Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
https://lrr.modares.ac.ir
https://doi.org/10.29252/LRR.16.1.13
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7

Tarbiat Modares University

Vol. 16, No. 1
pp. 329-356
March & April 2025

Received: 26 June 2023
Received in revised form: 25 August 2023
Accepted: 20 September 2023

Application des textes écrits ou oraux des œuvres d'art contemporaines: De la base théorique de Zugganzes à l'hypothèse de l'ontologie appliquée

Hoda Zabolinezhad[*1], *Parisa Shad Qazvini*[2], & *Zeynab Sadeghi*[3]

Résumé

Cet article présent, nous ne projetons en aucune façon d'établir ou de définir ce qu'est l'art, dont l'œuvre d'art en ontologie. Ce n'est pas notre préoccupation aujourd'hui, et non plus davantage de la plupart des artistes contemporains. À la recherche d'une ontologie bien particulière sur l'œuvre d'art contemporain, Roger Pouivet, le philosophe contemporain français, l'appelle « l'ontologie appliquée ». Il s'agit de considérer l'œuvre en tant que telle, sans se préoccuper des catégories fondamentales qui la possèdent. À ce stade, il paraît nécessaire de parler du changement de paradigme dans le champ d'arts plastiques, qui résulte de l'apparition des œuvres des textes écrits ou oraux.

En ce qui concerne le concept de « Zugganzes » de 'Heidegger, il faut bien comprendre, quoi qu'il en soit, le cumul des éléments nécessaires jusqu'à ce que l'établissement d'un système s'achève. Cela veut dire que pour un processus de créer une œuvre d'art contemporain il explique qu'à la fois chaque élément a son rôle clé, même indispensable, et une mission pour compléter le rôle des autres éléments.

Au fur et à mesure de cet article, nous répondrons aux questions de recherche : 1) Comment peut-on mettre en avant un processus de détermination d'une œuvre d'art qui s'enrichit des textes écrits ou oraux, en époque contemporaine ? 2.) Pourquoi et pour quelle raison a-t-on choisi de mettre en lien les deux

[1] Corresponding Author: Assistante professeur, Département de peinture, faculté des arts, Urmia Univeresity of Iran, *Email: h.zabolinezhad@urmia.ac.ir*
[2] Associée professeur, Département de peinture, faculté des arts, d'Alzahra University (Téhéran) *Email: shad@alzahra.ac.ir*
[3] Docteure en langue en française, l'Université de Strasbourg; *Email: lp.amoremio@gmail.com*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]
[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

concepts de « Zugganzes » et de l'hypothèse de « l'ontologie appliquée » dans ce travail de recherche ?

Cette recherche essaye de nous montrer que: les œuvres d'art contemporaines qui sont considérées comme des textes visuels enrichissent des textes écrits ou oraux. En effet, cet acte vise à attirer l'attention des spectateurs en tout temps et en tous lieux. À la fin, on comprendra qu'il est possible de créer visuellement des textes symboliques en pratiquant simultanément les textes écrits ou oraux comme des éléments visuels et en profitant de leurs contextes.

Mots Clés : L'art contemporain, Les œuvres d'art contemporain, les textes visuels, Textes écrits ou oraux, Théorie de "Zugganzes" de M. Heidegger, Hypothèse de l'ontologie appliquée de R. Pouivet

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

1. Introduction

Quant à l'hypothèse de *« l'ontologie appliquée »*, proposée par R. POUIVET (1958), aujourd'hui, lorsque nous contemplons une œuvre d'art moderne ou contemporain, il nous faut la considérer en tant que telle. Il ne faut pas perdre de vue que le rôle fondamental du spectateur est dans la détermination du sens d'une œuvre d'art. Quoi qu'il en soit, s'il existait des experts capables de dire que la chose donnée n'est pas une œuvre, il y aurait sans doute autant d'experts pour prétendre l'inverse.

Comme c'est conclu par Groupe µ, afin de faire déterminer le spectateur de claires significations, la distinction entre les éléments iconiques et plastiques d'une image, ou d'une œuvre d'art n'est pas un travail aisé même quelquefois impossible. Dans cette réflexion, compte tenu de ces éléments, nous ne considérons pas les textes écrits ou oraux dans la création artistique comme les éléments iconiques ou plastiques, étant donné qu'ils sont considérés seulement comme les éléments plastiques. À ce propos, le concept de " *Zugganzes* " de Martin Heidegger (1889-1976) éprouve le processus de création des œuvres d'art contemporain sous le " *Zugganzes* " de l'art contemporain. Il convient de dire que le rôle des autres parties du monde de l'art où chacune complète le rôle clé des autres.

Il y a une relation avec les œuvres d'art contemporain à travers les œuvres suivantes : *des œuvres d'art contemporain en tant que textes visuels, bien qu'elles s'enrichissent des textes écrits ou oraux.* Tout cela afin de répondre aux questions de recherche suivantes : 1) Comment peut-on mettre en avant un processus de détermination d'une œuvre d'art qui s'enrichit des textes écrits ou oraux en époque contemporaine ? 2) Pourquoi et pour quelle raison a-t-on choisi de mettre en lien le concept de " *Zugganzes* " et l'hypothèse de " *l'ontologie appliquée* " comme base théorique de cette réflexion ?

En nous appuyant sur ces pratiques artistiques et ces théories, il est nécessaire de mettre en évidence le point de vue de ces références artistiques ; pour les mettre en valeur et communiquer avec le spectateur de par le monde, en tout temps et en tous lieux. Nous sommes convaincus que ce sujet de recherche, à la fois théorique et pratique, couvre un champ d'investigation vraiment vaste.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Fond de recherche

Groupe µ. (1990). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil. Ce livre est une approche de l'image en tant que langage visuel. Ce Traité est un essai graduel visant à décrire la grammaire spécifique de ce langage. Le livre affirme que le langage visuel, bien qu'universel, est également complexe. À ce stade, ce livre est une source importante pour approfondir cette réflexion.

L'article intitulé *« Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain »* (2001), par H. Shairi et J. Fontanille, a été publié dans *Nouveaux actes sémiotiques*, PULIM, Limoges (France), No. 73, 74, 75 (pp. 87-120). Dans cet article spécialisé, il est question de la description de la transcription sémiotique et de la perception de l'image (les images photographiées). Il est important de considérer le regard comme quelque chose de compréhensible et culturel. Et on doute de le connaître comme un phénomène tout simplement physiologique, ayant toujours les mêmes significations figées. Nous pouvons considérer que les explications données s'appliquent, concernant les images photographiées dans cet article, pour toutes les œuvres d'art contemporain visuelles.

Le livre intitulé *Après la fin de l'art* (1996) d'A. Danto, est traduit par Claude Hary-Schaeffer de l'anglais en français et publié par SEUIL de Paris. Dans ce livre l'auteur aborde le fait que dans l'époque contemporaine, l'apparition simultanée d'écoles, de styles et de mouvements infiniment variés ainsi que la hiérarchie de l'époque artistique sont devenues impossibles. Et à cause de ce manque de hiérarchisation qui est vital dans le processus de l'étude historique, on qualifie ce processus en proclamant « *la fin de l'histoire de l'art* ». A travers ces discours, nous considérons qu'il faut regarder l'œuvre d'art en tant que telle et qu'il n'est pas utile de chercher hors de l'œuvre. Elle représente l'œuvre d'art en tant qu'un symbole, soit individuel, soit collectif.

Dans cet article, nous essayons de montrer et d'analyser comment les œuvres d'art contemporaines qui sont considérées comme des textes visuels, enrichissent les textes écrits ou oraux.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Méthodologie de recherche

La méthodologie de recherche est considérée comme une étude analytique. Nous établissons un lien entre la théorie de "Zugganzes" de M. Heidegger et l'hypothèse de l'Ontologie appliquée de R. Pouivet avec les œuvres d'art contemporain considérées comme des textes visuels, en étudiant les œuvres d'art suivantes : une œuvre de Ghazel "*Femme cherche mari non raciste, URGENT*" (1998), de Siah Armajani : *Sacco and Vanzetti Reading Room* (1988), de Shirin Neshat; série photographique des personnages, réalisée à partir du film surréaliste *Les femmes sans hommes* (2000), ~~une~~ de Barbara Kruger : *Your gaze hits the side of my face* (1981), et de Krzysztof Wodiczko : *Alien Staff (Le bâton de l'étranger) (*1992-93). Ce sont des œuvres qui montrent les textes écrits ou oraux comme les éléments nécessaires pour créer leurs contextes artistiques.

2. Le concept de « *Zugganzes* »

Nous comprenons que Heidegger explique que chaque élément a son rôle clé, et sa mission pour compléter le rôle des autres éléments. Comme ceci, tiré du livre *Après la fin de l'art* par Arthur Danto (1924-2013), sur la relation entre les œuvres d'art et le concept de " *Zugganzes* " :

Comme Danto indique :

Les œuvres d'art peuvent avoir une identité secondaire en tant que composantes d'un Zugganzes, en tant qu'objets utilitaires - […] Leur utilisation peut même constituer le fondement de leur identité en tant qu'œuvres d'art, puisque les significations qui s'y concentrent et qu'elles expriment peuvent être liées au tissage ou à l'agriculture, mais intégrées dans un système de croyances et de symboles forment un genre de philosophie. En tant qu'œuvre d'art, elles appartiennent à une totalité tout à fait différente de celle dont elles font partie comme objets utilitaires. (Danto, 1996, p.149)

Tout vise à construire une unité totale, de sorte que si l'on supprime un élément, l'unité sera endommagée et il est impossible d'arriver à produire cet ensemble, celle de la globalité. Et il a bien précisé que quand l'un des éléments d'une unité disparaît ou change, d'une part, l'unité disparaît ou change également. D'autre part, un autre

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

système remplacera le précédent, afin de s'adapter au mieux à l'époque correspondante. À ce propos, Heidegger écrit :

Pris au sens strict, il "n'existe" pas de chose telle que (un) équipement (ein Zeug). À l'être de tout équipement appartient un équipement de totalité (ein Zugganzes), dans lequel il peut être l'équipement qu'il est. L'équipement est essentiellement quelque chose pour-pour-… » Quel équipement est son « essence » n'est pas révélé dans une simple saisie de ce qu'est un objet présent à portée de main (un acte « invisible » dans le temps) ; il est compris dans son utilisation habile ou sa manipulation. » (Chernyakov, 2013, p. 182).

En voyant ce passage, il convient de dire que chaque partie est un *" zugganzes "* en soi et chacun forme la vision de l'art contemporain. Tous les *" zugganzes "* sont aussi subordonnés au grand " *Zugganzes* " de l'art contemporain. Et si chacun de ces " *zugganzes* " change son image, sa relation avec les autres s'en trouve modifiée, et ensuite de quoi le grand *" Zugganzes "* changera également, bien entendu. H. Shairi (1966) qu'il a écrit la chose pareille dans son livre.

Dans le système volumétrique ou pictural, nous n'avons pas les limitations du système linéaire. Nous sommes face à un système ouvert qui ne peut être dominé. Dans ce système, la ligne devient un incident de ligne. Les objets deviennent des taches floues et parfois indiscernables. Ce qu'on appelait la force des lignes dans le système linéaire cède la place au mouvement et à l'instabilité. La ligne est donc suspendue. Dans ce cas, nous sommes confrontés à des objets visuels et à des choses qui bougent à la recherche de leur intégralité et de leur perfection (Shairi, 2012, p. 107).

À ce point de vue, pour illustrer et démontrer ce que nous voulons dire, nous allons analyser le processus de création dans l'école iranienne de " *Saqqâxâne* ". Cette école artistique, née en 1962 pendant la 3e biennale de peinture et de sculpture de Téhéran. Pour comprendre ce processus, il faut jeter un regard rétrospectif sur les faits historiques dans l'Iran de l'époque. Avec l'ouverture de l'École des beaux-arts qui deviendra la Faculté des Beaux-arts et qui sera intégrée par l'Université de Téhéran, la plupart des professeurs étant français, les étudiants bénéficient d'un premier contact direct avec l'art contemporain et l'histoire de l'art occidentale. Ils

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

font donc des expériences qui étaient inimaginables dans les limites bien déterminées et bien institutionnalisées de l'art traditionnel iranien. C'est ainsi que de l'étude de cette période émerge le point essentiel :

En effet, sous l'ombre des drapeaux étrangers élevés dans le ciel du pays, les artistes ont pu ouvrir de nouvelles perspectives à la nouvelle génération d'artistes modernistes dans la société iranienne. Ils ont réussi à fonder des galeries dédiées aux arts modernes à l'instar des galeries occidentales, en prenant les premiers contacts avec les galeries en Occident. (Zabolinezhad, 2018, p. 85)

Somme toute, il faut prendre en considération que chaque événement est comme un "*zugganzes*", lesquels forment le grand " *Zugganzes* " de l'art contemporain iranien. Et si chacun d'entre eux ne se passait pas ainsi ; nous aurions un résultat différent de celui d'aujourd'hui.

3. L'hypothèse de « l'ontologie appliquée »

Dans cette réflexion, nous sommes à la recherche d'une ontologie bien particulière sur l'œuvre que Roger Pouivet, appelle " l'ontologie appliquée " sur l'œuvre d'art. Comme il l'indique : « l'ontologie appliquée est une interrogation ontologique au sujet d'entités particulières aussi diverses qu'un quark, un embryon, une frontière ou une œuvre d'art » (Pouivet, 2003, p. 18). Il s'agit de considérer une œuvre en tant que telle, sans se préoccuper des catégories fondamentales que possèdent l'art et l'œuvre d'art. On pense ici aux catégories fondées par l'esthétique occidentale à partir du XVIIIe siècle et jusqu'au commencement du XXe siècle, c'est-à-dire, la période de l'art moderne et à laquelle l'artiste s'engageait à mettre en œuvre dans sa création. C'est en ce sens que nous pouvons assurément croire que ces valeurs demeurent relatives.

Il nous semble que nous pouvons mettre en lien l'hypothèse de Pouivet avec ces phrases de Groupe µ[2], tirées de l'article intitulé « *An essay concerning*

[2] Né de libres échanges menés à l'Université de Liège (Belgique), le Groupe µ poursuit depuis plus de quarante ans des travaux interdisciplinaires en rhétorique, en théorie de la communication linguistique ou visuelle, en philosophie des sciences du langage, travaux qu'il signe collectivement — tel Bourbaki en mathématiques — de l'initiale grecque du mot « métaphore ».

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. Review of Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* » :

Il est difficile de définir sémiotiquement la différence entre iconique et plastique : elle ne repose pas sur l'idée de renvoi, qui n'est pas propre à l'iconique, puisqu'il y a aussi renvoi du signifiant plastique au signifié plastique. La seule solution proposée consiste à faire jouer la trilogie peircienne, et associer le signe iconique à l'icône, bien évidemment, et le signe plastique au symbole et surtout à l'index (Groupe µ, 1996, pp. 123, 195).

À ce propos, il est important de citer la citation de George Dickie (1926), philosophe américain spécialiste d'esthétique et de critique d'art. Il est l'un des représentants les plus influents de la philosophie analytique, notamment de l'esthétique analytique.─Ce dernier est bien en relation avec l'hypothèse de " l'ontologie appliquée " sur laquelle la base théorique de cette réflexion est appuyée. Comme il écrit :

Y a-t-il un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes tel qu'un objet donné soit considéré comme une œuvre d'art, si et seulement s'il satisfait ces conditions ? […] Toutefois, le scepticisme envers toute entreprise définitionnelle n'était pas la seule réponse possible à cette « crise » de la théorie. On pouvait reconnaître les difficultés des définitions traditionnelles, sans pour autant renoncer dans son ensemble au projet de définir l'art. D'une part, le fait que le concept d'art soit caractérisé par une grande flexibilité n'implique pas forcément que les œuvres d'art n'aient absolument aucune propriété minimale en commun (Dickie, 2009, p. 212).

Or, on ne peut également ignorer que nous vivons à une époque où le déplacement et la mobilité font partie de l'habitude de la majorité des personnes et où chaque individu issu d'une culture finit par faire des emprunts à d'autres cultures. En vérité, notre époque est caractérisée par celle de la mondialisation et les idéologies qui ont perdu leur place prépondérante dans la pensée contemporaine. Les frontières bien définies ont aussi disparu entre les différents champs et

http://www.groupe-mu.ulg.ac.be/Groupe/Groupe.html, consulté le 12/05/2022.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

disciplines de la pensée, et par conséquent, entre les arts. Et donc, en ne tenant pas compte de la relativité des objets et des méthodes, voire des méthodologies. Il est utile d'évoquer un paragraphe du livre intitulé *Globalization and New art : photo, video, video art, photo art* que Edward Lucie-Smith (1933), poète, journaliste et critique d'art contemporain britannique :, a rapporté le concernant :

Le phénomène rapide de la globalisation en art contemporain, développé principalement dans les années 80 et 90, fut une réponse à l'angoisse mondiale concernant l'art de la population minoritaire des pays. Par exemple, cela était courant en Amérique où de nombreuses personnes étaient intéressées par les différentes catégories de l'art afro-américain. Ainsi, l'on s'intéresse aussi à l'art africain contemporain. Puis, les gens qui reconnaissaient bien l'art comme le moyen efficace, ayant pour mission de mettre en avant les difficiles situations des Afro-Américains, ont aussi porté leur intérêt vers les nouveaux arts par les Aborigènes d'Australie. Bien sûr, à l'époque, les autres facteurs ont aussi joué un rôle clé dans ce processus de globalisation ou mondialisation. Cela inclut l'apparition de nouvelles technologies de communication, la diffusion rapide des magazines, des livres et des ouvrages sur l'art contemporain, la télévision et l'internet, etc. Tout ce qui mène à faire connaissance, de plus en plus, des arts subordonnés à l'art contemporain de par le monde, par les spectateurs, n'importe où. Il est considérable qu'à cette époque-là, le rôle des foires internationales des arts contemporains pour la circulation de différentes phases culturelles et artistiques contemporaines soit plus utile et meilleur que celui de grands musées mondiaux (LUCIE-SMITH, 2005, p. 23).

Selon le passage mentionné, on pourrait dire que tout ce qui résulte des échanges libres entre les hommes dans le monde entier, en tout temps et en tous lieux, contribueà l'accentuation des opérations et des interactions humaines. Aujourd'hui, nous sommes effectivement confrontés à des redéfinitions permanentes des théories disciplinaires et interdisciplinaires. Ce que nous considérons comme une caractéristique du monde de la pensée humaine dans n'importe quel domaine de réflexion de notre époque, c'est que nous le trouvons lié à cette idée comme le soulignent H. Shairi et le sémioticien français J. Fontanille (1948). Ils écrivent dans l'article intitulé « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain » (2001) :

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Nous sommes, en tant qu'acteurs du regard, impliqués dans cette " manière d'être et d'agir". C'est pourquoi le regard apparaît comme un phénomène sémiotique susceptible de troubler les stéréotypes culturels, de les faire signifier autrement ou de les faire exister tout simplement (Shairi et Fontanille, 2001, p. 88).

Comme nous le savons, chaque culture a son propre processus de symbolisation-qui diffère par ailleurs chez chaque individu issu de cette culture en fonction des divergences de personnalités et d'époques. Quand nous regardons des œuvres d'art créées tout au long de l'histoire de l'art, que ce soit en Orient ou en Occident, il y a toujours une essence commune entre elles ; celle des codes conventionnels symboliques et sémiotiques. Ces codes diffèrent selon qu'ils sont issus d'une culture ou d'une autre. Ainsi, ces conventions paraissent initiées aux yeux de certains publics et énigmatiques à d'autres.

4. Application des textes écrits ou oraux comme des éléments visuels dans le processus de faire œuvre d'art contemporain

Nous commençons cette partie avec un autre passage de l'article mentionné ci-dessus afin de poursuivre notre débat sur le sujet annoncé :

Si le discours verbal est capable de nous conduire partiellement et indirectement de l'énoncé vers l'observé et la chose vue, l'énoncé visuel ne se donne à saisir qu'en tant qu'observé : c'est ce que, naguère, on rangeait sous la catégorie de la *monstration*, en partant du principe que le montré et le raconté différeraient au moins sur un point, le lien (direct ou indirect) entre l'enregistrement de l'expérience et de la présence sensible, d'une part, et sa restitution et sa transcription sémiotiques, d'autre part ; et c'est pourquoi, aujourd'hui, on accorde autant d'importance à la perception de l'image (Shairi et Fontanille, 2001, p. 87).

Il est évident qu'un spectateur européen, sans connaissance du *Moyen Âge*, regardait les peintures dans un autre sens. C'est-à-dire que pour lui, ces œuvres conventionnelles comportaient les signes et les symboles qui lui étaient familiers afin de l'orienter vers Dieu et de lui permettre de devenir un vrai chrétien. Ainsi, le pigeon est toujours le symbole du Saint-Esprit, le mouton symbolise le Christ et son

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

innocence, la croix est la Passion du Christ, douze moutons symbolisent les douze disciples. Plus le temps passe, plus cette liste s'allonge et plus on se familiarise avec elle. En effet, dans les études historiques, on pourrait utiliser les œuvres d'art comme objets d'étude pour mieux connaître la vision du monde, les changements sociaux et le changement de paradigme de chaque période historique d'une civilisation donnée :

Or, est-il possible aujourd'hui de considérer une œuvre ou un ensemble d'œuvres d'art rangées sous une même bannière artistique comme étant emblématique de la vision du monde de l'époque contemporaine ? La réponse est tout à la fois oui et non ! (Zabolinezhad, 2018, p. 78).

Pour mettre en lumière ce qui doit être démontré, nous allons évoquer cette réflexion par laquelle les théories institutionnelles comportant les théories et les polémiques de l'ontologie sont rejetées. Donc, nous nous référons à la théorie de " l'ontologie appliquée " de Pouivet et les discours non cognitifs. Si l'œuvre comporte des connotations qui nous renvoient vers l'extérieur, pourquoi pas ? mais il est hors de question de chercher à importer une théorie d'ontologie de ce qui est l'art ou de ce qui est une œuvre d'art. Par conséquent, ici il est établi une distinction entre les symboles tirés des œuvres des époques classiques, modernes et contemporaines. Autrement dit, le fait de mettre en avant des symboles déjà tellement connus de tous et le fait de recourir à une symbolisation bien intériorisée et individuelle.

Afin de bien approfondir le sujet de la symbolisation des œuvres d'art en art contemporain, nous abordons les concepts de « manifestation » et « d'expression », en nous référant au point de vue d'A. Danto qui nous éclaire au fur et à mesure dans cette réflexion. « Toutes ces " expressions " sont en fait des manifestations, au sens où j'entends ce terme, puisqu'elles sont le signe extérieur d'un état intérieur. » (Danto, 1996, p. 86). En ce qui nous concerne, nous pouvons considérer que tous les événements (œuvres d'art incluses) relevaient soit de l'un, soit de l'autre. Et cela selon le moment et la façon dont ils adviennent ; mais qu'en aucun cas ils ne pouvaient être issus des deux concepts à la fois. Pour arriver à établir cette distinction, il faut bien considérer la raison (autrement dit le mobile) de chaque acte.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Si la raison d'un acte est une manière choisie en toute conscience par l'acteur, pour arriver à communiquer de manière personnelle, on emploie un acte " d'expression ". Dans ce schéma conceptuel, quatre éléments fondamentaux sont à envisager : 1) Acteur 2) Mobile de l'acte (la raison) = faire la communication 3) Acte personnel = acte de communication 4) Présence de spectateurs. C'est exactement le schéma que l'on retrouve dans le processus pour faire œuvre chez un artiste ou chez un auteur. Ce processus est le même -qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou de littérature. Et bien sûr, il faut prendre en compte le lieu où cette œuvre est présentée. L'acteur, l'artiste, le poète, l'auteur…, présentent leur acte où se trouve leur spectateur-cible.

D'une part, si nous supprimons le motif de l'acte, qui consiste à parvenir à communiquer avec un spectateur imaginé, nous réduisons cet acte à celui de « manifestation ». De sorte que l'acteur imaginaire met simplement en avant sa propre habitude et les caractéristiques qui y sont afférentes : sans avoir eu aucune intention de communiquer avec quelqu'un et ayant une manière personnelle. En effet, ces deux actes sont révélateurs de ce qui concerne la vision du monde des acteurs. Par conséquent, le deuxième schéma est le suivant : 1) Acteur 2) Mobile de l'acte = habitude et caractère de l'acteur 3) Acte personnel = aucun acte de communication 4) Le lieu de l'acte importe peu.

D'autre part, dans ce mode d'expression qui est symbolisé intérieurement, les gens traduisent leur vision du monde réel. Et normalement les acteurs (artistes, poètes, auteurs, etc.) utilisent leurs modes d'expression spécifiques afin de s'exprimer ouvertement contre le monde réel où ils vivent ou plutôt, comme le dit Danto, où « ils sont condamnés à vivre » (Danto, 1996, p. 88). Donc, ils essaient de mettre en avant leurs points de vue sur cette vision du monde (à savoir critiquer le monde actuel) ou encore leurs alternatives pour changer ce monde, qui leur paraît inacceptable dans son état actuel. Ainsi, tous les actes " d'expression " sont des symboles qui amènent les spectateurs à revoir leur propre interaction avec le monde véritable et à modifier leur vision du monde. Nous citons ici une citation de Groupe µ à propos des actes compréhensibles comme les actes « d'expression ». Il écrit dans son livre intitulé *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1990) :

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Pour notre part, nous soulignerons avec force que le message iconique ne peut être une copie du réel, mais est déjà et toujours une sélection par rapport au perçu. Que cette démarche généralisante tend à des types dont l'extension peut devenir de plus en plus grande, à mesure que leur compréhension est plus faible. Avec la prise en considération des messages iconiques, nous sommes donc déjà engagés dans une démarche qui donne une place importante au plastique (Groupe µ, 1990, p. 23).

Alireza Sami-Azar, le traducteur du livre *Globalization and New art : photo, video ; video art, photo art* (2005) par Edward LUCIE-SMITH, mentionne aussi à ce propos :

Les critiques d'art, et les intellectuels artistiques appuient le point de vue négatif des artistes contemporains sur des sujets mondiaux importants tels que la liberté, l'écologie, les dangers nucléaires, le féminisme, les différentes phases de la technologie, les catastrophes humaines, les massacres, etc. D'après eux ces problèmes sont à l'origine de toutes les souffrances de l'homme d'aujourd'hui (Lucie-Smith, 2005, p. 10).

Mais qu'est-ce qui nourrit les symboles de l'acte " d'expression " de l'acteur ? Nous pouvons répondre tout simplement que c'est la culture. Celle qui peut devenir mondiale dans le contexte de la mondialisation qui est le nôtre. Ici, nous parlons de l'acteur qui est l'artiste et qui recourt à des symboles intériorisés-lesquels sont eux-mêmes influencés par sa propre culture d'origine–et par ceux qui sont mondiaux. Comme Shairi écrit :

Dans le système pictural et volumétrique, le spectateur est invité à découvrir de nouvelles significations et non à revoir les significations précédemment reçues. En effet, la turbulence de l'image place le spectateur face à ses croyances antérieures, au point qu'il doute de sa croyance antérieure au sens... Ainsi, au lieu d'un sens unique, le spectateur est confronté à une pluralité de sens (Shairi, 2012, p. 109).

Selon ce passage cité ci-dessus, par ce système pictural, le spectateur se trouve devant différents " *nzugganzes* " qui sont issus de la culture, de la génération, de toutes les situations sociopolitiques et économiques ... où le spectateur a vécu.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

4-1. Une œuvre qui n'est que des affiches écrites :

Ghazel est une artiste vidéaste qui habite en France depuis 1986 et vit actuellement à Paris. En France, la confrontation avec les difficultés administratives liées à l'immigration va déterminer l'une des lignes directrices de son travail. C'est à partir de 1997 que Ghazel entreprend le projet *Urgent / Wanted*, œuvre aux formes et aux supports multiples qui adopte une orientation différente suivant le pays dans lequel l'artiste travaille. Elle réalise ainsi en France des affiches sous forme de petites annonces à des fins de mariages blancs : "Femme cherche mari non raciste, URGENT", "Femme (31 ans) cherche mari : Grand ou pas grand—Rigolo ou pas rigolo-Fumeur ou pas fumeur" ou "URGENT : FEMME (32 ans) (moyen-orientale) cherche MARI (passeport) (nationalité CEE de préf. Français) e-mail: maraal@minitel.net". Ces annonces sont ensuite déclinées sur des tracts qu'elle distribue lors de vernissages et qu'elle diffuse également sur Internet avec des images animées.

Dans les travaux de la génération de Ghazel, nous trouvons souvent une vision d'un profond scepticisme qui est due aux situations instables. Mais tout de même, on peut observer le goût de vivre dans le présent, de vivre aujourd'hui et de se couler dans le flux du temps en utilisant de simples textes écrits et en profitant du contexte visible de ces textes.

4-2. Une œuvre que pour faire la lecture :

Siah Armajani**,** célèbre artiste irano-américain en raison de l'atmosphère politique étouffante en Iran après le coup d'État de 1953, a immigré aux États-Unis à l'âge de 19 ans. En particulier, nous parlons de l'installation intitulée *Sacco and Vanzetti Reading Room* (1988) lors de sa première exposition solo en Europe à la Kunsthalle de Bâle et au Stedelijk Museum d'Amsterdam, qui est également exposée dans de nombreux musées d'art moderne et contemporain à travers le monde. En cherchant dans des ouvrages, nous avons découvert que ces personnes sont le symbole de *l'anarchisme* dans les années 20 aux États-Unis. Ils sont exécutes sur décision du tribunal pour des crimes jamais prouvés. Ainsi, afin de bien comprendre cette œuvre,

nous considérons le contexte socio-politique et économique des États-Unis où Sacco et Vanzetti vivaient. À la fin, ils sont condamnés à mort. L'ensemble est connu sous le titre de *« Peur rouge »*. Nous savons que pendant les années 20, et après la Révolution d'octobre en Russie, les Américains avaient une phobie extrême des rouges. L'État faisait violemment face à tous les groupes socio-politiques qui critiquaient ses actes-et il a classé ses critiques sous le nom d'*Anarchisme*. Bien que le concept de ce mot soit tout à fait différent de celui déclaré par l'État américain, il s'entend comme une conception politique et sociale qui s'est basée sur le refus de toutes les surveillances gouvernementales, administratives et religieuses. Celle qui privilégie aussi la liberté et l'initiative individuelles des hommes. Pour bien clarifier cette doctrine, il est indispensable de considérer le discours de Vivien Garcia dans son ouvrage intitulé *L'anarchisme aujourd'hui* (2007) :

Ne peut être conçu comme un monument théorique achevé. La réflexion anarchiste n'a rien du système. [...] L'anarchisme se constitue comme une nébuleuse de pensées qui peuvent se renvoyer de façon contingente les unes aux autres plutôt que comme une doctrine close (Garcia, 2007, p. 94).

D'après ce passage, on dit alors que le concept de l'*anarchisme* est comme anti-autorité qui n'accepte pas la gouvernance d'une minorité de la part d'un groupe se disant élite, ou guides religieux, ou monarchie, etc. Cette doctrine ne reconnaît aucune forme de hiérarchisation-et elle est bien basée sur les trois aspects suivants : 1) l'anarcho-syndicalisme 2) le communisme libertaire, 3) et enfin, l'individualisme anarchiste. En effet, il convient de dire que nous ne trouvons aucun de ces trois axes au contraire des valeurs essentielles des droits de l'homme.

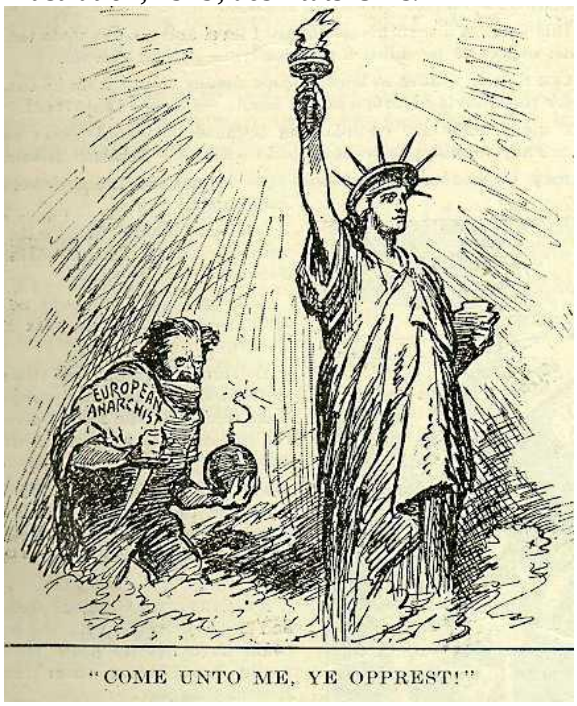
Comme nous le constatons, ces trois aspects mentionnés ci-dessus ne sont pas pris en compte dans la saisie superficielle de l'État américain et des autres pays occidentaux qui considèrent cette doctrine ouverte et égale à une totale désorganisation. En conséquence, ces États estiment qu'un anarchiste est de leur point de vue, un ennemi de la nation. Tous les individus libertaires ~~qui~~ remettent en question leur pouvoir absolu et essaient d'arriver à une égalité sociale sans reconnaître aucun pouvoir d'un être humain sur l'autre. (Fig. 1)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Image 1.
Illustrateur ?, artiste?, Un anarchiste européen s'attaquant à la Statue de la Liberté, illustration, 1919, des États-Unis.



Source : https://www.teacherspayteachers.com/Product/1920s-Isolationism-Red-Scare-Nativism-Labor-Unrest-and-the-KKK-1768859, consulté le 28/04/2021

En revenant à *Sacco and Vanzetti Reading Room* (1988), après avoir visité cette installation, en tant que spectateur et connaissant l'histoire de Sacco et Vanzetti, auxquels l'œuvre est dédiée, nous pouvons dire que cette œuvre rend également hommage à tous les camarades de l'artiste qui sont devenus victimes de préjugés en raison de leurs idées. Des gens avec un destin pareil, ils étaient soit échappés, soit arrêtés ou bien condamnés à la prison ou à mort. Le choix de l'espace qu'il a mis en scène dans son installation est tellement intelligent : Reading Room ou la salle de lecture. Donc, le message de notre artiste est clair : le seul moyen d'arriver à la vérité absolue est à travers la Sagesse. En effet, nous ne pouvons comprendre la pensée et les actes des personnages comme Sacco et Vanzetti au cours de l'histoire de l'*Humanité* que par l'étude, l'étude et l'étude.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]
[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Il est possible que vous vous demandiez si cela fut le mobile réel d'Aramajani, mais pourquoi a-t-il choisi deux anarchistes italiens pour leur offrir son œuvre, au lieu de deux Iraniens ? La réponse est simple. C'est que ces deux personnages sont très célèbres dans l'histoire politique contemporaine, et comme cela est déjà expliqué, ils sont devenus les symboles de l'*Anarchisme* et des gens qui sont victimes de préjugés. Imaginons si Armajani avait choisi deux personnages iraniens pour leur faire hommage par cette pratique ; alors, il ne pouvait pas communiquer avec les spectateurs dans le monde entier, n'importe où, et n'importe quand, il serait aussi tout à fait imaginable. (Fig. 2)

Image 2.

Sia ARMAJANI, *Sacco and Vanzetti Reading Room, installation, Kunsthalle Bâle et Stedelijk Museum Amsterdam, 1988*

Source : https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/siah-armajani-follow-this-line/exhibition-galleries, consulté le 28/04/2021.

En plus, cette œuvre nous fait aussi penser à une croyance de la religion zoroastrienne où *Ahurâ-Mazda* (dit normalement le *Mazda*), le dieu de bonté pure a envoyé la lumière pour les Iraniens, la lumière qui est le symbole de la Sagesse. En effet, en choisissant de mettre en scène une salle de lecture, Armajani a un regard sur ses racines iraniennes, disant que le seul moyen de se libérer des préjugés qui menacent la vie des hommes, c'est la sagesse d'étudier.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

4-3. Considérer les textes écrits comme les éléments visuels symboliques accompagnant les images photographiées

Concernant ces séries photographiques réalisées par Shirin Neshat (2000) et Barbara Kruger, nous pouvons les mettre en lien avec la définition de stratégies énonciatives de photos artistiques, chez Shairi et Fontanille :

Bien que même la photographie ne puisse pas échapper à la mise en place d'une certaine stratégie énonciative, ici, celle du regard. Cette dernière procure par sa présence ou son absence aux actants du monde photographié une certaine manière d'être et d'agir qui obéit non seulement à des systèmes de valeurs culturels, mais aussi aux rôles que chacun doit assumer à l'intérieur d'une culture. Comme, par ailleurs, ce regard sollicite directement l'énonciataire sur le même mode que celui par lequel il saisit l'image, nous sommes, en tant qu'acteurs du regard, impliqués dans cette " manière d'être et d'agir " (Shairi et Fontanille, 2001, p. 89).

Shirin Neshat, qui est devenue célèbre dans le monde artistique, a créé des personnages photographiques, réalisés à partir du film surréaliste intitulé : *Les femmes sans hommes* (2000). Dans lequel elle a réalisé par elle-même les personnages féminins avec des écritures calligraphiques persanes sur les parties dévoilées de leur corps. En inscrivant sur les tirages de ses photographies des poèmes en calligraphie farsi, elle fixe sur leur peau les préceptes qui sont ancrés en elles, comme sur les pages d'un livre. Les messages qu'elles incarnent ainsi sont ceux des poèmes d'amour de la poétesse féministe Forough Farrokhzad et des textes fondamentalistes d'une des porte-parole de la République islamique Tahereh Saffarzade[3], révélant ainsi cette terrible dualité qui les anime.

Shirin Neshat croit que son inconscient malgré le fait qu'elle vive hors de l'Iran

[3] Née en 1936 à Sirdjân, Tâhereh Saffârzâdeh est une poétesse iranienne célèbre. Elle est connue pour son exploration des différentes formes de l'écriture poétique. Bien que le fil conducteur de la poésie de Saffârzâdeh, la religion, soit toujours présent, on peut distinguer trois époques dans l'évolution de son parcours poétique. Les premiers recueils, depuis l*e passager du clair de lune* publié en 1963, jusqu'au *Cinquième voyage*, publié en 1978, ont été marqués par son passage de la poésie traditionnelle à la poésie nimaïenne (libre), puis vers une poésie totalement libre (blanche). Taghvayipour G. (2008). Tâhereh Saffârzâdeh : chantre de la religion. *La revue de TEHRAN, 35*, http://www.teheran.ir/spip.php?article806#gsc.tab=0, (consulté le 13/08/2017).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

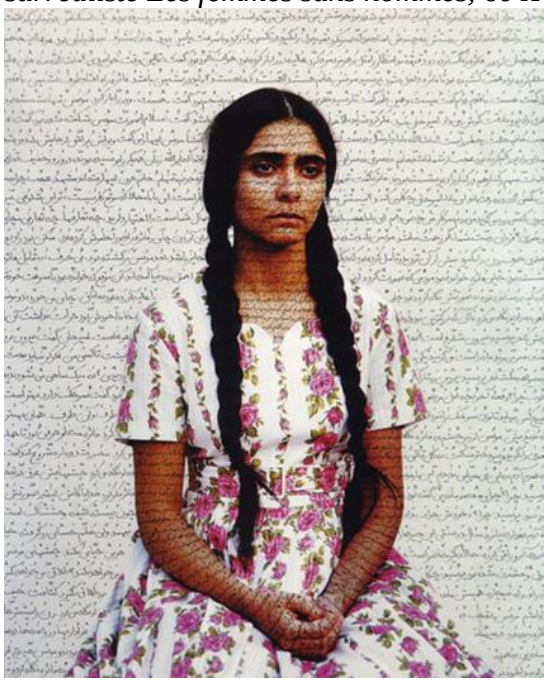
[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

n'a pas changé, et elle garde ses racines iraniennes. Comme ses ancêtres, ses œuvres sont mystérieuses et truffées de thèmes poétiques. Dans l'histoire politique de l'Iran, il y a toujours eu des dictatures que les artistes, et surtout les poètes, sont obligés de contrer par des œuvres mystérieuses, avec des tendances philosophiques que les gens normaux ne peuvent pas bien comprendre. Créer des œuvres de cette manière est une tradition qui demeure forte pour les Iraniens et aussi pour elle qui la suit intentionnellement et inconsciemment tout à la fois. Comme elle dit :

On peut facilement dire que la poésie devient une expression de leur angoisse existentielle, une façon de composer et de transcender la réalité–l'oppression. […] Dans la formulation de mon art, il me semble être constamment influencée par l'importante spécificité des différents thèmes avec un langage poétique qui est intemporel et universel (Simoniello, consulté le 18/06/2013). (Fig. 3)

Image 3.

Shirin NESHAT, *Améneh, photo du personnage d'Améneh, réalisé dans le film surréaliste Les femmes sans hommes, 60 X 70 cm, 2009.*



Source : https://www.unifrance.org/film/30871/women-without-men, consulté le 28/04/2021.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Nous trouvons cette manière de travailler avec les sens des mots dont les phrases sont exactement en lien avec celle pratiquée par Shirin Neshat, laquelle est mise en avant dans les séries photographiques, où l'artiste a profité de la calligraphie et de la littérature persane. À la tradition de mettre en avant des détournements de la contestation mis en avant par les poètes et les écrivains iraniens contre les oppressions subies, au fil de la longue histoire de la Perse.

4-4. L'image comporte directement des textes écrits, profitant simultanément des éléments visuels des textes et le contenu

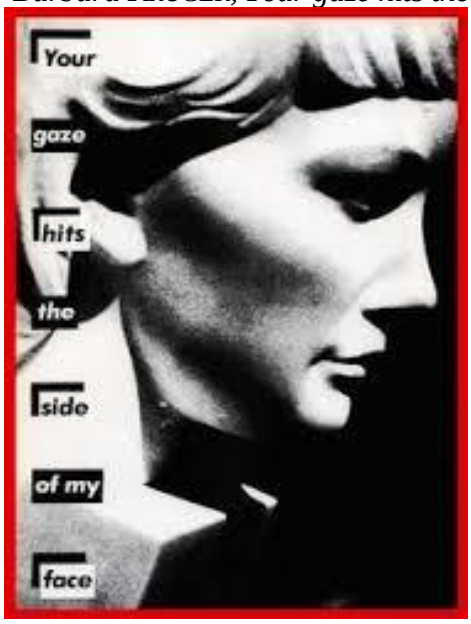
Barbara Kruger est devenue connue pour ses photomontages en noir et blanc avec des slogans choquants. En effet, elle utilise des photos normalement utilisées par les sociétés de consommation qui exploitent des images de belles femmes pour attirer l'attention des clients sur leurs produits ou services à vendre. Elle met en avant ces photos avec des phrases imprimées, montrant les slogans critiques puissants de l'artiste, à côté de l'image de la tête d'une statuette d'une belle femme selon les normes de beauté de l'école classique et néo-classique en marbre blanc. Elle écrit : « Your gaze hits the side of my face : Votre regard frappe le côté de mon visage ». Le slogan était vraiment émouvant. C'est le cas pour nombreuses femmes à travers le monde. Nous ne pouvons pas imaginer qu'il y ait une femme qui puisse affirmer que le regard fixe d'un homme sur son visage ou sur son corps ne l'a jamais frappée. Et ce type de comportement, bien sûr, de la part des hommes est connu sous différente formes de violation des droits des femmes, peu importe où et quand. « Avec ses photomontages et les slogans mis en avant, elle critique aussi d'une façon intéressante les principes dominants de la beauté féminine de son pays à l'époque » (Zabolinezhad, 2018, p. 203). Elle déclare même clairement que ces principes sont une prison qui limite les femmes à un cadre vain et vide de valeurs humaines. En mettant en scène de telles pratiques, Kruger essaie d'attirer l'attention des femmes sur des choses bien plus importantes que d'être belles selon des normes édictées par les hommes dominants. (Figs. 4, 5)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Image 4.
Barbara KRUGER, Your gaze hits the side of my face, photo-montage, 1981.



Source : https://smarthistory.org/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-side-face/, consulté le 28/04/2021.

Image 5.
Barbara KRUGER, You are not yourself, photo-montage, 1984.

Source : https://smarthistory.org/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-side-face/, consulté le 28/04/2021.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]
[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

4-5. Une œuvre qui parle

Nous allons présenter d'une autre pratique considérable, celle d'*Alien Staff (Le bâton de l'étranger)* (1992-93), un équipement dessiné et fabriqué par l'artiste, afin d'attirer l'attention du public sur la solitude et le silence imposés aux étrangers. Quand quelqu'un est étranger dans un pays, légalement ou illégalement, normalement il n'a pas le droit de voter ou de participer aux décisions collectives et son opinion dans tous les aspects de la société où il vit est alors ignorée. Dans de nombreux cas d'immigrants, en particulier les réfugiés qui ont fui des situations dangereuses mettant leur vie en péril, comme l'artiste en soi, ils ne connaissent pas la langue du pays où ils se sont exilés. C'est ainsi qu'ils deviennent exclus de la société en raison du déficit de communication avec les habitants~~,~~ et ils deviennent involontairement totalement muets. Nous avons donc comme résultat direct, la formation de communautés d'étrangers issues de différentes cultures~~,~~ et les gens qui ne prennent contact qu'avec leurs compatriotes. ~~Donc,~~ ils restent évidemment entre eux et ils ne communiquent pas avec les citoyens du pays, ce qui cause une faute d'intégration. Le phénomène contre lequel tous les sociologues nous mettent en garde et ses conséquences sont désastreuses pour la société d'accueil.

Krzysztof Wodiczko, en tant qu'artiste, qui a été obligé de s'exiler aux États-Unis à cause des pratiques politiques ou non du gouvernement polonais sous l'influence directe de l'URSS, comprend très bien cette situation difficile rencontrée. Il partage son sentiment en tant qu'étranger en mettant en œuvre cette expérience cruciale :

Il est facile d'entrevoir un nouveau monde dans lequel de tels outils deviendront monnaie courante, éléments de base d'une société mondiale où nous serons tous, à terme, des immigrés. Wodiczko est vraiment sur quelque chose ici, et son idéalisme est tellement plus rafraîchissant que la pensée de groupe défensive qui afflige l'Amérique en colère aujourd'hui (Mahoney, consulté le 10/06/2017).

En effet, le bâton de l'étranger (Figs. 6,7) ressemble à la tige du berger biblique. Il s'agit d'une forme de matériel publicitaire portable et de réseau culturel pour les individus et les groupes d'immigrants. C'est un instrument qui donne à l'immigrant seul la possibilité de s'adresser directement à quiconque dans la ville qui peut être attiré par la forme symbolique de l'équipement et le caractère du programme

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

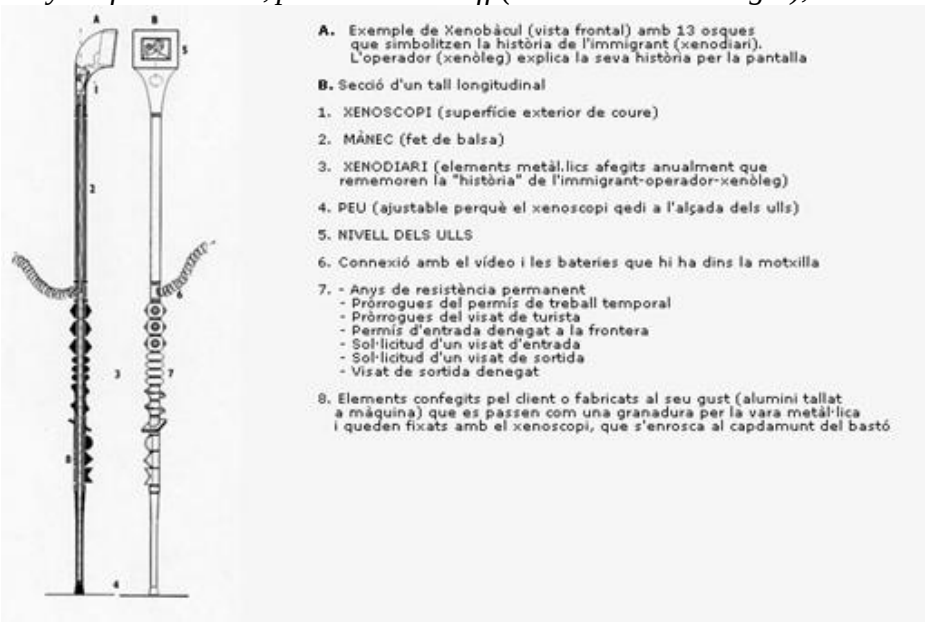
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

diffusé. Il est équipé d'un mini-moniteur de haute technologie et d'un petit haut-parleur. Un lecteur vidéo se trouve dans un sac à bandoulière spécial. La petite taille du moniteur, son emplacement au niveau des yeux et sa proximité avec le visage de l'opérateur sont des aspects importants de la conception. De cette façon, la petite image sur l'écran peut attirer l'attention et inciter les observateurs à se rapprocher du moniteur et donc du visage de l'opérateur. Par conséquent, la distance physique habituelle de l'immigrant est réduite.

Image 6.

Krzysztof WODICZKO*, plan d'Alien Staff (Le bâton de l'étranger), 1992-93.*



Source : https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/wodiczko-krzysztof/alien-staff, consulté le 28/04/2021.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Image 7.
Krzysztof WODICZKO, Alien Staff (Le bâton de l'étranger), 1992-93.

Source : https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/wodiczko-krzysztof/alien-staff, consulté le 28/04/2021.

5. Conclusion

L'ensemble des travaux que nous avons apportés jusqu'ici sur cette réflexion, nous avons essayé de répondre aux questions de recherche suivantes : 1) Comment peut-on mettre en avant un processus de détermination d'une œuvre d'art qui s'enrichit des textes écrits ou oraux, en époque contemporaine ? 2) Pourquoi et pour quelle raison a-t-on choisi de mettre en lien le concept de " *Zugganzes* " et l'hypothèse de " l'ontologie appliquée " comme la base théorique de cette réflexion ?

Nous sommes d'accord pour dire que ce qui différencie les œuvres d'art, c'est l'individualité de chaque artiste et son déclencheur pour faire œuvre. Et comme vous l'avez vu, il n'y a aucune façon d'approcher les théories définissantes de

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]
[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

l'ontologie de l'art–et d'établir ce qu'est l'art ou l'œuvre d'art, contrairement aux efforts sérieux de la philosophie occidentale à partir *des Lumières* pour parvenir à cette définition.

Or, à l'époque contemporaine, nous ne nous interrogeons plus concernant l'ontologie de l'art ou l'œuvre d'art et la préoccupation des artistes d'aujourd'hui qui ne se trouve plus ici. On peut dire que nous sommes à la recherche d'une ontologie, particulièrement sur l'œuvre d'art, que Roger Pouivet l'appelle " *l'ontologie appliquée* ". Comme il est mentionné précédemment, il s'agit de considérer l'œuvre sans se préoccuper des catégories fondamentales établies par l'esthétique occidentale à partir du XVIIIe siècle, appelées « *valeurs fondamentales de l'art* » dans la création artistique de la période du XVIIIe siècle au commencement du XXe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'avènement de l'art moderne, où l'artiste devait créer une œuvre d'art et s'engager à les mettre en pratique. Aujourd'hui, il est nécessaire de souligner que ces valeurs sont relatives et non-définitives.

En gros, nous pouvons résumer notre perception du concept de la figure de l'artiste contemporain de cette façon la figure de chaque artiste se constitue par l'époque où il vit. Elle dépend aussi bien sûr de ses expériences personnelles et collectives telles que la localisation géographique, le milieu culturel et socio-économique, les croyances religieuses, etc. Tous ceux qui forment le " *Zugganzes* " de son époque.

Selon " l'ontologie appliquée ", nous sommes convaincus qu'il faut regarder une œuvre en tant que telle et qu'il n'est pas utile de chercher hors de l'œuvre (ailleurs). Si elle nous envoie vers l'extérieur, pas de problème. Mais il est hors de question que nous importions les valeurs de l'extérieur vers l'œuvre. Ensuite, il faut envisager une autre phase de l'œuvre en tant que symbole, soit individuel, soit collectif. Donc, dans cette réflexion une distinction est établie entre les symboles tirés d'œuvres d'art des époques classique, moderne et contemporaine. Cela veut dire que parler des symboles est déjà très connu de tous et aussi, le fait de recourir à une symbolisation bien intériorisée et individuelle par l'artiste contemporain.

Ce qui a été exploité auparavant, c'est la clarification de la symbolisation des œuvres d'art contemporain, en se concentrant sur les concepts de " manifestation "

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

et d'" expression ". Pour réussir à établir cette distinction, il est essentiel de comprendre la raison ou le motif de chaque acte, en tenant compte de la place de l'œuvre présentée. Ainsi, si nous éliminons le motif de l'acte afin de communiquer avec un spectateur imaginaire, le statut de cet acte devient interchangeable avec celui d'une " manifestation ".

Pour conclure, on pourrait dire que l'art contemporain déclenche plutôt des réactions vives, des sensations fortes, des émotions brutes et un face-à-face électrique. Un pan entier de la production actuelle s'emploie ainsi à mettre sous tension les nerfs des spectateurs en repoussant les limites du supportable, en transgressant les tabous et les interdits, en dépassant allègrement les bornes. A travers la manière présentée ici, les œuvres d'art contemporaines sont considérées comme des textes visuels qui s'enrichissent des textes écrits ou oraux. Nous constatons que cette forme artistique a toujours attiré l'attention des spectateurs, où qu'ils se trouvent et à tout moment. Il est donc possible de créer des textes visuels en utilisant les textes comme éléments visuels et en utilisant les textes oraux pour profiter de leur contenu.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

Bibliographie

Chernyakov, A. (2013). *The Ontologie of Time : Being and Time in the Philosophies of Aristotle, Husserl and Heidegger.* Berlin : Springer Science & Business Media, B.V.

Garcia, V. (2007). *L'anarchisme aujourd'hui.* Paris : L'Harmattan.

Danto, A (1996). *Après la fin de l'art.* Trad.: Claude Hary-Schaeffer. Paris : SEUIL.

Dickie, G. (2009). LA NOUVELLE THÉORIE INSTITUTIONNELLE DE L'ART . *TRACES. REVUE DE SCIENCES HUMAINES, 17*, En ligne, URL : http:// traces.revues.org/4266 ; DOI : 10.4000/traces.4266, consulté le 18/06/2013.

Groupe µ. (1990). *Traite du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.* Paris : Seuil.

Lucie-Smith, E. (2005). *GLOBALIZATION AND NEW ART : PHOTO, VIDEO, VIDEO ART, PHOTO ART.* Trad. : Alireza Sami-Azar. Téhéran : Nazar. [Traduit de l'Anglais en Persane par Alireza SAMI-AZAR, et du Persan en Français par les auteurs.]

Mahoney, R. (n.d). krzysztof wodiczko at galerie lelong. *Artnet*, http://www.artnet.com/, consulté le 10/06/2017.

Pouivet, R. (2003). L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse. Belgique : la lettre volée.

Shairi, H, Fontanille. J. (2001). Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain. *(Nouveaux actes sémiotiques, PULIM, Limoges (France), 73, 74, 75*, 87-120.

Shairi. H. (2012). *Sémiotique visuelle Théorie et analyse du discours d'art.* Téhéran : Sokhan.

Simoniello, A. THES-ARTS : Shirin Neshat. *THES-ARTS*, http://www.thes-arts.com/, consulté le 18/06/2013.

Sonesson, G. (1996). An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. Review of Groupe µ, Traité du signe visuel. Pour une

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]

rhétorique de l'image , *Semiotica, 109-1/2*, 72-95.

Zabolinezhad, H. (2018). *À la recherche de la figure de l'artiste contestataire contemporain, dans le cadre de la mondialisation. Le cas particulier des artistes contestataires iraniens.* Thèse de doctorat, Faculté des arts visuels. l'Université de Strasbourg.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.365.7]

[DOI: 10.48311/LRR.16.1.329]