

Sur la techno- esthétique

Gilbert Simondon

Dans les Papiers du College International de Philosophie No 12

Cher Camarade,

J'ai reçu hier la circulaire du 18 Mai. Je suis parfaitement d'accord pour le projet de création d'un College International de Philosophie. Il pourrait légitimement hériter du reliquat de crédits de l'institut International de Philosophie (Gaston Berger, puis Martial Guérault). Consulté, comme l'un des derniers membres de cet Institut, j'ai fait bloquer l'avoir, il y a six ou sept ans.

-

Sur le fond, s'il s'agit de régénérer la philosophie contemporaine, il faut songer de manière privilégiée aux interfaces, et d'abord ne pas exclure a priori : je ne vois, en particulier, aucune mention de la pensée et de la pratique religieuse. Pourquoi ?

Il faut faire aussi appel à la pensée et aux réalisations, pensées réflexivement ou non, de l'esthétique. Pourquoi ne pas penser à la fondation et peut-être à une axiomatisation<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mot couper dans document originale

provisoire d'une estheto - technique ou techno - esthétique? Valéry fait dire a Eupalinos : « La ou le passant ne voit qu'une élégante chapelle, je retrouve les proportions exactes d'une fille de Corinthe que j'ai heureusement aimée. »

Le futurisme de Marinetti a fait une place a l'automobile de course. Et Fernand Leger : le tracteur rouge, les ouvriers. Et le Centre Pompidou. Le Corbusier, avec son sens de l'inachevé : politesse envers le matériau : on ne crépit pas. Les traces laissées par les planches de coffrage sur le ciment de la cheminée du couvent dominicain de l'Arbresle près de Lyon sont volontairement visibles, surtout le matin et le soir, en lumière rasante. Pour ce même couvent, Xenakis a calculé mathématiquement les proportions des vitrages du promenoir des moines. Le Corbusier a utilisé le crépissage au ciment, dans chacune des cellules a loggia. Mais il ne s'agit plus d'un crépissage a la truelle, que a son entéléchie dans une surface optiquement lisse. Il s'agit d'une projection faite au canon a ciment, recouvrant les murs d'un moutonnement sur lequel peut jouer la lumière. Art et nature peuvent: a Firminy-le-Vert, près de St. Etienne,

L'immeuble Le Corbusier est construit sur des colonnes, ce qui laisse apparaître l'horizon sans le bâtiment opaque, qui n'est plus une muraille A Chandigar, je ne sais pas. A la cité radieuse de Marseille non plus. La chapelle Notre-Dame du Haut a Ronchamp n'est pas construite sur des colonnes, mais la toiture en forme d'aile ou de voilé orne le paysage et est ornée par lui. Elle est symbole de la nature. Si nous revenons au couvent dominicaine de l'Arbresle, nous trouvons dans le profillement des couloirs des T inversés qui, au centre du plafond, supportent tubulures et câblages. Les longs profillements des T inversés, bien rectilinéaires, éclatent des couleurs des codes industriels appliquées aux tubulures et câbles. Ce que d'autres s'efforcent de cacher derrière des boiseries ou dans les placards a balais, dans les coins de salles faussement lambrissés (amphithéâtres de la Sorbonne). Le Corbusier le manifeste dans un élan<sup>i</sup> phanérotechnique.

La phanérotechnie est déjà par elle-même esthétique : la Tour Eiffel (tour de l'exposition) et le viaduc de Garabit sur la Truyère ont une indéniable force esthétique. A sa naissance, la tour Eiffel

n'avait guère de fonctions pour justifier son érection sauf celle d'être un belvédère élevé. Mais elle a été bientôt la meilleure antenne d'émission de France. Et l'est encore et même de plus en plus : les aériens de télévision surmontent son dernier étage et la grandissent encore.

Garabit, sur la Truyère, est encore peut – être plus merveilleux, par la forme en chaînette inversée de son arc principal, et par le scellement dans les rochers des piètements. Et aussi parce qu'il est en pleine nature. Il traverse la nature et est traversée par elle. Et aussi et encore plus peut – être par les conditions de sa construction d'abord deux demi ponts parallèles et appliqués contre les deux collines, puis le jour de la jonction<sup>2</sup> s'il avait fait du vent, c'aurait pu être la catastrophe. « Mais il n'y aura pas de vent » avait dit Eiffel. Et en effet il n'y eut pas de vent. Les deux demi – ponts tournèrent lentement et simultanément de 90°, sous la traction des câbles. Ils vinrent s'appliquer, de leurs extrémités l'un contre l'autre, et furent verrouillés. Et depuis ce temps le viaduc existe en son unité, en sa pleine perfection. C'est bien une œuvre de techno – esthétique, parfaitement fonctionnelle, parfaitement réussie et belle simultanément technique est esthétique, esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique. Il y a

---

<sup>2</sup> mot couper dans l'originale

fusion intercatégorielle.

Cette méditation orientée vers la découverte d'une axiologie intercatégorielle peut se prolonger par la contemplation et le mariage des outils. Comparons une pince multiprise Peugeot France à une cisaille bi chantourneuse Facom du modèle du bec de corbin. L'un et l'autre outils sont rouges – pas tout à fait du même rouge. – Ils ont à peu près la même taille et ont également les poignées légèrement arquées au bout pour permettre une meilleure prise en main. Pourtant la cisaille Facom a quelque chose de plus que la simple fonctionnalité. Elle respire, et donne quand on l'utilise, une impression d'aisance qui n'est pas éloignée du plaisir sensori – moteur.

Il existe des cas où la techno – esthétique peut partir d'une norme, ou plus exactement de l'analogie d'un conflit de devoirs : un cycliste a besoin de clés étagées, approximativement, de 8 mm à 20 mm. En raison du poids, il ne peut emporter 8 clés, du modèle clé pipe ou clé plate. Mais il existe précisément un modèle de clé unique à 8 diamètres différents : elle est faite de deux têtes perforées chacune de quatre trous hexagonaux ; les deux têtes sont reliées par une barre rectiligne à nervures longitudinales accroissant la résistance à la torsion. L'outil mesure de 10 à 12 cm. de long : il tient parfaitement dans une sacoche.

Ce qui est remarquable, c'est que l'existence de deux têtes permet une prise en main facile. La tête inemployée pour l'écrou est placée dans le poing fermé ; une simple barre causerait une douleur : la tête inemployée est comme un manche contracté et résistant. Et l'ensemble est un très bel objet, qui pèse à peu près cent grammes. Cet outil répond bien à son cahier des charges. Exécuté en bronze, il donne une jouissance esthétique à être contemplé. Mais la techno - esthétique n'a pas pour catégorie principale la contemplation. C'est dans l'usage, dans l'action, qu'il devient en quelque sorte orgasmique, moyen tactile et moteur de stimulation. Quand un écrou bloqué se débloque, on éprouve un plaisir moteur, une certaine joie instrumentalisée, une communication, médiatisée par l'outil, avec la chose sur laquelle il opère. Comme en forgeant : à chaque coup de marteau, on éprouve l'état du métal forgé qui s'étire et se déforme entre marteau et enclume. Il en va de même avec une plane, avec un rabot. L'opération sert le copeau qui se lève et s'enroule. La morsure d'une lime, l'agrippement d'une râpe à bois aux dents bien nettes, c'est une joie pour les mains et les avant - bras, un plaisir d'action. La hache aussi ou l'herminette donnent ce contentement très particulier de sensation en régime dynamique. C'est un type d'intuition

perceptivo – motrice et sensorielle. Le corps de l'opérateur donne et reçoit. Même une machine, comme le tour ou la fraiseuse, fait éprouver cette sensation particulière. Il existe toute une gamme sensorielle des outils de toute espèce. Un outil aussi rare que le tarabiscot a lui – même sa gamme sensorielle propre. Et l'on pourrait continuer ainsi de manière à peu près illimitées, en passant de façon presque indiscontinue à la sensation propre que donne les instruments artistiques à celui qui les emploie : le doigté d'un piano, la vibration et la tension des cordes de la harpe – pincer – aigres morsure des cordes de la vielle sur le cylindre revêtu de colophane, c'est tout un registre quasi inépuisable. L'art n'est pas seulement objet de contemplation, mais d'une certaine forme d'action qui est un peu comme la pratique d'un sport pour celui que les emploie. L'artiste peintre ressent la viscosité de la peinture qu'il mélange sur la palette ou étire sur la toile ; cette peinture est plus ou moins onctueuse et la sensibilité tactile vibratoire entre en jeu pour l'acteur qu'en artiste. Particulièrement lorsque le pinceau (la brosse ) ou le couteau entrent en contact avec la toile, tendue sur le cadre et élastique. Pour l'aquarelle, c'est une autre sensation, celle d'un appui plus ou moins instant du pinceau ménageant les transparences fondant les tons. Pour la musique, le poids de la sourdine d'un piano, l'énergie cinétique du jeu qui commande, en déplaçant horizontalement, la pédale « piano », et l'autre déplacement des étouffoirs de feutre dont l'éloignement laisse vibrer les cordes



et mélange les sons par la vibration libre, lentement décroissante, des cordes frappées. L'esthétique, ce n'est pas seulement ni premièrement la sensation du « consommateur » d'œuvre d'art. C'est aussi, plus originellement encore, le faisceau sensoriel, plus ou moins riche, de l'artiste lui-même : un certain contact avec la matière en train de devenir ouvrée. On éprouve une affection esthétique en faisant une soudure, en enfonçant un tirefond.

C'est un spectre continu qui relie l'esthétique à la technique. Un simple boulon cadmié présente des irisations et des nuances qui font un peu songer aux teintes des objectifs fluorurés : couleurs gorge de pigeon, miroitement coloré. Il y a de l'esthétique contemplable dans le câblage d'un radar. Aucun objet ne laisse indifférent le besoin esthétique. Il n'est peut-être pas vrai que tout objet esthétique ait une valeur technique, mais tout objet technique a, sous un certain aspect, une teneur esthétique. Prenons l'exemple d'une automobile E V12 jaguar. La fonctionnalité n'est pas son fort : cet énorme moteur correspond au transport possible de deux personnes seulement. Derrière les sièges, il y a juste de la place pour un chien. Cela correspond sans doute à une conception strictement monogamique – et sans enfant du couple, avec le couple, avec le couple, chez le constructeur. La carrosserie, vue à son niveau, est audacieuse, et fonctionnellement, bien profilée pour une faible traînée dans l'air. Mais le dessous est bien

moins satisfaisant. Il comporte des nervures rein peu aérodynamiques. Le caractère décapotable du modèle le rend encore bien moins fonctionnel. Même quand la capote est mise en place et bien tendue, il subsiste des nervures transversales qui opposent une résistance à l'écoulement des filets d'air. Quand la voiture est décapotée la turbulence de l'air est encore bien plus élevée; le pare - brise est à ce moment là un véritable spoiler aux vitesses élevées (maximum autour de 250 km à l'heure). Ce spoiler est comparable à l'aéro - frein des avions. Sur les avions, il permet de modérer la vitesse de descente pour aborder la piste dans les meilleures conditions de sécurité. Sur une voiture, on peut aussi se servir de la résistance de l'air pour bien plaquer au sol les roues arrière : Matna emploie ainsi l'arrière de la voiture, qui n'est pas horizontal, mais relevé de 30 à 40 degrés d'angle par rapport à l'horizontale. Le résultat est réfractaire par rapport à des normes esthétiques? La voiture Matna apparaît un peu comme un monstre; ou elle donne le sentiment d'un organisme sortant à peine de la phase larvaire, et ne s'étant pas encore pleinement développé, étiré au soleil - comme un papillon qui a bien atteint la phase imago, mais qui n'a pas encore séché les ailes et reste au soleil sur une brindille d'arbre - un mutant aussi à sa propre techno - esthétique. Certaines de ses organes sont hypertéliques, d'autres hypothétiques et atrophiés. Il est d'emblée marginalisé pour son groupe d'appartenance originelle, il est en mesure de

fouder lui meme un groupe distinct du groupe d'origine et des autres groupes adjacents.

Certains objets esthétiques appellent l'analyse technique. La Joconde a provoqué des passions et suscite généralement l'enthousiasme. C'est peut-être parce que cette peinture est plurale en son fond : elle existe comme une surimpression par rapport à elle-même, un peu comme un résumé exhaustif dans les sciences dites exactes. Il y a, sur la même et unique toile, un début de sourire et une fin de sourire, mais pas le sourire épanoui, l'entéléchie du sourire. Ce sont seulement les deux termes extrêmes du sourire qui sont peints et révélés. Mais la chaîne complète du sourire, c'est le contemplateur qui l'apporte et la constitue dans son intériorité propre et individuelle au personnel. Le sourire inchoatif et le sourire s'achevant pour retourner au masque de sérieux du visage sont les termes extrêmes de cette épaisseur temporelle: le sourire va se déployer et pourtant aussi le sourire va déjà disparaître. Seules existent et sont matérialisées les balises de l'instant de l'épanouissement, de la pleine réalisation. Mais l'entéléchie n'est pas figurée. N'y aurait-il pas dans cette unique image deux techniques superposées, comme dans les palimpsestes, et deux messages à décoder, pour inférer le message – source, qui est absent ? C'est la réalité originale qui reste muette, non – présente mais passée et à venir de manière quasi – immédiate, et pourtant mystérieuse. Ce qui est central, \* le maître message

c'est le mystère lui même du non-figuré.

En un autres sens plus primitif, plus complètement corporel, la techno – esthétique intervient dans le conditionnement (au sens commercial du terme) des ----- ??? et des objets.

Il existe dans l'inde, a Mysore, un « food research institute ». Cet organisme s'efforce de trouver la formule d'un « basic food » qui pourrait être produit a bon marche, en grandes quantité et transporté rapidement, sous un volume réduit, au divers lieux ou apparaissent des famines. La formule est au point; elle repose essentiellement sur de la farine de soja. Mais l'esthétique de base intervient des que l'on se pose la question du meilleur conditionnement, de la meilleur présentation possible du basic food, afin qu' il puisse êtres sans difficulté accepte par les populations diverses et de coutumes alimentaires différentes. Il y a dans l'inde des populations qui consomment du blé, d'autres du riz.... Ces populations acceptent le basic food a la condition qu'il apparaisse sous les aspects perceptifs admis par la culture locale et provoque bien  $\lambda\iota\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma^3$  de base. Comme réponse a cette exigence perceptive, l'institut conditionne le basic food tantôt sous forme de grains de ble, tantôt sous forme de grains de riz etc...

Une industriel français voyageant dans l'inde a vu un camion belge qui distribuait du riz

---

<sup>3</sup> aisthis

La famine était bien réelle. Pourtant, peu d'habitants repartaient avec une ration de riz. L'industriel s'est approché et a demandé : « combien le vendez vous ». Le Belgo a répondu : « je le donne. » La raison de l'insuccès, c'est que le camion était dans une région où l'aliment de base était le blé. Λίσθησις, l'intuition perceptive fondamentale, fait partie d'une culture. Elle agit comme un présélecteur, qui discerne l'acceptable de inacceptable, et détermine l'action qui accepte ou refuse.

Nous n'insistons pas, parce que cela a déjà été exploré ou est en voie d'exploration, sur la force et l'importance du conditionnement d'un produit, c'est à dire de son emballage, de sa présentation. Mais il faut signaler, comme un exemple de techno-esthétique, la valeur de la présentation, par exemple, de tissus ou de costumes, avec cet instrument technique si curieux et si polymorphe qu'est un mannequin. L'art de l'étalagiste consiste à savoir se servir de cette esquisse entre humain artificiel qu'est le mannequin pour draper le tissu, en coupant le moins possible de tissu. Il s'agit bien à la fois d'une technique et d'un art.

Dans ce développement purement zététique, nous avons négligé – parce que cela est moins neuf – l'esthétique industrielle. Et là encore pourtant ce n'est pas la fonctionnalité qui est la seule norme.

Mais il faut approfondir. L'esthétique industrielle peut d'abord être celle des objets produits. Mais tout

n'est pas objet. L'électricité n'est pas un objet. Elle est seulement décelable et manipulable a travers des objets, et éventuellement, d'abord, a travers les matériaux naturels: l'éclair passe et se ramifie a travers des couloirs d'air préalablement ionisés. Il existe un temps de préparation de l'éclair, avant la décharge foudroyante. Cette ionisation, on peut l'écouter avec une antenne, car elle est parsemée de minimes décharges et d'amorçage préalables. La foudre proprement fulgurante n'est qu'une conclusion brutale, de haute énergie, une conclusion de la mélodie plurale des décharges préparatoires. L'éclair final suit des chemins déjà battus. Et cette mélodie progressivement amplifiante trace des sentiers a faible résistance qui le capteront les uns les autres au moment du coup final. L'esthétique de la nature peut ne se percevoir qu' a travers un objet technique (ici un récepteur aperiodique) quand il s'agit de détecter des phénomènes subtile échappant a la perception inerme, et pourtant déterminants. L'électricité n'est pas un objet, mais elle peu devenir une source d' αισθησις quand elle est médiatisée par un instrument adéquat et arrive ainsi aux organes des sens. Il en ait de même avec un galvanomètre ou un oscilloscope, qui sont tous deux des médiateurs. L'audition de la mélodie séquentielle est rendue possible par un objet technique industriel partiellement détournée de sa fonction. Car il existe autour de chaque produit une marge de liberté qui permet de l'utiliser a des fins non prévus. Inversement, la sensibilité esthétique

peut être utilisée pour mettre au point une machine. Pour égaliser, équilibrer, la tension des parties élastiques d'une catapulte, les Romains de l'Antiquité les faisaient vibrer comme les cordes d'une harpe jusqu'à la réalisation de l'unisson.

Mais la véritable esthétique industrielle est avant tout celle des lieux de production et d'émission. Prenons l'exemple du plateau de Villebon au Sud Ouest de Paris.

Le plateau de Villebon est constitué, structuré, à son extrémité EST, par un champ d'antennes d'émission. La plus haute est celle de France - Culture. Sa hauteur a été réduite de 80m à 40 mètres en raison du passage des avions allant atterrir à Orly. Mais elle conserve une certaine majesté. On trouve aussi l'antenne de l'émetteur Paris - IV - Villebon, qui servait à diffuser Radio-Sorbonne. Et bien d'autres encore. Ce champ des antennes, c'est évidemment chaque antenne en elle-même et pour elle-même, d'abord. Ce sont des pylônes généralement plusieurs fois haubanés, les haubans étant scindés en plusieurs segments par des isolateurs pour diminuer les phénomènes de résonance qui absorberaient une partie du rayonnement. Et la structure pylon - haubans est très remarquable, spécialement parce qu'elle ne se trouve pas dans la nature. Elle est complètement artificielle, sauf peut-être si l'on songe au figuier des pagodes, qui prend en plusieurs points appui et subsistance sur le sol, grâce aux racines qui émettent vers le bas des tranches, jusqu'au sol où elles s'enforcent ce qui leur permet de soutenir les branches

Avant d'arriver à la techno esthétique d'un ensemble il faut considérer celle de l'individu, par exemple celle d'un moteur. Le moteur d'une 2 cv d'origine représente une réalité qui n'est pas sans analogie avec celui d'une jaguar. Le moteur de la 2cv est celui d'une voiture au degré 0, ou tout est simple et accessible, pourvu qu'on enlève le carénage conduisant, l'air de refroidissement aux cylindres. Ce moteur possède même un radiateur – refroidisseur d'huile avec deux tubulaires qui montent jusqu' à la super culasse, afin de refroidir les culbuteurs. Le moteur de la jaguar est au contraire extrêmement allongé ; il s'étire sous un capot surbaissé, à tel point que la réserve d'eau du circuit de refroidissement n'est pas à la partie supérieure du ventilateur, afin de ne pas être contraint de la surelever, ce qui nuisait à la forme très profilée du capot ; de faible hauteur vers l'avant. Et ce large radiateur devient plus efficace encore par la présence de deux ventilateurs électriques, qui se mettent en route dès qu'on tourne la clef du contact. Des courroies entraînées par le vilebrequin auraient été excessivement longues et gênantes. L'aspect techno – esthétique du moteur est particulièrement souligné par la forme de trois organes : d'abord les prises d'air et les filtres à air, parallèles à la route, et flanquant le moteur de deux longs fuseaux brillants ; ensuite, les quatre carburateurs dont les chapeaux sont en forme de dôme, et qui dominent le bloc moteur. Enfin, l'énorme distributeur à partir duquel s'épanouissent les douze câbles allant aux bougies d'allumage.



Si nous traitons d'un moteur, ce n'est pas parce qu'il est seul à posséder un certain niveau d'individuation mais qu'il est, par rapport à lui-même, consistant et cohérent ; de ce point de vue, l'automobile entière serait une espèce de composé – dans la plupart des conditions pathologiques – (un accident peut déformer la carrosserie sans que le moteur souffre en aucune manière, et le moteur aussi peut cesser de fonctionner sans que la carrosserie soit atteinte.) Le moteur de la Jaguar est le degré le plus élevé, actuellement, des moteurs à essence des automobiles équipées pour rouler sur route.

La techno – esthétique peut se présenter à la manière d'une structure pyramidale. Le composant a déjà ses normes propres. Le composé aussi, pour ne pas dire le véritable individu – car où est la limite entre le composant, déjà partiellement composé, comme un thermo contact, et l'ensemble des ensembles : c'est une question non de simple dénomination, mais de point de vue et d'usage. La batterie d'une voiture est un composant, mais elle est elle-même composée (plaques électrolyte, isolants, bornes, bouchons pour le dégagement de l'hydrogène par électrolyse.) Un ensemble peut être aussi plutôt une foule qu'une société. Nous aurons parlé du champ des antennes d'émission de Villebon ; ici chaque antenne est indépendante des autres. Seuls les bâtiments contenant les émetteurs créent un lien entre ces antennes, parce qu'un bâtiment peut contenir plusieurs émetteurs qui « débitent » sur des antennes séparées. Entre elles, les antennes sont plutôt compatibles

qu'associées. Qu'il s'agisse de compatibilité ou d'association véritable (comme pour les antennes directives), le paysage technicisé prend aussi une signification d'objet d'art.

Un rassemblement d'antennes d'émission est une espèce d'ensemble, comme une forêt de métal et fait penser un peu au grément d'un navire à voiles. Ce rassemblement a un intense pouvoir sémantique. Ces fils, ces pylônes rayonnent dans l'espace, et chaque feuille d'arbre, chaque brin d'herbe, à des centaines de kilomètres, reçoit une infinitésimale fraction de ce rayonnement. L'antenne est immobile, mais pourtant elle rayonne. Elle est, selon le mot anglais « an aerial », un aérien. Et de fait, l'antenne joue avec le ciel sur lequel elle se découpe. Elle est une structure qui se découpe sur les nuages ou sous le fond plus clair. Elle fait partie d'un certain espace aérien que parfois elle dispute aux avions, comme le montre l'exemple de France - Culture. Même sur une voiture, l'antenne, surtout si c'est une antenne d'émission, apporte le témoignage de l'existence d'un monde énergétique et non matériel.

Pour revenir au plateau de Villebon qui se prolonge du côté des Ulis (zone de Courtabeuf), on trouve deux extraordinaires châteaux d'eau en forme de corolle surmontée d'un étroit habitacle vertical. Leur teinte claire, la finesse du support, fait que le jour naissant les caresse de ses rayons en soulignant leur relief circulaire. L'esthétique du château d'eau est depuis longtemps

un problème pour les architectes. Il faut que le château d'eau, pour être fonctionnel, soit plus haut que tout ce qu'il dessert. Par conséquent, il domine tout ce qu'il dessert, et doit donc être placé sur un haut lieu, ce qui le rend visible de partout. On peut essayer de résoudre le problème qui pose l'effraction du château d'eau dans un site en le maquillant en le camouflant, au moyen d'adjonctions inessentiels. C'est ce qui a été fait à Culhan. Un château ancien, près du pont, est flanqué de tours rondes à toit pointu couvert de tuiles rouges. Le château d'eau, que l'on ne peut manquer de voir quand on regarde le château à partir du point, a été fait à la ressemblance des tours du château : il est couvert, lui aussi, d'un toit pointu portant des tuiles vieilles. Mais on voit bien que c'est un château d'eau, de construction assez récente et qui joue à se faire prendre pour un reste de château. Ce mensonge matérialisé n'ajoute vraiment rien au charme du site. Il manifeste seulement jusqu'ou l'on peut aller dans la voie du mimétisme architectural.

Sur le plateau de Villebon se prolongeant en zone industrielle de Courtaboeuf, rien n'est imité d'un modeste architectural ancien. Les routes sont neuves et parfaitement asphaltées. Quelques anciennes formes, à la périphérie, ont subsisté. Leurs murs en meulière et leurs portails en voûte font contraste avec les installations industrielles et commerciales du centre de la zone. La joie que l'on éprouve en circulant entre les constructions neuves est bien à la fois technique et esthétique. Le sentiment techno -

esthétique semble être une catégorie plus primitive que le sentiment esthétique seul ou l'aspect technique considéré sous l'angle de la seule fonctionnaliste, qui est appauvrissant.

Depuis longtemps déjà certaine manière de construire les maisons laissait apparaître simultanément les matériaux et la structure. C'est le type de la maison a colombages (par exemple, la place Plumereau a Tours). Les bois sont assembles en carres et en losanges. Entre les bois, la maçonnerie est faite de quelques pierres et d'un mortier liant entre elles des briques. Les angles sont en bois debout et sont parfois recouverts d'ardoises clouées pour éviter les effets de la pluie et de la rosée. Et l'ensemble forme un bloc relativement ferme qui, si les fondations sont insuffisantes, l'incline sans se dissocier ni se rompre. Pourtant, si l'on excepte les bois, très précisément tailles selon la direction des fibres, les matériaux en eux – mêmes ne sont pas de très haute qualité – Si l'on gratte une brique avec les ongles, elles se délitent en fine poussière, probablement par manque d'une température assez élevée a la cuisson. Sur une brique du XIX ième siècle, ce sont les ongles qui se cassent : l'époque du charbon a modifié la qualité des matériaux. Il faut ajouter que les maisons ont des murs mitoyens, ce qui contribue a les stabiliser par l'appui mutuel qu'elles s'apportent.

Aucun crépi ne voile la structure des colombages. La technique apparaît géométriquement comme un entrecroisement des forces.

Simondon, Gilbert (1924-1989)

Sur la techno-esthétique [Texte imprimé] ; et Réflexions préalables à une refonte de l'enseignement / Gilbert Simondon. - [Paris] : Collège international de philosophie,