistoricité » de l'objet technique. En plus de son caractère historique – son « historicité simple » –, l'objet va être surdéterminé par une « historicité culturelle » (surhistoricité), présentant des traits culturels

³ Voir notamment Gilbert Simondon, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 [1958], pp. 184-185 (*MEOT*) lorsqu'il est question du fameux château d'eau camouflé au moyen de créneaux et peint couleur « vieille pierre » pour évoquer une ruine médiévale.

⁴ *PST*, p. 132.

relevant d'une époque donnée⁵. Si la première machine à coudre date de 1830 (historicité simple), celle-ci intègre l'esthétique d'un meuble artisanal du XVIII^{ème} siècle (surhistoricité). C'est ce qui fait que l'objet se démode. L'objet n'est pas rejeté du fait de son historicité réelle (par le fait qu'il soit trop usé par exemple), mais du fait d'une *historicité psychosociale*, d'une surhistoricité qui le surdétermine comme objet démodé.

L'automobile offre le cadre familial de cette situation : les voitures se démodent plus vite qu'elles ne s'usent. Leur surhistoricité ne concerne pas directement ce qu'il y a de proprement technique dans l'artefact – à savoir le moteur –, mais elle se concentre sur son enveloppe extérieure, sur ce qui « est l'équivalent pour l'objet du vêtement pour l'être humain » :

« La surhistoricité se manifeste par le choix de couleurs de peintures, d'émaillages fragiles, tôt dégradés, comme la mode qui, dans le domaine vestimentaire, a recours à des étoffes fragiles ou à des coloris rares et peu stables. Si elle était conçue comme un objet technique pur, sans surhistoricité, elle serait faite en tôle d'acier inoxydable, comme les wagons des trains rapides »⁶.

La critique d'une telle capture psychosociale de l'objet technique manifeste alors un terrain commun entre la pensée simondonienne et les théories du design de son époque. En dénonçant l'aspect surhistorique de l'objet camouflé, Simondon s'inscrit dans une certaine tradition, celle du design et de l'architecture fonctionnalistes⁷. Ainsi, le mouvement français de l'Esthétique industrielle, contemporain de Simondon et cité dans une page de « Psychosociologie de la technicité », opère une même dénonciation du caractère cryptotechnique de la production courante :

« Pour beaucoup de bons esprits, l'esthétique industrielle se ramène à cela : ce serait très exactement de l'art plaqué sur des produits industriels. Ils commettent là un contresens total. L'esthétique industrielle constitue l'inverse de la décalcomanie ; elle ne hait rien tant que les enjolivures, les fioritures, la superfétation. En esthétique industrielle, l'art ne doit jamais *s'appliquer* à la machine ; il doit au contraire *s'impliquer* dans son

⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ Cette tradition prend consistance au début du XX^{ème} siècle avec des architectes comme Adolf Loos (*Ornement et Crime*, 1908) ou Le Corbusier (*L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996 [1925], p. 89 : « Aujourd'hui l'objet décoré inonde les rayons des grands magasins ; il est vendu bon marché aux midinettes. S'il est vendu bon marché, c'est parce qu'il est mal fabriqué et que le décor cache les tares de sa fabrication et la mauvaise qualité des matières employées : le décor camoufle »).

fonctionnement ». [...] « On peut constater que ce travail de coopération étroite entre les conceptions techniques et les conceptions esthétiques n'a rien à voir avec l'esthétique de camouflage qui trop souvent conduit les machines à un aspect monstrueux. En effet, il ne s'agit pas de concevoir, de construire une machine et ensuite d'appeler des esthéticiens pour l'habiller. En aucun cas, ce travail de « carter » ne peut être considéré comme un travail d'esthéticiens »⁸.

La question que nous souhaitons poser est simple : que se joue-t-il, dans le texte de Simondon « Psychosociologie de la technicité », sur la question du design ? Simondon ne fait-il que rejouer une doctrine fonctionnaliste du design en redoublant les thèses de l'Esthétique industrielle de son époque ?

Esthétique industrielle et fonctionnalisme

L'esthétique industrielle est le nom donné en France, au sortir de la guerre et jusqu'au milieu des années 1960, à ce que l'on appelle « *industrial design* » dans les pays anglo-saxons, le terme « esthétique » venant traduire la notion de *design* (spécificité française). Plus précisément, l'esthétique industrielle c'est l'*Institut d'Esthétique industrielle* et l'*Association internationale d'Esthétique industrielle* créés respectivement en 1951 et 1953 par Jacques Viénot afin de promouvoir le développement de cette discipline sur les plans national et international. À sa création, l'Institut d'Esthétique Industrielle comprend un grand nombre d'industriels, des représentants du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, du Secrétariat d'État à l'Économie nationale, du Conseil économique et du Centre national du Patronat français, ainsi que des personnalités des milieux artistique et universitaire comme Fernand Léger, Charlotte Perriant, Le Corbusier, Étienne Souriau et Georges Friedmann⁹.

⁸ Denis Huisman, Georges Patrix, *L'Esthétique industrielle*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1961, p. 5 et p. 98. Notons que Denis Huisman et Georges Patrix sont alors deux membres importants de l'Institut d'Esthétique industrielle au côté de Jacques Viénot.

⁹ Huisman, Patrix, *L'Esthétique industrielle*, p. 34-35 ; Revue *Esthétique industrielle*, n°1, mai-juin 1951, p. 14. On pourra noter que certaines références ne sont pas étrangères à Simondon – notamment Le Corbusier et Friedmann – ainsi que la similitude de certaines problématiques : alors que Simondon écrit une psychosociologie de la technicité en 1961 dans laquelle il est question d'esthétique industrielle, Georges Friedmann, qui est lui-même présent dans ce texte de Simondon, publie en 1954, dans le numéro spécial 10-11-12 de la revue *Esthétique Industrielle*, un article intitulé « Quelques aspects psycho-sociologiques de l'Esthétique industrielle », pp. 16-18.

Ce qui se joue dans l'Esthétique industrielle ne se limite cependant pas aux frontières françaises mais correspond plutôt à un certain moment européen du design : la recomposition de l'expérience américaine du design depuis l'Europe. De façon schématique, on peut observer deux pôles de développement de la discipline au moment de son émergence au début du XX^{ème} siècle : d'un côté l'Europe, où la question du design, c'est-à-dire la question d'une esthétisation de la production industrielle, émerge d'avants-gardes artistiques comme *Arts&Crafts* en Angleterre ou le *Bauhaus* en Allemagne ; de l'autre, les États-unis, où le design se développe d'abord comme un argument commercial auprès des industriels (notamment sous l'influence de Raymond Loewy). En Europe, le design se pose la question de la production, aux États-unis celui de la consommation des objets, ou, pour le reformuler de manière un peu caricaturale : la situation du design dans les années 30 présente, d'un côté de l'Atlantique, des industriels souhaitant faire de l'art pour vendre plus, de l'autre, des artistes cherchant un impact sur la vie quotidienne des populations par le biais de l'industrie¹⁰. L'après-guerre, en Europe, correspond alors à un moment de synthèse : ces deux tendances du design finissent par se rejoindre, appelant un accomplissement industriel et commercial des idéaux fonctionnalistes du début du siècle, c'est-à-dire d'une esthétique minimaliste donnant le primat à l'expressivité fonctionnelle de l'objet telle qu'elle fut conçue au sein du Bauhaus. Les deux grands moments de ce retour d'expérience américaine en Europe correspondent à la création de ce qu'on appellera le « Nouveau Bauhaus » en Allemagne, à savoir la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm fondée en 1953 par l'architecte suisse Max Bill, et à l'Institut d'Esthétique industrielle de Jacques Viénot¹¹. Le projet idéologique de l'esthétique industrielle française est alors fortement influencé par l'ouvrage de Paul Souriau publié en 1904, *La Beauté rationnelle*, expliquant notamment l'importance conférée au terme même d'« esthétique ». Par cet ouvrage, Paul Souriau se trouve le premier à soutenir un art industriel sur la base d'une coïncidence entre le Beau et l'Utile, alors que la majorité des philosophes français de l'époque continue de penser le Beau comme l'objet d'une satisfaction

¹⁰ Cette dichotomie tranchée ne cherche qu'à rendre compte de tendances majeures. Il est évident que des tendances mineures du design (avant-gardistes aux États-unis, commerciales en Europe) existent à la même époque.

¹¹ Cette synthèse – qui se fait différemment en Allemagne et en France – n'est pas une spécificité européenne puisque les États-Unis en formuleront une autre à la fin des années 1940 à travers le *Good Design*. Il ne s'agit donc pas de saisir une synthèse à portée universelle de type hégélienne, mais de discerner des synthèses différentiantes de deux grandes tendances du design industriel.

désintéressée¹². Au début des années 1950, son fils, Étienne Souriau, en appelle alors à un « art *impliqué* » contre l'art appliqué, c'est-à-dire à une esthétique impliquée dans la technique elle-même et non surimposée à l'objet¹³. Cette double influence des Souriau, père et fils, amène Jacques Viénot à formuler une définition officielle de l'esthétique industrielle :

« L'esthétique industrielle est la science du beau dans le domaine de la production industrielle. Son domaine est celui des lieux et ambiances de travail, des moyens de production et des produits »¹⁴.

Cette « science du beau » doit alors se réaliser par l'application d'une charte rédigée par Viénot et publiée en 1952, comprenant treize « Lois » devant guider la conception des produits industriels. Cette obstination à légiférer entend déterminer positivement les rapports de l'objet industriel aux usages et aux besoins des consommateurs comme en témoignent les deuxième et quatrième lois de la doctrine :

« 2° *Loi de l'aptitude à l'emploi et de la valeur fonctionnelle* : Il n'est de beauté industrielle que d'ouvrages parfaitement adaptés à leur fonction (et reconnus techniquement valables). L'esthétique industrielle implique une harmonie intime entre le caractère fonctionnel et l'apparence extérieure ».

« 4° *Loi d'harmonie entre l'apparence et l'emploi* : Dans l'ouvrage qui satisfait aux lois de l'esthétique industrielle, il n'y a jamais conflit, mais toujours harmonie entre la satisfaction esthétique qu'en ressent le spectateur désintéressé et la satisfaction pratique qu'il donne à celui qui l'emploie. Toute production industrielle doit être génératrice de beauté ».

Cette charte défend ainsi un fonctionnalisme radical qu'il va s'agir, à présent, d'analyser. Le fonctionnalisme, en design et architecture, est un type de discours appelant une corrélation stricte entre forme et fonction de l'objet – suivant l'adage célèbre de l'architecte Louis Sullivan : *form follows function* – à condition de bien comprendre les termes de « forme » et de « fonction ». La *forme* renvoie, non pas simplement à l'enveloppe extérieure de l'objet, mais à la structure de l'objet en fonctionnement – ce que Simondon appelle le « schème technique » de l'objet. La *fonction* désigne, quant à elle, la fonction d'usage, c'est-à-dire

¹² Paul Souriau, *La Beauté rationnelle*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1904, p. 195.

¹³ Étienne Souriau, « Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle », in Étienne Souriau, Charles Lalo (Dir.), *Esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1952. Il serait inexact d'affirmer que les pensées de Paul et Étienne Souriau se recoupent exactement, ce dernier opérant un certain décalage dans son appréciation de l'esthétique industrielle que nous ne pourrions pas aborder ici.

¹⁴ Jacques Viénot, « Doctrine de l'esthétique industrielle », *Esthétique industrielle*, n°7, nov-déc. 1952, p.21-23.

la finalité pratique de l'objet. Le fonctionnalisme tel qu'il se définit au début du XX^{ème} siècle et tel qu'il se pratique au sein de l'Esthétique industrielle française ou par l'École d'Ulm en Allemagne, est donc un discours opérant une implication stricte entre le fonctionnement général de l'objet (sa structure en fonctionnement) et sa fonction d'usage. Ce fonctionnalisme trouve ainsi sa maxime dans les paroles de Jacques Viénot :

« Réaliser la parfaite adaptation de l'objet à l'emploi »¹⁵.

La forme de l'objet, sa structure fonctionnelle se veut prescriptrice de l'usage dans sa finalité¹⁶. Si Simondon partage avec l'Esthétique industrielle certaines critiques envers une conception cryptophanique des objets techniques, défend-il pour autant un tel fonctionnalisme ? La lecture classique de *Du mode d'existence des objets techniques* invaliderait immédiatement une telle suggestion : il n'est jamais question, pour Simondon, de corréler fonctionnement et usage, ces deux opérations relevant de logiques hétérogènes. Le propre d'un objet technique n'est certainement pas sa finalité d'usage, mais bien son schème technique, tout l'enjeu de l'ouvrage étant de montrer que la réalité technique ne se limite pas à une simple ustensilité. L'usage soumet l'objet à une logique anthropologique à laquelle Simondon souhaite échapper en se concentrant sur la genèse des objets techniques indépendamment des fonctionnements humains.

Pourtant, la chose semble moins évidente qu'elle n'en a l'air car on peut déceler chez Simondon une pensée de l'usage et une prise de parti sur la corrélation entre fonctionnement technique et fonction d'usage, c'est-à-dire sur l'existence d'un véritable *fonctionnalisme* simondonien. Ce fonctionnalisme reste cependant très différent du fonctionnalisme historique tel que défendu par les tenants de l'Esthétique industrielle. Pour Simondon, l'usage n'est pas ce qui gouverne la conception de l'artefact, mais ce qui apparaît en bout de chaîne, comme prescrit par le schème technique, sans pour autant imposer une finalité à cet usage¹⁷. La logique technique ne prescrit pas *un* usage, puisqu'une multiplicité d'utilisations différentes peut toujours naître d'un même schème technique, mais elle prescrit néanmoins *une manière d'user* : dans une

¹⁵ *Esthétique industrielle*, n°1, mai-juin 1951, p. 18.

¹⁶ Cette curiosité qu'est le fonctionnalisme, cherchant à intégrer par force deux ordres d'existence hétérogènes (technique et anthropomorphe), part d'un constat d'« évidence » morphologique et fonctionnelle de certains artefacts comme la *cuillère* ou l'*épingle* pour généraliser cette « évidence » à tout objet technique.

¹⁷ *MEOT*, p. 24 : « C'est l'utilisation qui devient un ensemble taillé sur les mesures de l'objet technique ».

perspective simondonienne, tout usage, s'il veut être efficace, doit accompagner la technicité de l'objet sans lui faire violence. Telle doit être la conscience technique de l'utilisateur pour Simondon : plusieurs usages peuvent naître d'un même fonctionnement, mais tous se doivent d'épouser le mouvement et les caractéristiques de la matière. C'est en cela qu'il existe bien une prescription de l'usage à partir de la forme de l'objet chez Simondon, non dans sa fin mais dans la *manière* d'œuvrer à cette fin. La normativité concerne le *comment* et non le *pourquoi*. Les finalités d'usage les plus diverses, les plus fantaisistes même seraient alors possibles à la condition qu'elles aillent dans le sens du fonctionnement technique : ce qui conditionne, c'est le *geste* et non la *finalité* de ce geste. Si le fonctionnalisme radical de Jacques Viénot se prononce à la fois sur le *comment* et le *pourquoi* de l'usage, Simondon défend au contraire un fonctionnalisme plus modéré ne prescrivant que le *comment*.

Simondon ne se fait donc pas le prescripteur autoritaire d'une finalité d'usage des objets techniques à la manière de Max Bill ou Jacques Viénot à la même époque. Il prescrit plutôt une manière *esthétique* d'user : accompagner l'objet dans son insertion avec son milieu. Il se concentre ainsi sur une réalité technique à la fois antérieure à l'usage mais toujours en lien avec des manières d'user. C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce que Simondon appelle « esthétique industrielle », déplaçant cette idée de son cadre historique et institutionnel pour proposer une autre manière de penser le design.

Un nouveau programme pour le design

Affirmer qu'« un aspect presque essentiel de l'esthétique industrielle consiste à organiser la technophanie » dessine une orientation pour le design s'éloignant de la vision classique de l'esthétique industrielle de Jacques Viénot. Le concept de « technophanie » est construit par Simondon comme le pendant d'un concept du philosophe roumain Mircea Eliade : la « hiérophanie », qui exprime la manifestation du transcendant dans un objet ou dans un phénomène du monde¹⁸. De

¹⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957, p. 18 : « On n'insistera jamais assez sur le paradoxe que constitue toute hiérophanie, même la plus élémentaire. En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée reste une pierre ; apparemment (plus exactement : d'un point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres. Pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle ».

manière symétrique, la technophanie exprime la manifestation de la technicité d'un objet en tant qu'il est partie d'un système dans lequel il s'insère. Une automobile, par exemple, n'est pas en elle-même un objet technique mais plutôt un « élément d'un ensemble technique » formé par un réseau routier, des stations-services, des parkings, des éléments de régulation du trafic, mais aussi des garages de réparation et tous les objets qu'ils contiennent (les différents outils ainsi que les corps des garagistes opérant comme milieu associé de ces outils¹⁹). Il ne s'agit pas simplement de l'expression du caractère technique de l'objet lui-même, mais de *l'expression dans l'objet d'une technicité qui ne se limite pas à l'objet*. La technicité, dans son contexte industriel, ne s'exprime pas à l'échelle de l'objet isolé, mais à celle du système d'objets, la technophanie d'un objet d'usage rendant compte de sa dépendance à un système d'objets :

« La réticulation spatiale consiste en ce fait que la technicité ne peut être contenue en un seul objet ; un objet n'est technique que s'il opère en relation avec d'autres objets, dans un réseau où il prend la signification d'un point-clef ; en lui-même et comme objet, il ne possède que des caractères virtuels de technicité qui s'actualisent dans le rapport actif à l'ensemble d'un système. La technicité est une caractéristique de l'ensemble fonctionnel qui couvre le monde et dans lequel l'objet prend une signification, joue un rôle avec d'autres objets »²⁰.

Le concept de « technophanie » ne désigne pas un simple apparaître phénoménologique de la technicité de l'objet dans son expérience immédiate – elle n'est pas *phanérotechnique* –, mais exprime plutôt les liens de dépendance de l'objet à un ensemble qui le conditionne. La technophanie désigne dans un objet la résonance d'un ensemble d'objets auquel il appartient et avec lesquels il fonctionne. La technophanie d'un objet technique correspond à la manière dont cet objet se fait le « symbole » de l'ensemble auquel il appartient. Simondon utilise, notamment, le terme de « symbole » pour décrire la technicité des téléphones. Les premiers appareils téléphoniques, munis d'une batterie locale et d'une magnéto d'appel (comme le *Marty 1910*), possèdent une certaine indépendance, une simple liaison entre deux appareils faisant réseau. Les modèles ultérieurs (comme le *PTT24*) deviennent au contraire de plus en plus dépendants d'un réseau existant par lui-même (central téléphonique).

« L'appareil ancien n'était symbole que d'un autre appareil de même

¹⁹ *MEOT*, p. 77.

²⁰ *PST*, p. 324.

type ; l'appareil nouveau est symbole de tout l'ensemble d'alimentation et d'automatisme. La technicité de la téléphonie est dans l'ensemble constitué par le réseau et les appareils ; elle n'est pas contenue dans un seul objet ; on peut même dire qu'elle est de moins en moins contenue dans l'objet, qui perd de sa densité, de sa réalité interne à mesure qu'augmente la réalité du système total. Chaque ustensile existe de moins en moins comme *objet* et de plus en plus comme *symbole*»²¹.

Ce terme de « symbole » possède, chez Simondon, un sens précis. Il l'utilise notamment pour exprimer la situation de l'individu vivant dans sa thèse principale, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information* : l'individu n'est pas le tout de l'être, étant toujours associé à un milieu avec lequel il est en communication permanente et qui est la condition de son devenir. L'individu est alors dit « symbole » de son milieu associé, l'un renvoyant à l'autre comme condition réciproque d'existence²². La notion de symbole exprime ainsi cette relation de co-implication. De la même manière, le téléphone rend compte d'un ensemble dans lequel il s'insère et dont il se fait le symbole. Dire alors que l'esthétique industrielle a pour tâche d'organiser la technophanie, c'est opérer un certain *programme* pour le design : prendre acte, dès la conception de l'objet, de cet aspect systémique auquel l'objet renvoie. Prendre acte que l'objet d'usage – celui qui est à échelle humaine – renvoie à un ensemble technique plus grand tout en se faisant condition culturelle d'existence de cet ensemble.

L'histoire du design rend compte d'une telle attention portée aux ensembles d'objets. William Morris, tenant du mouvement *Arts&Craft* dans l'Angleterre de la fin du XIX^{ème}, se focalise notamment sur les réseaux de production techniques. Pour Morris, une chaise est avant tout le symbole d'un ensemble de production (à la fois industriel et artisanal) et doit se faire l'émissaire de cet ensemble. C'est ce qui explique sa théorie originale de l'ornementation : l'ornement est avant tout un plaisir pris par l'ouvrier à sa tâche plutôt qu'un plaisir esthétique à la chaise achevée ; plaisir du faire plutôt que plaisir du consommer²³. Cette vision un peu naïve d'une émancipation du travail de l'ouvrier ne doit cependant pas masquer la spécificité de sa démarche : la chaise conçue et fabriquée est moins la matérialisation d'une fonction d'usage (s'asseoir) que la mise en forme d'une technophanie (notamment par ses ornements) appelant le système de production total de l'objet (d'un point

²¹ *PST*, p. 325.

²² Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 64.

²³ William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Rivages Poche, 2011 [1901], p. 16-17.

de vue technique et social). L'opération propre du design rend compte de l'insertion à la fois technique et sociale d'un objet dans un ensemble : produire une chaise c'est aussi produire le système de production par lequel la chaise devient possible. L'objet se double d'un halo socio-technique : il est symbole de cet ensemble qui le soutient et qu'il consolide en tant qu'il est symbole de lui-même.

De l'autre côté de l'Atlantique, la naissance du design industriel appelle également une prise en compte des objets de consommation comme symboles d'un réseau de production et de promotion. Dans les États-Unis des années 30, la firme *Sears* se pose la question suivante : comment faire acheter de nouveaux réfrigérateurs aux consommateurs américains alors que la période est à la récession économique (krach de 1929) ? Raymond Loewy, pionnier du design américain, répond à cette question par le fameux réfrigérateur *Coldspot*, exprimant par sa structure même le système technico-commercial dans lequel il s'insère. Loewy avoue ainsi avoir conçu certains éléments servant à faciliter l'ouverture de la porte non seulement pour augmenter le caractère pratique de l'artefact mais aussi pour fournir des arguments publicitaires percutants :

« Une autre de nos améliorations sur le Coldspot fut un loquet qui s'ouvrait à la plus petite pression. Ce loquet était étudié de façon que la maîtresse de maison pût ouvrir son Coldspot, même les bras chargés, rien qu'en appuyant légèrement son coude sur une longue barre chromée. Ce loquet était aussi relié par un dispositif de commande à distance, à une petite pédale au niveau du sol. Toutes ces particularités pouvaient être utilisées avec avantage pour la publicité et par les vendeurs »²⁴.

L'objet n'est jamais pensé indépendamment du système de production, de distribution et de promotion du produit. Tentative économiquement récompensée puisque le *Coldspot* devient un énorme succès commercial, les ventes du *Coldspot* passant de 60 000 à 275 000 modèles en 1935.

Le design dépasse une conception purement objectale des artefacts, c'est-à-dire une conception se concentrant sur l'objet individuel, abstrait, séparé, pour faire écho à l'ensemble à la fois technique et culturel dans lequel l'objet s'insère et prend place. L'objet du design n'est donc ni dans la technique pure ni dans le symbolisme sociale pur, mais dans un entre deux que Simondon appelle « zone mésotechnique » :

« Le dédoublement dichotomique de l'objet technique autorisant une frénésie de technicité et une frénésie de symbolisme social n'est pas la

²⁴ Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Paris, Tel Gallimard, 1963, p. 140.

seule voie d'évolution. Parfois, une ostentation « technophanique » concilie partiellement les deux zones dans une rencontre esthétique »²⁵.

La technophanie correspond ainsi à cette « rencontre esthétique » cherchant à penser l'objet dans un ensemble à la fois technique et culturel, c'est-à-dire un ensemble relevant de deux logiques différentes : une logique propre à la technicité et une logique culturelle humaine. Le design peut donc être pensé comme une *conception des objets techniques consolidant certains ensembles techno-culturels*. Le cahier des charges d'un objet de design ne se limite pas uniquement à une nomenclature technique ni à un projet marketing, mais il intègre la manière dont la technicité se mêle au culturel (que ce soit dans une visée socialiste à la Morris ou capitaliste à la Loewy). Le design est toujours design d'un objet inséré dans un milieu socio-technique, d'un objet participant à un cadre de vie. Il crée donc des objets qui ne se résument pas à leur fonctionnement technique, puisqu'ils intègrent, par une fonction expressive ou esthétique, un lien entre ce mode d'être technique et l'organisation sociale (d'où le lien fort du design avec l'utopie, socialiste comme capitaliste). Le design ne s'intéresse donc pas à toutes les occurrences de la technicité car il ne se concentre ni sur les *individus techniques* ni sur les *réseaux techniques*, mais plutôt sur les objets faisant la transition entre l'échelle proprement humaine de l'usage et l'échelle de la technicité (échelle des ensembles), objets abstraits restant toujours dépendant d'un ensemble comme un réseau technique, un espace géographique ou un espace domestique.

On doit alors comprendre le sens particulier d'« esthétique industrielle » dans le texte simondonien : il s'agit moins d'une référence directe à l'idéologie de Jacques Viénot qu'une référence à la notion même d'« esthétique » telle que Simondon la présente dans la troisième partie de *Du Mode d'existence des objets techniques*²⁶. Cette esthétique ne se définit plus comme une expérience d'objets spécifiques (œuvres d'art), mais comme une manière d'envisager tout artefact en lien avec un monde. L'esthétique ne se focalise plus sur l'objet en lui-même mais sur la manière dont l'objet s'insère dans un monde à la fois technique et culturel, opération propre du design.

²⁵ *PST*, p. 129.

²⁶ *MEOT*, p. 180 sqq.