

Défense et illustration de la notion d'arts plastiques (et de celle d'arts appliqués)

Dominique CHATEAU

Professeur d'Esthétique à l'Université de PARIS I Panthéon-Sorbonne

Mars 2002

« Cette dénaturation de l'esprit créateur en esprit de métier, que nous voyons partout à l'œuvre, a envahi et domine tout l'enseignement supérieur ; c'est elle qui l'isole par rapport à la vie créatrice d'un esprit non fonctionnarisé. »

Walter Benjamin

« Toute production n'est pas nécessairement création, mais toute création est nécessairement production. »

Edgar Morin

Ces derniers temps, on entend dire que la notion d'arts plastiques est dépassée, que celle d'arts visuels est bien mieux adaptée ; on entend dire aussi que la notion d'arts appliqués est elle-même dépassée, que celle de design est bien mieux adaptée. Adaptation, adaptation... Il est vrai que sous cette querelle de mots, il y a, nullement dissimulé, plutôt même ostentatoire, le grand mouvement d'adaptation à l'Europe, voire au monde — au monde *made in USA*. Dans les réunions où on lève de plus en plus timidement le doigt pour formuler quelque réserve à ce sujet, on passe pour réactionnaire. Pour ma part, je ne récus pas cette insulte si, être réactionnaire, c'est en l'occurrence refuser que l'on jette le bébé avec l'eau du bain. Et notamment le bénéfice que représente l'existence en français de la notion d'arts plastiques (ou encore celle d'arts appliqués).

J'ai participé récemment à un grand colloque organisé à Québec par l'Association internationale de sémiotique visuelle, dont le sujet était : « Le visuel à l'ère du post-visuel ». Son objectif était de « faire (...) le point en ce tournant de XXI^{ème} siècle sur la situation incertaine du “domaine visuel” face à la nouvelle révolution copernicienne, dite post-visuelle, même parfois dans certains milieux “post-humaine”, qui a été engendrée ces dernières années par le développement de la culture digitalisée via l'omniprésence des mass médias (...), la toute-puissance des nouvelles technologies de l'information et de la communication (...), la croissance et l'évolution du cyberspace à travers l'espace virtuel des navigations

possibles sur la Toile, ainsi que par les effets perceptibles de cette nouvelle cartographie hyperdynamique sur les sensibilités humaines et artistiques. »

Si on voulait ironiser, on pourrait dire qu'à l'ère du postvisuel, la France se décide à adopter l'étiquette d'arts visuels. Reviendrait alors à notre mémoire ce leitmotiv si souvent entendu : « La France a toujours vingt ans de retard sur l'Amérique. » Et cela paraîtrait d'autant plus dérisoire qu'il s'agit justement de s'aligner sur l'Amérique, à travers le leurre de l'eupéanisation... Je ne veux pas dire que l'eupéanisation est généralement un leurre, mais qu'elle l'est lorsqu'elle dissimule un alignement sur les us et coutumes anglo-saxonnes, qu'il s'agisse de fromage ou d'art.

Bien sûr, le postvisuel n'est pas une table rase, la pure et simple éradication du visuel. C'est même à certains égards tout le contraire. Le postvisuel est au visuel ce que le postmoderne est au moderne : un après qui, loin de se débarrasser de son avant, s'en nourrit et le nourrit.

Benjamin, on le sait, montre qu'avec la photographie et le cinéma, on passe de la reproduction de l'art à l'art des techniques de reproduction. Les nouvelles technologies concernent une autre rupture : l'image technologique n'est plus seulement enregistrée par un mécanisme technique, elle peut être créée de toutes pièces par la technique ; non seulement la technique simule l'image, mais encore elle la prédétermine par calcul numérique. Comme il y avait deux paliers de la reproduction, il y a deux paliers de la numérisation : l'un sert à transformer des images réelles, et par contrecoup le réel (comme dans le morphing) ; l'autre, par synthèse, permet de créer, sans la béquille du réel, des images et des entités plus ou moins irréelles. De cette situation procède le thème d'une menace technologique : la disparition de la valeur du résultat, du résultat lui-même, de l'image, au profit de son envers numérique. Toutefois, il est frappant comme ce thème semble contradictoire avec un autre thème non moins répandu aujourd'hui : l'invasion des images, leur omniprésence dans notre vie courante. D'un côté, la prolifération de l'image, de l'autre, sa fin. D'un côté, la menace d'une réduction du réel au visuel, sous un flux incessant, bariolé, obscène. De l'autre, la menace d'un effacement du réel au profit d'un monde virtuel, caché, abstrait.

Cette idéologie où prolifèrent en même temps le thème de la récession de l'image, au profit de son envers numérique, et le thème diamétralement opposé de l'invasion des images, de leur omniprésence dans notre vie postmoderne, fait douter que l'on puisse concilier l'idée de la modélisation qui sanctionne une rétrogradation du visuel avec l'idée de la synthèse en image qui, au contraire, promeut le visuel, ou encore concilier l'effet de réalisme que recherchent les producteurs d'images de synthèse pour la publicité ou les films, et l'effet de dématérialisation, d'abstraction, au profit des strictes opérations de réseau, que recherchent, entre autres, ceux qu'on appelle les *demomakers*. Or, s'il semble difficile d'unifier ce discours, n'est-ce pas justement parce que le postvisuel est encore visuel — à l'instar du comportement du *demomaker*, plus que tout autre les yeux rivés sur son écran, ce robinet d'images ? L'ère du postvisuel, c'est d'abord, pour l'essentiel de nous tous, l'ère de l'écran. La plupart d'entre nous écrivent désormais leurs textes sur une image de texte. Un autre exemple : le CD-Rom, parce qu'il subordonne le mélange texte-image à des liens hypertextuels, semblerait consacrer le retour de la priorité du texte, n'était que c'est

encore comme image-écran que l'ensemble nous est communiqué. Dans le CD-Rom, le texte ou l'hypertexte est encore image. L'écran (télévision, ordinateur, etc.) est devenu notre principal interlocuteur dans la vie courante. S'il y a une esthétique de l'interface, une esthétique du postvisuel, c'est pour commencer une esthétique de l'écran.

Par-delà cette rémanence du visuel, flagrante dans l'omniprésence de l'écran jusque dans notre vie la plus quotidienne, il est bien clair que ce visuel-là n'est plus ni manipulable ni pensable en dehors de la numérisation qui en est comme la négativité inséparable. Edmond Couchot remarque que « les réseaux, et l'Internet en particulier, susciteront leur propre esthétique » [1] ; il donne l'exemple de « l'art du *demomaking* (...) qui veut jouer au maximum sur les capacités propres à l'ordinateur, au réseau, au temps réel. »

Et d'ajouter : « Plastiquement, il élimine les scènes 3D trop coûteuses en calcul et cherche avant tout à revaloriser le pixel, les formes, les couleurs, la mobilité. (...) Les images et les sons des *demomakers* ressemblent à des sortes d'explosions de formes très animées, très rapides et particulièrement hybrides, et ne s'adressent qu'à d'autres *demomakers* — tout spectateur est forcément un auteur. » On aura remarqué dans ce texte que « plastiquement » est utilisé en un sens restreint. C'est aussi ce sens restreint qui prédomine dans l'argumentaire de ceux qui veulent substituer arts visuel à arts plastiques. L'idéologie qui soutient cet argumentaire plaide pour le retour à l'ordre plastique (le dessin, les invariants, etc.).

Il est là encore cocasse de noter qu'en abandonnant aujourd'hui l'étiquette d'arts plastiques on veuille obtenir ce que des artistes pensaient obtenir lors du fameux retour à l'ordre des années vingt en promouvant cette même étiquette : c'est patent chez Albert Gleizes, dont les titres d'articles ou de conférences portent les mots de « renaissance plastique » [1], de « réhabilitation des arts plastiques », textes qui seront réunis en 1927 dans un livre au titre, *Tradition et Cubisme*, et au sous-titre, *Vers une conscience plastique*, bien significatifs d'un désir de régénération esthétique-morale de la peinture — c'est encore patent en Italie autour des quinze numéros de *Valori Plastici* publiés entre 1918 et 1921, un titre, comme l'écrit Fanette Roche-Pézar, qui « est déjà un gage de retour aux traditions picturales, au beau métier (...) le lecteur est prévenu que la revue entend promouvoir, contre le "désordre" actuel ou récent, un nouvel ordre esthétique, qu'elle désire éliminer toutes les solutions picturales tendant, vers la fin du XIX^{ème} siècle à détourner formes et couleurs de leur fonction imitative. Il s'agit de rattacher de nouveau l'image peinte au monde concret qui l'entoure, en utilisant un code figuratif éprouvé par des siècles de tradition : espace, profondeur, perspective, volume, ton local » [2].

On dit que pour vaincre un adversaire il faut l'affaiblir là où il est fort. C'est ce que l'on fait en réduisant « arts plastiques » à sa signification institutionnelle. En gros, on dira que « arts plastiques » est une étiquette choisie après 68 dans un contexte « art conceptuel-performance-installation » qui serait aujourd'hui désuet. La force de cette instauration serait devenue sa faiblesse. À nouveau contexte, nouvelle étiquette... En les nommant arts visuels on voudrait que les arts plastiques abandonnent leur acquis contemporain et se replient sur la plasticité au sens restreint — voir sur le « strictement graphique » pour faire allusion au nouveau texte d'agrégation (bizarrement, le terme « plastique » est absent de l'option arts

plastiques de cette agrégation, tandis qu'il figure dans l'option arts appliqués !). Et la triade « art conceptuel-performance-installation » serait paradoxalement récupéré par l'art audiovisuel, l'art vidéo ou numérique.

Dans un contexte étranger à notre situation institutionnelle, **on voit naturellement les choses d'un autre façon**. Je reviens au colloque de Québec qui était divisé en plusieurs sessions ; j'ai communiqué notamment dans l'une d'entre elles qui était intitulée : « Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies », et dont la problématique était ainsi définie : « Comment peut-on théoriser aujourd'hui la question de la plasticité dans les arts visuels d'après les diverses perspectives qu'offrent l'esthétique (philosophie), la sémiotique et les récentes théories de l'art liées aux nouvelles technologies ? » Je me permets de citer le moment le plus synthétique de ma propre communication : « L'examen de la notion de plasticité (...) comporte quatre dimensions principales : 1° l'objet de la transformation — qui est d'abord la matière dans sa capacité à la fois à subir des transformations et à y résister ; 2° le résultat de la transformation — en tant que travail de métamorphose oscillant entre réalisme et fiction ; 3° le processus de la transformation — articulé sur le pôle poétique du travail de diversification et le pôle poétique de la totalité ; 4° le schème de la transformation — la transposabilité des propriétés de la plasticité d'un domaine à l'autre, d'un domaine matériel à un autre (par exemple, du visuel au sonore), du domaine de la matière à celui du mental, du concret à l'abstrait, et réciproquement. » Cette synthèse plaide pour l'abandon d'une conception rigide des arts plastiques — mise en forme réglée d'une matière visuelle —, pour une conception beaucoup plus ouverte et beaucoup plus... plastique. À l'aune du concept de plasticité qui présente la particularité d'être lui-même plastique ; c'est ainsi, chez Platon, que la malléabilité de la matière sert de modèle pour penser celle de l'esprit ; que, chez Kandinsky ou les néo-plasticistes, la musicalité sert de modèle pour penser la plasticité picturale ; que, dans les sciences neurobiologiques, la notion de plasticité neuronale est devenue aussi fondamentale que dans les sciences de la terre celle de plasticité tectonique ; et que la plasticité est le concept qui surmonte la relation de négativité du virtuel avec l'écran, puisque le schème de transformation qui la définit est transposable de l'un à l'autre, dans un sens comme dans l'autre.

Dans « arts plastiques », n'entendons pas simplement une idéologie du proche passé utilisée comme arme institutionnelle, notamment pour justifier le doublon que forment les arts plastiques à l'université avec les beaux-arts, mais entendons toute l'intensité conceptuelle que recèle la notion d'arts plastiques telle que son histoire l'a constituée et travaillée. La plasticité est l'avenir du visuel !

S'il faut ainsi dépasser la querelle d'étiquette, il ne faut pas moins être attentif aux étiquettes que l'on nous impose, non seulement à ce qu'elles disent, mais à ce qu'elles dissimulent. Sous l'imposition d'« arts visuels », il y a le désir d'englober arts plastiques et arts appliqués dans un concept plus large, en espérant que leur mariage et, à terme, leur fusion puisse s'effectuer. On ne parlera plus d'arts plastiques ou d'arts appliqués, mais sous le label d'arts visuels, de peinture, de sculpture, de design et d'architecture intérieure. Il faut faire très attention à ce processus qui généralise d'un côté et pulvérise de l'autre.

À l'occasion de mes nombreux voyages à l'étranger, en Tunisie, au Chili, au Brésil, au Portugal, à Taiwan, aux États-Unis, au Canada, etc., souvent sollicité pour expliquer la conception française des arts plastiques ou des arts appliqués, souvent invité pour cela, j'ai pu me rendre compte que ce n'était pas tâche facile, mais que, en même temps, cette terminologie très spéciale permettait de clarifier des problèmes qui, dans les autres langues et dans les autres aires culturelles, était laissé dans le flou. Parfois, eh oui, le français s'avère plus fin que d'autres langues. J'ai souligné ailleurs que le philosophe britannique Shaftesbury avait pu énoncer des idées tout à fait novatrices dans son opuscule sur le Jugement d'Hercule d'après Prodicos parce qu'il avait écrit ce texte en français et, de ce fait, utilisé la notion de *tableau* qui n'avait pas alors d'équivalent en anglais. Les notions d'arts plastiques et d'arts appliqués, comme celles d'artiste et de créatif, sans équivalent dans d'autres langues, sont des instruments à la fois pratiques et théoriques qu'il serait fort malencontreux de jeter désormais aux orties.

Par arts plastiques et arts appliqués on peut entendre deux formes générales de rationalisation de l'activité artistique, deux manières différentes de se distinguer vis-à-vis des autres formes de rationalisation de l'activité humaine. J'emploie « rationalisation » au sens de Max Weber. Il y a, pour lui, « des “rationalisations” de la contemplation mystique — c'est-à-dire d'une attitude qui, considérée à partir d'autres domaines de la vie, est tenue pour spécifiquement irrationnelle » [3]. Par *rationalnel*, il faut entendre la « cohérence logique ou téléologique d'une prise de position intellectuelle et théorique ou éthique et pratique » [4] — par exemple, « le but rationnel de la religion du salut » se caractérise comme « un habitus permanent de sainteté, donc susceptible d'assurer le salut, que les disciples devaient acquérir » [5]. Par *rationalisation*, il faut entendre un degré supplémentaire de rationalité, soit « l'application systématique des connaissances empiriques rationnelles » [6]. Or, une des conséquences de la rationalisation est la différenciation de sphères d'activité (familiale, politique, esthétique, érotique, intellectuelle) en vertu d'une loi interne propre, laquelle a, à son tour, pour conséquence, la concurrence, la tension entre ses sphères différenciées : « En effet la rationalisation et le raffinement conscient des relations que les hommes entretenaient avec les différents ordres de biens possédables, matériels et spirituels, profanes et religieux, aboutirent à mettre en évidence (...) l'autonomie des sphères particulières ; dès lors apparut entre ces sphères un degré de tension réciproque demeuré inconnu tant que le rapport au monde était naturel et sans contrainte [7]. »

La principale des tensions qui définit la sphère des arts plastiques implique l'industrie. L'« art moderne doit se montrer à la hauteur de la grande industrie, non pas se contenter de la prendre pour thème » dit Adorno [8]. Les arts plastiques et l'industrie sont ainsi en relation de contradiction. En revanche, les arts appliqués sont en relation d'inclusion avec l'industrie. Elle ne leur fournit pas seulement des thèmes, mais leur donne la raison d'être et leur assigne une finalité. Dans la relation de contradiction entre arts plastiques et industrie, les arts appliqués interviennent en position médiate, comme une sorte de conciliation de la contradiction dont il faut se méfier. Dans la relation d'inclusion des arts appliqués dans l'industrie, les arts plastiques interviennent en tant que médiation, mais de l'extérieur, comme modèle de comportement délié des contraintes qu'implique l'inclusion dans la sphère industrielle. Il appert, en tout cas, que si arts plastiques et arts appliqués semblent des étiquettes vagues en raison du bricolage arbitraire de leur construction

linguistique, elles n'en désignent pas moins des systèmes bien distincts dont les échanges possibles ne peuvent pas être correctement perçus sans l'analyse préalable de leur caractéristiques systémiques propres.

Le travail du créatif en arts appliqués se fonde censément sur une idée qui détermine le produit parce qu'il résulte d'un autre travail, préalable, conceptuel. Ce travail préparatoire du concepteur, qui précède l'activité poïétique du créatif, réalise la représentation synthétique de différents aspects de la régulation systémique d'un secteur des arts appliqués. Soit l'exemple du publicitaire — et, pour éviter les ambiguïtés, le distinguo du produit que vante la publicité (une lessive) et du produit qui la transmet (une affiche), disons, le produit visé et le produit visant. La régulation systémique qui détermine le produit visant comporte un besoin social relatif au produit visé, son image donnée au moment considéré, les catégories socio-professionnelles susceptibles de consommer le produit visé et de se reconnaître comme « cible » dans le produit visant, l'image peu ou prou nouvelle qui condense les signes susceptibles d'atteindre la bonne « cible », etc. La synthèse qui résulte d'un travail sur ces éléments et leurs interactions détermine à son tour le travail du créatif en lui fournissant la base conceptuelle d'une possible charte graphique établie en relation avec les conditions spécifiques du médium qui fournit le support du produit visant. Le concept est ainsi traduit dans une certaine forme plastique qui combine à la représentation de la finalité externe relative au produit visé à la représentation d'une finalité interne qui détermine la forme plastique du produit visant.

C'est par rapport à ce double travail systémique que l'on peut évaluer le rapport de l'artistique au concept. Le concept préalable au produit, comme synthèse de la régulation systémique prédisant le produit que le créatif doit fournir au bout de la chaîne, ne saurait gouverner l'œuvre d'art. Ce n'est pas tant qu'il ne puisse pas y avoir d'idée avant l'œuvre ou encore parce que l'œuvre d'art se doit obligatoirement de proposer au récepteur une énigme plutôt qu'un concept clair. Il y a des œuvres dont l'origine est une trouvaille, d'autres, qui sont parfois les mêmes, dont l'effet est une idée toute simple. Mais aucun de ces deux cas de figure n'est une exigence qui pourrait être considérée comme une règle de l'art (Kant aide à réfléchir sur ce point). L'idée artistique en général n'est liée ni à l'obligation de la confusion ni à celle de la clarté. En revanche, ce qui est sûr c'est que son parti pris vis-à-vis de ce choix n'est décidable que dans l'œuvre elle-même, qu'elle n'est pas assujettie comme le produit d'arts appliqués à la réussite dans la représentation d'une finalité étrangère à sa qualité d'œuvre, indépendante du matériau de sa réalisation, transcendante par rapports aux signes de l'investissement de l'artiste, à commencer par le style.

La systémique publicitaire est plus ou moins déterministe : le travail qui va du besoin social à la charte graphique se renforce lorsque l'évaluation de la cible et de l'image du produit fait appel à des méthodes sociologiques ou sémiologiques ; il s'affaiblit lorsque l'on fait confiance au créatif pour proposer plus intuitivement des solutions. Cela dépend de la taille de l'agence considérée, de son recours ou non à des bureaux d'études, du degré de réputation du créatif, etc. Dans ce dernier cas, le style de l'affichiste est une plus-value du message publicitaire. En vertu de cet apport même, du poids qu'elle peut avoir pour la négociation d'une campagne, elle manifeste un certain degré d'autonomie, toutefois relatif par rapport à celui de l'artiste plasticien. C'est ainsi que l'artistique s'insinue dans la marge de liberté du créatif.

Pour l'artiste, la marge s'élargit jusqu'à devenir le cadre même dans lequel il officie. Bien entendu, cela ne veut aucunement dire que l'artiste flotte dans une sorte d'éther où il serait délié de toute détermination sociale, culturelle, historique, idéologique, etc. Ce serait stupide de le croire, autant qu'il serait stupide de nier que la croyance en cette liberté, mieux même sa revendication, soit un aspect fondamental de l'idéologie artistique.

Pour revenir à la rationalisation sociale, la revendication d'autonomie de l'artiste n'est pas simplement une vague utopie qu'il caresserait envers et contre la résistance du social, elle est le pendant idéologique de la forme de rationalisation sociale qui tend à définir progressivement le type humain de l'artiste dans la société occidentale depuis la Renaissance. On peut en dire autant du statut social du créatif qui correspond à une autre forme de rationalisation sociale impliquée par la révolution industrielle et ses avatars postmodernes.

Les formations professionnelles ou universitaires sont des lieux de vérification de ces données de base ; elles vérifient notamment que la confusion du créatif avec l'artisan est aussi dangereuse que celle du créatif avec l'artiste. La dimension conceptuelle, plus ou moins systématiquement gérée, même si généralement le créatif n'assume pas par lui-même la définition du concept, différencie son travail de celui de l'artisan et de l'artiste par son inscription dans un processus de régulation systémique, associant besoins économiques et médiations idéologiques, qui détermine le contenu du produit corrélativement à sa destination. Quand on compare l'artisan ou l'artiste au créatif ce qui importe n'est pas de savoir si l'un ou l'autre de ces types humains est davantage ancré dans le social que l'autre, mais quel est le mode spécifique de leur ancrage respectif et la sorte de rationalisation du social auquel il correspond. Un artiste peut fort bien traduire dans son œuvre les besoins ou les idées de son époque, cette « traduction » n'a rien à voir avec la sorte de régulation systémique qui gouverne l'activité du créatif. De même, c'est cela qui différencie le créatif de l'artisan plutôt que le fait de « fabriquer », y compris avec des technologies modernes.

Dans une certaine phase de l'histoire des arts plastiques dans l'enseignement français, on a souligné l'importance de l'artistique contre l'accent sur le plastique, au sens restreint du terme. Apparemment, arts plastiques et arts appliqués se distinguent par leur adjectif respectif, mais cette différence ne suffit pas à marquer *réciiproquement* leur spécificité puisque qu'ils renvoient à des ordres d'idées sans commune mesure. « Plastique » est d'abord un critère classificatoire dans l'ensemble des arts ; il marque la différence d'un certain domaine de la pratique artistique avec d'autres, comme la poésie, la musique, le théâtre, etc. Étant donné l'usage historique de l'épithète [9], qui donne une interprétation « étroite » de la plasticité comme mise en forme d'une matière (surtout visuelle), l'étiquette d'arts plastiques fait concurrence à celle de beaux-arts, en ce qu'elle fait référence et révérence aux arts visuels traditionnels (peinture, sculpture, gravure). Il en existe aussi une définition hégémonique qui, fondée sur le sens extensif de la plasticité (capacité de formation de toute matière, y compris sonore) et sur le dépassement des frontières traditionnelles des beaux-arts (readymade, installation, performance, etc.), confère à la notion la garde d'un domaine, sinon illimité, du moins *élastique*.

Toutefois, dans les contextes pragmatiques où elle est employée, elle continue à jouer un rôle institutionnellement distinctif et, corrélativement, des médiums qu'elle prétend annexer, comme la photo, le cinéma et la vidéo, font bande à part quant à nombre de leurs usages, y compris artistiques. « Appliqué », pour sa part, fournit également un critère classificatoire pour dénoter un ensemble déterminé de pratiques : graphisme, imprimerie, design-produit, architecture d'intérieur, communication visuelle, etc. Ces diverses dénominations impliquent à la fois la puissance d'un art, au sens d'un savoir-faire, et la participation nécessaire de son usage à un besoin social. Dans arts plastiques, plastiques désigne un domaine, dans arts appliqués, appliqués désigne un mode : l'opposition appliqué-fondamental, qui permet par exemple de discerner deux modes des mathématiques ou de la recherche, véhicule l'idée de degrés d'intellectualité ou, corrélativement, d'autonomie vis-à-vis d'une finalité pragmatique, d'une mise en pratique, en sorte que la notion d'arts appliqués est marquée d'une connotation qui peut être considérée comme négative si l'on valorise l'intellectualité (voire l'intellectualisme) ou positive si l'on valorise, au contraire, l'utilité sociale.

Plutôt que les adjectifs, on le voit bien, ce qui marque la spécificité des arts plastiques et des arts appliqués, c'est l'interprétation que le mot « art » revêt dans chacune des deux étiquettes. Dans « arts plastiques », l'ordre plastique caractérise le *terrain* du travail artistique, l'ordre artistique, la *modalité* du travail plastique, c'est-à-dire, respectivement un domaine où opèrent plusieurs sortes de médiums et les valeurs spécifiques qu'un artiste recherche dans l'exploitation des potentialités d'un médium. Ce qui distingue le créateur (ou l'artiste) du créatif c'est donc la dimension artistique au sens de l'appropriation singulière du médium. Ce qui les réunit, c'est la dimension artistique au sens du travail de la forme et du savoir-faire ; bref, ce qui réunit le peintre et l'affichiste *c'est principalement le travail plastique*. De ce point de vue, on peut considérer que la dimension plastique désigne un critère spécifique pour une catégorie d'arts, les arts de la forme visuelle par rapport aux arts du son, du mot, etc. ; mais, en même temps, un critère générique pour les arts peu ou prou appliqués de la forme visuelle, à savoir le domaine matériel et poétique dans quoi ils s'effectuent. Spécifique comme générique, la plastique ne suffit pas à différencier ce qui est art (au sens de l'appropriation singulière) de ce qui ne l'est pas ; spécifique comme générique, elle s'applique aussi bien aux arts appliqués. Seule la spécification artistique est caractéristique du concept d'art ; c'est en intégrant progressivement le contenu de cette spécification que la notion d'arts plastiques (comme celles de plasticité ou de plasticisme) s'est développée historiquement en tant qu'étiquette d'une sphère privilégiée de l'intérêt artistique.

Pour conclure : je vois deux raisons de maintenir la notion d'arts plastiques. Premièrement, vu son antinomie avec celle d'arts appliqués, cette notion récupère toute l'intensité de l'artistique. Deuxièmement, vu l'histoire des arts plastiques, elle récupère toute l'intensité de la plasticité. J'ajoute qu'il ne s'agit pas de survaloriser les arts plastiques en utilisant les arts appliqués comme repoussoir. Les arts appliqués ont tout autant droit à la plasticité que les arts plastiques. Il s'agit de mettre les deux secteurs chacun à sa place. J'ai l'expérience de la bouillie que donne leur confusion. Ceux qui défendent l'indifférenciation des arts plastiques et des arts appliqués nuisent autant aux arts plastiques qu'ils voudraient plier à leur idéologie

rigide qu'aux arts appliqués qu'ils ne parviennent pas à concevoir autrement que comme un artisanat amélioré. On a tout intérêt à plutôt traiter les arts plastiques à l'aune du sérieux de l'art et les arts appliqués à l'aune du sérieux de l'industrie (comme l'artisanat a d'ailleurs son propre sérieux). C'est alors qu'il est possible pédagogiquement d'organiser leur collaboration, qu'il est propice pédagogiquement de confronter les mêmes individus à leurs postures antinomiques. Mais j'ai bien peur que cette sorte de morale que l'histoire de la pratique et la théorie de cette histoire soutiennent contre l'idéologie ne soit pas dans le vent...

[1]. « Des ismes vers une Renaissance plastique », *La Vie des Lettres et des Arts*, in *Tradition et Cubisme*, *ibid.*, pp. 165 sq.

[2]. « *Valori Plastici*, 1918-1921 : ordre plastique, ordre moral, ordre politique », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, Saint-Étienne, colloque du CIEREC, p. 227.

[3]. *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme (Die protestantische Ethik und des « Geist » des Kapitalismus*, 1905), In *L'Éthique...*, suivi de *Les Sectes protestantes et l'Esprit du capitalisme*, Paris, Plon, Coll. « Agora », Avant-propos, p. 20.

[4]. *Ibid.*, p. 8.

[5]. « Parenthèse théorique : le refus religieux du monde ses orientations et ses degrés » (« *Zwischenbetrachtung* », 1916), in *Archives des sciences sociales des religions*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, n°61, 31^e année, janvier-mars 1986, p. 10.

[6]. *Ibid.*, pp. 26-27.

[7]. *Ibid.*, p. 11.

[8]. *Théorie esthétique*, *op. cit.*, nelle éd. de 1995, p. 59. Il est clair que la *Théorie esthétique* se situe dans un perspective différente du texte sur la *Kunstindustrie*.

[9]. Cf., à ce sujet, mon livre : *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Jacqueline Chambon.

[i]. *La Technologie dans l'art, De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 210.

Dominique Chateau est Professeur d'Esthétique à l'Université de PARIS I Panthéon-Sorbonne

Ses champs de recherche sont : Les Arts plastiques , Le Cinéma , La Philosophie de l'art

Publications :

▫ *La question de la question de l'art* – Presses universitaires de Vincennes, 1998

▫ *Arts plastiques – Archéologie d'une notion* – Editions Jacqueline Chambon, 1999

- *Le bouclier d'Achille – Théorie de l'iconologie* – Editions L'Harmattan, 1997
- *L'art comme fait social total* – Editions L'Harmattan, 1998
- *Duchamp et Duchamp* – Edition L'Harmattan, 1999
- *L'héritage de l'art – Imitation, Tradition et Modernité* – Editions L'Harmattan, 1999
- (sous la dir. de) *Arts et multimédia : l'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*
– Publications de la Sorbonne, 1999
- *Qu'est-ce que l'art ?* – Editions L'Harmattan, 2000