



## The “Innocent Eye” in Theory and Practice: A Study of Spectator Reception

Hoda Zabolinezhad  0000-0002-2933-0420 Corine Pencenat  0000-0003-331535-24

1. Department of Painting, Urmia University, Urmia, Iran. E-mail: [h.zabolinezhad@urmia.ac.ir](mailto:h.zabolinezhad@urmia.ac.ir)

2. Department of Visual Arts, université de Strasbourg, France. E-mail: [taranearshad@yahoo.com](mailto:taranearshad@yahoo.com)

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article type :

Research Article

#### Article history :

Received: 10 October 2023

Received in revised form :  
11 November 2023

Accepted : 25 November 2023

Published online: February 2025

#### Keywords :

*The theory of the*

*“innocent eye”,*

*Reception, The spectator,*

*literary and artistic work,*

*contemporary art.*

This study explores how the "Innocent Eye" theory—first introduced by John Ruskin and later developed by Clement Greenberg—explains the ways spectators perceive literature and contemporary art. To frame this inquiry, it is essential to first define the concept of the "spectator" and identify its key characteristics. As our research has progressed, it has become evident that the "Innocent Eye" theory has been subject to significant philosophical critique, most notably by Arthur Danto, who challenged its foundational presuppositions. Our findings emphasize that spectators' perception is never entirely neutral or "innocent," as stated by the theory. It is always prone to bias, as individual responses to images and objects are inevitably influenced by factors such as gender, ethnicity, age, and geographical background. The study offers a convincing rejection of the 'Innocent Eye' theory, demonstrating that perception is inherently subjective. Within the context of contemporary aesthetics, virtually any object or image can be interpreted as an artwork, depending on the spectator's internalized perspectives and experiences.

**Cite this article :** Zabolinezhad, Hoda, Pencenat, Corin. " La théorie de «l'œil innocent » et la réception de spectateur". Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21, 40, 343-370, -.DOI : <http://doi.org/10.22129/PLUME.2025.465927.1298>



## La théorie de « l'œil innocent » et la réception de spectateur: Hoda Zabolinezhad <sup>1</sup> 0000-0002-2933-0420 Corine Pencenat <sup>2</sup> 0000-0003-331535- 24

1. Département de Peinture, Urmia University, Urmia, Iran. E-mail: [h.zabolinezhad@urmia.ac.ir](mailto:h.zabolinezhad@urmia.ac.ir)

2. Département d'Arts visuels, université de Strasbourg, France. E-mail: [taranezarshad@yahoo.com](mailto:taranezarshad@yahoo.com)

Article Info	Résumé
<b>Type d'article :</b> Recherche originale Date de réception : 10 Octobre 2023 Date de révision : 11 Novembre 2023 Date d'approbation : 25 Novembre 2023 Publié en ligne : Février 2025 <b>Mots-clés :</b> <i>théorie de « l'œil innocent », réception, spectateur, œuvre littéraire, oeuvre artistique, art contemporain</i>	Dans cette recherche, la question essentielle est d'évaluer le rôle du spectateur dans le processus de la réception d'une œuvre contemporaine, qu'elle soit littéraire ou artistique, du point de vue de la théorie de « l'œil innocent », présentée par John Ruskin puis développée par Clement Greenberg. Il est de ce fait important de savoir qui est aujourd'hui considéré comme spectateur en général et quelles sont ses principales caractéristiques. Au fur et à mesure de cette recherche, l'idée de la théorie de « l'œil innocent » récemment analysée contestée et critiquée par Arthur Danto d'un point de vue philosophique, est mentionnée. Il est impossible de ne pas considérer l'aptitude intériorisée de réagir au moment de la réception des images, même lorsqu'il s'agit d'objets réels. La perception des objets ou des images est différente chez les individus. Elle est due aux divers facteurs tels que le sexe, la racine ethnique, l'âge, la localisation géographique, etc. des êtres humains. Danto l'affirme à propos de Ruskin, somme toute, nous pouvons rejeter entièrement la théorie de Ruskin et Greenberg et il est possible de soutenir qu'une telle chose n'existe pas et il est évident qu'aujourd'hui n'importe quoi peut devenir œuvre.

Cite this article : Zabolinezhad, Hoda, Pencenat, Corin. " La théorie de « l'œil innocent » et la réception de spectateur". Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21, 40, 343-370, -.DOI : <http://doi.org/doi : 10.22129/PLUME.2025.465927.1298>



## Introduction

Dans le cas où le spectateur serait un professionnel comme un critique qui s'attacherait aux théories ontologiques sur l'art, il ne serait pas forcément en mesure de déterminer si un texte ou un objet est une œuvre de littérature ou d'art. Quoi qu'il en soit, s'il existait des experts capables de dire qu'un texte ou un objet donné n'est pas une œuvre de littérature ou d'art, il y aurait sans doute autant d'experts pour prétendre l'inverse. Et c'est exactement grâce aux discours circulants à l'intérieur du monde concerné qu'un texte ou un objet va être reconnu comme une œuvre de littérature ou d'art.

Au cours de cette recherche, nous étudierons le processus de la réception d'une œuvre littéraire ou artistique contemporaine du point de vue de la théorie de « *l'œil innocent* ». Nous nous intéresserons au rôle du spectateur, et en premier lieu nous chercherons à savoir qui est aujourd'hui considéré comme spectateur en général et quelles sont ses caractéristiques essentielles. Pour évoquer le rôle *exclusif* du spectateur, qui n'est pas un professionnel -de littérature ou de l'art- *dans l'interprétation d'une œuvre*, il faudrait prendre en considération *la question de l'apprentissage de ce spectateur, en tant que personne qui achève le processus de création littéraire ou artistique. Il faut au minimum que le spectateur soit initié au b.a.-ba du domaine. Bien sûr, il ne faut pas attendre une interprétation juste ou correcte de la part d'un spectateur sans aucune connaissance préalable de la littérature ou de l'art. Picasso rappelle cette notion importante et pleine de sagesse : « l'art c'est comme le chinois ça s'apprend » (Picasso, 2017). Et Élisabeth Couturier a mis en débat cette question dans le livre art contemporain : mode d'emploi :*

*Effectivement, sans un minimum d'apprentissage, une œuvre reste indéchiffrable. Même celles qui nous paraissent faciles d'accès livrent leur pleine dimension seulement si nous prenons le temps de l'analyse*

*et de l'information. Il faut ensuite aller chercher ailleurs, en soi-même, dans son environnement ou dans les livres les clés d'une langue dont nous ne possédons pas encore la maîtrise. [...] chaque œuvre se présente comme un livre ouvert. À nous d'en repérer la grammaire, d'en relever la syntaxe, d'en étudier les règles, d'en trouver les codes.* (2004, p. 46)

En se référant aux discours de Couturier, nous voyons que le rôle du spectateur dans la création artistique et littéraire est mis en évidence. Or, ce qui confère à un objet réel le statut d'œuvre est précisément les vifs débats qui divisent les membres du monde concerné. Et cela n'est pas une déclaration bien définitive de ce monde :

*Est-il indispensable ou non que les représentants du monde de l'art aient des raisons pour ce qu'ils font, si ce qu'ils font doit être couronné de succès ? [...] Si oui, ces raisons se révéleront être tout ce qu'il nous faut savoir. Elles nous fourniront tous les éléments nécessaires pour comprendre ce que signifie le fait qu'une peinture soit une œuvre d'art [...] Dès lors, à quoi serviraient encore les représentants du monde de l'art.* (Wollheim, 1987, p. 14)

Une opposition que c'est possible de partager avec Richard Wollheim. En outre, il ne faut pas oublier le rôle du temps, qui contribue à rendre réelle une œuvre d'art.

Dans ce cas, la question est de savoir si un objet est une œuvre déjà obsolète. Si dans le monde concerné, ils parlent d'un texte ou d'un objet en particulier, ou si ce texte ou cet objet est exposé dans un endroit consacré, c'est possible de dire que cela est déjà devenu une œuvre de la littérature ou de l'art. Ou du moins qu'il est considéré en tant que telle.

#### Section I.1 La littérature de recherche

Gutenberg édition publia la collection des œuvres de Ruskin sur la

peinture, sous le nom de *Projet Gutenberg*, où il faut étudier les pensées et les débats de celui-ci au sujet de la théorie de « *l'œil innocent* ».

Dans son livre intitulé *Après la fin de l'art* (1996) Arthur Danto indique qu'en raison de manque de hiérarchisation qui est une chose vitale dans le processus de l'étude historique, il qualifie ce processus en proclamant « *la fin de l'histoire de l'art* ». À travers ces discours, il faut regarder l'œuvre d'art en tant que telle et l'œuvre d'art est représentée dans ce livre en tant qu'un symbole, soit individuel, soit collectif. En plus, Danto a mis en vue une réclamation bien précise au sujet de la théorie de « *l'œil innocent* » de Ruskin et Greenberg.

La thèse de Hoda Zabolinezhad (2018), intitulée *À la recherche de la figure de l'artiste contestataire contemporain, dans le cadre de la mondialisation, le cas particulier des artistes contestataires iraniens* expose et discute des différentes théories, de la Grèce antique à aujourd'hui, concernant l'ontologie de l'art et la réception artistique des œuvres plastiques contemporaines, parmi lesquelles figure la théorie de « *l'œil innocent* ».

Lors du colloque *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, et picturales* (2012), Gaëlle Théval, présentant son article de recherche met en avant ses débats au sujet d'essais théoriques et philosophiques afin de bien analyser et d'interpréter les œuvres littéraires ou artistiques contemporaines.

#### Section I.2 Méthodologie de la recherche

La méthodologie de recherche et la synthèse des informations sont de l'étude analytique. Précisons que la méthode de collecte d'informations est celle de la bibliothèque.

Section I.3      1. La question de « l'œil innocent » dans la réception artistique

John Ruskin et puis Clement Greenberg considèrent un regardeur (spectateur) parfait comme une personne neutre sans aucune idée et aucun préjugé à propos de l'œuvre à visiter, tel un enfant. Une œuvre neutre et réaliste « [...] *sans que nous soyons conscients de ce qu'elles signifient, comme les verrait un aveugle s'il était soudain capable de voir.* » (RUSKIN, 2015a). La théorie de « l'œil innocent », confrontée à la question fondamentale consistant à savoir s'il est possible de regarder une œuvre d'art en utilisant « l'œil innocent » ? Et afin de bien développer cette question basique, il faut aborder ce sujet à partir de la phase qu'ici l'intention est de parler de réception de l'art.

*En d'autres termes : on pense que la réception artistique d'une œuvre d'art est due aux éléments qui peuvent être relationnels, utilisés par l'artiste. Or, ce n'est pas seulement cela. Bien sûr, les éléments que chaque artiste met en avant dans son œuvre jouent un rôle clé dans l'interprétation de cette dernière par le spectateur. Mais cette interprétation ou cette lecture de chaque œuvre est aussi due à l'action de son spectateur. Ainsi, il ne faut pas ignorer ni minimiser le rôle du spectateur dans le processus de détermination du sens d'une œuvre d'art.*

*Le contexte de cette théorie est compréhensible à partir de l'action de Greenberg où Danto écrit :*

*Clement Greenberg se couvrait les yeux pendant qu'on mettait le tableau en place et qu'ensuite il les découvrait brusquement, geste qui équivalait à celui de baisser un voile : l'œuvre était censée être ce qui frappait l'œil dans un instant de vision pure, avant que l'intellect théorique ne pût se mettre au travail. » (DANTO, 1996, p. 32)*

*Comme il est dit, le rôle du spectateur est actif, il est même aussi important que celui de l'artiste. Ce rôle clé est pris en compte dans le travail de l'artiste contemporain, qui compte sur lui jusque dans la*

*création de son œuvre. Il faut considérer que le rôle de l'artiste, en tant qu'auteur, prend fin après la présentation de l'œuvre. L'artiste crée une œuvre d'art qui est individuelle, voire unique, puis, c'est au spectateur qu'il revient d'interpréter librement cette œuvre d'après son propre point de vue et son mode de vie et de ses expériences de vie, tant personnelles que collectives. Dès la présentation de l'œuvre, chaque spectateur va ainsi provisoirement devenir son auteur ; et le résultat est qu'il y a autant d'interprétations que de visiteurs. Ces spectateurs diffèrent déjà les uns des autres d'un point de vue social, culturel, économique et même linguistique, dans le monde entier.*

## **2. La théorie de « l'œil innocent » et la culture de temps**

Pour aborder ce sujet, nous prenons ici l'exemple de la miniature persane. Dans les différents principes de multiples écoles traditionnelles de la peinture iranienne, on retrouve toujours l'indispensable principe de « *la simultanéité* », c'est-à-dire que le peintre intègre simultanément à sa création de différents espaces intérieurs et extérieurs, et même de différents moments de la journée. Le spectateur peut donc contempler différentes parties de bâtiments, ou encore le jour et la nuit au sein d'une même scène. (Voir Figure.1)

Ces conventions picturales sont connues des spectateurs iraniens, voire orientaux. Car ces codes conventionnels restent toujours en vigueur dans leurs traditions de perception picturale. En ce qui concerne les Occidentaux, bien qu'ils soient généralement initiés à ces codes, ils ne communiquent pas facilement avec ces œuvres.

### **Figure 1.**

Peintre anonyme, Miniature Persane, *la Roseraie des Pieux*, d'après la poésie de Djami, 1553, Arthur M. Sackler Gallery, Washington.



Dans cette miniature persane, on voit les différents espaces extérieurs et intérieurs ensemble et aussi le jour et la nuit spontanément, la chose que normalement n'est pas possible dans l'histoire de l'art occidental et le cas énigmatique pour l'audience occidentale est exactement ici.

Donc de ce point de vue, nous ne sommes pas d'accord avec Greenberg pour ce qui est de mettre en avant de la théorie de « *l'œil innocent* ». Nous constatons qu'il faut que le spectateur sache qu'en art rien n'est dû au hasard, que tous les éléments sont pensés par l'artiste. Ce dernier a déjà envisagé toutes les configurations, et chacune d'entre elles symbolise quelque chose et sert à traduire un concept, et c'est ce qui enrichit le processus de communication. Toutes les configurations, quelles qu'elles soient : le moyen utilisé, le matériau, l'échelle, la position, la couleur, l'environnement autour de l'œuvre proprement

dite, le lieu de l'exposition, la distance avec le spectateur, etc. Il faut que le spectateur sache pour quoi et pourquoi l'artiste a choisi cette manière artistique plutôt qu'une autre. Et il faut qu'il (elle) connaisse un peu les matériaux utilisés et se familiarise avec ces derniers, afin d'arriver à suivre les interférences symboliques et formelles établies par l'artiste.

### 3. Qui est spectateur en général aujourd'hui ?

Ici, nous mettons en avant le point de vue de Christian Ruby, philosophe et professeur de philosophie de 1975 à 2014, et auteur du livre *Spectateur et politique*, consacré à la question de savoir qui est le spectateur aujourd'hui. La chercheuse a assisté à son discours du jeudi 20 décembre 2015. Pendant une séance du séminaire inter-arts organisée par la Faculté des arts visuels de l'Université de Strasbourg, les étudiants se sont trouvés tout à fait en accord avec son point de vue, lorsqu'il a affirmé que la culture n'est pas une chose naturelle, et qu'à tout moment c'est possible de changer les rapports culturels. Il a ajouté que le spectateur naturel n'existait pas. En effet, on est devenu spectateur grâce à l'éducation dans l'histoire. « *Personne n'est le maître déjà* » (Ruby, 2015).

D'après lui, à chaque époque les spectateurs sont différents de ceux d'une autre époque, en raison des éducations différentes ; par exemple, pendant l'époque de l'art classique, il y avait le spectateur de l'art classique, puis le spectateur de l'art moderne, et aujourd'hui le spectateur de l'art contemporain. Et cela tient exactement à « *la culture de temps* », terme qui est tout à fait approprié à l'idée pour ce que nous avons l'intention de développer ici.

Afin de bien clarifier ce dont nous avons l'intention de transmettre ici, nous évoquons le slogan de Frank Stella. Si nous ne le voyons pas au sens de l'hypothèse de « *l'œil innocent* » mis en avant par Greenberg, on est tout à fait d'accord avec lui lorsqu'il dit : « Ce que

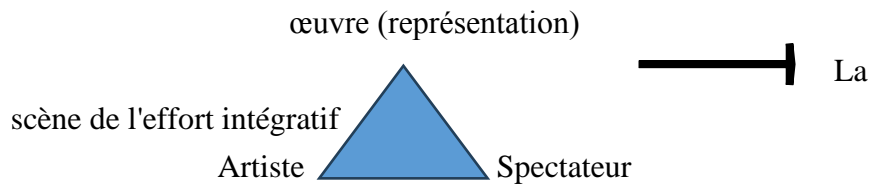
vous voyez est ce que vous voyez. » Et qu'il est inutile de poursuivre la réflexion jusqu'à déterminer ce qui est de l'art et s'il est possible de considérer tel objet en tant qu'œuvre d'art ou non. Et à l'époque de l'art contemporain, chaque œuvre envoie son spectateur vers l'extérieur à partir de son individualité, qui est établie par ses expériences personnelles et collectives dues à son mode de vie. Mode de vie qui est lui-même le produit de sa localisation géographique, de sa croyance religieuse, de son milieu socio-économique, culturel, etc.

Comme Henri Matisse, peintre de la fin du dix-neuvième siècle l'a dit :

*Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate, mais d'un moment de la civilisation [...] Les arts ont un développement qui ne vient pas seulement de l'individu, mais aussi de toute une force acquise, la civilisation qui nous précède. On ne peut pas faire n'importe quoi. S'il n'employait que ces dons, il n'existerait pas. Nous ne sommes pas maîtres de notre production. Elle nous est imposée.* » (Matisse, 1972, p. 128)

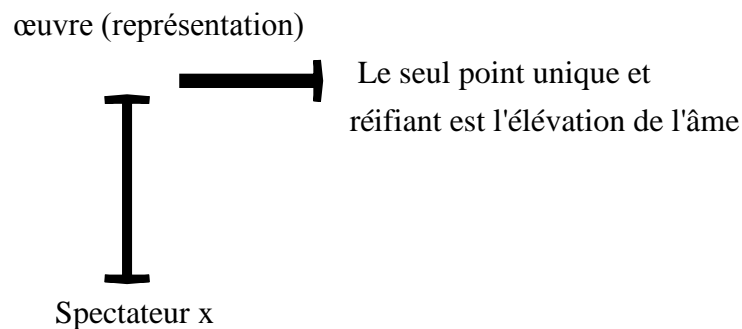
En revenant à Ruby, nous voyons que pour lui chaque époque a son propre spectateur : « [...] quelle œuvre fait de moi un spectateur et quel spectateur fait quelque chose de l'œuvre » (2015). Il croit que c'est aux membres du monde de l'art, ou individus qui nourrissent un intérêt pour l'art, de chercher, trouver et établir ce processus d'éducation. Il semble que ce présupposé est très proche de l'hypothèse de « *l'ontologie appliquée* » de R. Pouivet, qui est pragmatiste, où il faut considérer chaque œuvre d'art en tant que telle, hors de l'ontologie de l'art et de l'œuvre d'art qui a été mise en avant par la philosophie et l'esthétique *des Lumières* et puis par les théories institutionnelles de l'art. Dans son discours, Ruby a mis en avant deux schémas quant à la relation entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur, schémas qui sont pertinents de citer ici, d'abord le schéma de ce triangle de relation à

l'époque de l'art classique : (Ruby, 2015)



Dans ce schéma il existe une relation triangulaire entre ces trois éléments essentiels dans le monde de l'art classique. Ainsi, l'œuvre d'art se trouve à la tête du triangle, à travers lequel l'artiste et le spectateur sont en contact. Les styles artistiques de l'art classique sont limités, aussi le lieu privilégié pour les présenter ne se trouve que dans les musées construits par les académies en Europe et en Amérique. En gros, l'académie décide qui est l'artiste et qui est le spectateur. Elle contrôle tout. Les artistes aussi connaissent le genre de leurs spectateurs et inversement. Tout était bien défini et tout le monde connaissait les critères.

Le second schéma sur la relation pour l'art moderne et contemporain : (Ruby, 2015)



Tandis que dans le second schéma dédié à l'art moderne et contemporain où l'on voit qu'après l'exposition de l'œuvre, le rôle de l'artiste touche à sa fin. Et en plus l'artiste qui connaissait déjà à l'époque de l'art classique son spectateur cible, n'a aucune idée à propos de celui qui va visiter ses œuvres aujourd'hui, et où ? Car aujourd'hui, l'art devient de plus en plus universel et sans limites et

frontières.

Après avoir consulté son discours, il faut devenir plus sensible au questionnement relatif au spectateur d'art contemporain. Et c'est appréciable que le mot de spectateur soit un mot flottant. Le questionnement sur la notion du spectateur pour savoir qui est un bon spectateur ? Et comment un spectateur se pose-t-il devant une œuvre d'art majeur<sup>1</sup> est apparu à partir de la *Renaissance*. Or, par la suite, cette question a pris un intérêt spécial, pendant l'époque *des Lumières* où la légitimation de la posture de spectateur a été mise au centre des polémiques sur ce sujet.

Où se situer ? Est-ce qu'aujourd'hui cette question est encore vive ? La réponse est oui. Or, à qui faut-il poser cette question ? À l'artiste, au critique d'art, au galeriste, ou chaque spectateur doit-il se la poser à lui-même, qu'il soit professionnel ou non ? Tous doivent se poser la question.

En considérant la diversité des champs artistiques face au spectateur, il semble qu'un spectateur non-professionnel qui serait curieux de comprendre les œuvres d'art, et de s'appropriier le langage des artistes devrait absolument lire des catalogues d'exposition. En effet, à la fin du processus, c'est bien lui qui interprètera librement.

L'équivalent de cette pensée se trouve dans les paroles de Gaëlle Théval, concernant le mouvement de *Ready-made* pratiqué par Duchamp. Il est bien évident qu'envisager un urinoir en tant qu'œuvre

---

1 « L'art majeur est-il plus précieux que l'art mineur ? Aucune signification dépréciative dans le terme « art mineur » ! Ce que l'on nomme ainsi ce sont les œuvres figuratives qui ont une **fonction décorative** par opposition à la peinture, la sculpture et l'architecture, qui font partie des six arts majeurs, aussi nommés « **Beaux-Arts** », auxquels il convient d'ajouter désormais le cinéma, la photographie et la bande dessinée. », HEXOA, *Quelle différence entre art majeur et art mineur ?*, (<https://www.hexoa.fr/>) (consulté le 16/06/2024)

d'art (Fontaine de Marcel Duchamp) est hors du champ de la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle. De fait, malgré le choc qu'il a infligé au monde de l'art, au début du XX<sup>e</sup> siècle, cet objet est déjà prêt à être reconnu comme œuvre d'art. Et cela grâce aux vives controverses qu'il a suscitées. (Voir Figure 2)

*Si toute œuvre d'art a deux pôles, le Ready-made en conteste l'équilibre : l'artiste s'absente en effet du pôle de la production, puisqu'il ne réalise pas l'objet qu'il donne à voir. Dès lors, la constitution de l'œuvre semble reposer entièrement sur le second pôle, celui de la réception, ce qui fait dire au Duchamp que "ce sont les regardeurs qui font les tableaux", rejoignant, au nouveau, Iser, qui, dans L'Acte de lecture, circonscrit ainsi la place du lecteur dans la constitution de l'œuvre : « le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus [...] L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur. » (Théval, 2012)*

Figure 2.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917. Le Centre George POMPIDOU,

Paris.

C'est pourquoi il faut souscrire entièrement au point de vue d'Ernest Gombrich et de Nelson Goodman concernant une représentation picturale qui s'orienterait vers l'établissement d'une conception sur la perception d'images. Cette conception suit des conventions intériorisées par la personne qui les perçoit. Des conventions qui diffèrent entre elles, et chacun les établit selon son propre mode de vie (discuté précédemment).

*Une étude célèbre, réalisé en 1966 par Segall, Campbell et Herskowitz concernant l'influence de la culture sur la perception visuelle, conclut que s'il existe des différences d'une culture à l'autre concernant la perception des figures d'illusion (le cube de Necker, Muller-Lyer, etc.), les illusions sont néanmoins jusqu'à un certain degré perçues comme telles par tous les êtres humains. (Danto, 1996, p. 44)*

Donc en mettant en lien cet exercice de Segall, Campbell et Herskowitz avec l'hypothèse de Gombrich et Goodman concernant les codes conventionnels régissant la perception d'images pour donner à voir ce qui est intentionné sur ce sujet, l'exemple de la miniature persane a déjà été mis en avant plus haut.

#### **4. Le concept de la conscience du temps**

À ce stade, il paraît nécessaire de parler du changement de paradigme<sup>2</sup> dans le champ artistique des arts plastiques, qui résulte de l'apparition de nouveaux arts visuels telle la performance, qui n'est plus le parent pauvre de l'art du spectacle, la vidéo, l'installation, la vidéo-installation... dans les années 60 et 70. Pour bien comprendre ce

---

2 « Conception théorique dominante ayant cours à une certaine époque dans une communauté scientifique donnée, qui fonde les types d'explications envisageables, et les types de faits à découvrir dans une science donnée. » Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *PARADIGME*, <http://www.cnrtl.fr/definition> (consulté le 25 /11/2016).

changement de paradigme, il faut s'enquérir de ce qui avait cours dans les écoles d'art contemporain des années 60.

*Les minimalistes et les conceptuels se faisaient très actifs, le champ de l'art contemporain attirait l'intérêt de nombreux artistes. En effet, quand on lit les textes des différents premiers vidéastes, on constate que maints d'entre eux ont été séduits par ces nouveaux moyens de « faire art ». (Zabolinezhad, 2018, pp. 13-15)*

C'est l'époque des critiques comme celle de Lucy Lippard, qui introduisent des termes tels que dématérialisation : « [...] *l'art se concentre non plus sur l'objet (peinture ou sculpture) mais sur l'idée* » (Rush, 2003, p. 61). Ainsi, au cours de cette période cruciale, les artistes tentent-ils de s'exprimer par le truchement des nouvelles technologies, à l'exemple de la photographie, du film, de la vidéo, des diapositives, de la performance, etc. Au sein de ce procédé de *dématérialisation*, les recherches artistiques ont évolué, mais il convient de souligner que cette pensée est restée dominante jusqu'à aujourd'hui.

D'autre part, il faut considérer le concept de la conscience du temps qui a conduit à un profond courant de réflexion chez des artistes qui profitaient de la nature interdisciplinaire des champs artistiques de la photographie, de la performance et de la danse dans le mouvement de l'art contemporain.

En réalité, le concept de la conscience du temps a fait de l'homme un observateur impliquant dont la présence est nécessaire pour voir et consulter un sujet, et il devient impossible de considérer ce concept de la conscience du temps en tant que réalité déjà existante, indépendamment de la conscience de l'homme. En d'autres termes, on comprend bien que le concept de temps constitue une notion totalement relative et dépendante de la conscience de l'homme. Ainsi, les artistes actifs dans ces courants contemporains ont mis en

question, une fois encore, ce concept de temps, constitué par l'homme. Et ce, dans l'objectif de valoriser leurs nouvelles réflexions sur ce sujet. On peut dire que les artistes l'utilisaient comme un médium fondamental dans leurs travaux, en particulier sous forme de vidéo. Et il faut également envisager que l'apparition de la vidéo en tant que matériau plastique – caractéristique de l'époque elle-même – a fait naître une génération d'artistes qui avaient hâte de tester et de profiter de la majorité des matériaux disponibles : le film, la projection de diapositives, la sculpture-vidéo..., et précisément au moment même où ces nouvelles pratiques apparaissaient.

Dans les années 60 et 70, le rôle de l'image projetée fut déterminant pour la création d'un nouveau langage de la représentation artistique.

« *Les artistes utilisaient le film, les diapositives, la vidéo et la projection holographique et photographique pour mesurer, étudier, abstraire, refléter et transformer les paramètres de l'espace physique* » ((Rush, 2003, p. 61). Durant cette période cruciale, les lieux de présentation des œuvres d'art connaissent de multiples changements ; par exemple, le musée, lieu privilégié pour présenter les œuvres d'art durant trois siècles, se voit remplacé par la boîte blanche, qui s'est elle-même transformée en boîte noire afin de l'adapter à la projection de films et de vidéos.

La vidéo-installation *Rappelle-toi Barbara* est mise en avant ; il s'agit d'une pratique collective, dans le cadre du cours *Exposition et publication artistique*, où. Hoda Zabolinezhad et Zahra Nadij ont travaillé en groupe ; cette exposition artistique a été conçue sans vouloir s'adresser directement à un régime ou un pays précis, afin d'arriver à bien communiquer avec le spectateur international.

Elles déposèrent une poupée comme un cadavre par terre, enroulé du linceul, et recouvert de faux dollars en tant que symbole du but principal (et essentiel) caché derrière tous les guerres, massacres,

tortures, crimes..., en tout temps et en tout lieux. Ce but inclut l'argent et le pouvoir ; le pouvoir dû à l'argent et l'argent dû au pouvoir. Ce symbole prend tout son sens par l'obtention d'une forme spéciale au moyen des dollars : une forme comme celle des petites fleurs que l'on utilise pour dire *adieu* aux disparus.

Des foulards colorés suspendus à côté, sous forme de cordes d'exécution, afin de mettre en avant la contradiction entre la finesse féminine et la violence, entre l'horreur et la mort ; l'ensemble incarnant la contradiction entre les belles paroles et les faits horribles perpétrés par des politiciens de par le monde entier.

Avec la projection d'une vidéo-installation ayant trois plans symboliques :

1. « Au 1<sup>er</sup> plan, des mains masculines qui creusent un trou dans le sol. Cela met en avant l'ambiguïté, on ne sait jamais si ces mains creusent une tombe ou un trou pour construire quelque chose ?!

2. Au 2<sup>e</sup> plan, dans une ambiance sombre, les mêmes mains, qui frappent l'arrière d'une casserole. Le son gênant et vain frappe aussi la sensibilité – met à mal les oreilles des spectateurs. En effet, le son incarnant des paroles, des discussions et des débats vains dans les médias. En somme, beaucoup de bruits pour rien.

3. Le 3<sup>e</sup> plan : il y a le jeu des mains masculines avec les mains féminines. En effet, les mains masculines frappent quelquefois violemment les mains féminines. Il nous semble que les mains féminines sont confuses face à ce qui se passe. Dans ce plan, en effet, elles ont essayé de mettre en avant les mauvaises situations de l'homme d'aujourd'hui, causées par la domination des hommes dans le monde politique. Oui, les femmes sont apparues dans ce monde, or, cette apparition est une part d'un jeu politique, et bien entendu, masculin. » (Zabolinezhad, 2018, p. 44)

Il faut remarquer qu'afin d'intégrer la culture française en tant que culture d'accueil, elles ont choisi l'intitulé de leur travail d'après la poésie du célèbre poète français Jacques Prévert (1900-1977), à savoir *Rappelle-toi Barbara*. La poésie aborde le sujet des mauvaises situations subies par l'homme à cause d'idéologies politiques dues aux guerres dans le monde entier à son époque. Malgré tout, sa poésie est toujours vivante, actuelle, et élégamment touchante. (Voir les figures 3 et 4)

La question essentielle mise en avant ici est est-ce qu'on comprend la même conception de cette exposition artistique ou pas ? La réponse est non.

### Figure 3

L'affiche de l'exposition de *Rappelle-toi Barbara*, Palais Universitaire, 20/02/2014, Strasbourg.



### Figure 4

L'installation des foulards tels des cordes d'exécution Palais Universitaire, 20/02/2014, Strasbourg.



**Figure 5**

Premier plan de la vidéo-installation



**Figure 6**

Deuxième plan de la vidéo-installation



**Figure 7**

Troisième plan de la vidéo-installation



Ainsi, comme expliqué auparavant, le spectateur est toujours libre d'interpréter et de déterminer le sens d'une œuvre d'art. En vérité, c'est lui qui termine le travail, donc après qu'une œuvre d'art a été exposée, l'artiste n'a plus aucun contrôle sur la réception qu'en feront les spectateurs.

*L'explication d'une œuvre pourrait se fonder sur l'affirmation d'une affinité, mais il s'agirait alors d'une explication essentiellement transhistorique, c'est-à-dire qu'elle présupposerait qu'il existe un facteur explicatif à la fois commun à et spécifique de tous les membres d'une classe d'affinités. D'habitude, ceux-ci occupent par rapport au facteur explicatif la même place qu'une série d'exemplifications par rapport à une forme platonicienne. Autrement dit, l'histoire de l'art fondée sur les affinités procède d'un esprit essentiellement platonicien. Mais je dirais seulement que tant qu'on ne nous donnera pas une explication légitime, la réaction à l'assertion de telles affinités ne peut être que : "Et alors ?" (Danto, 1996, p. 76)*

Ici, il faut mentionner une différence entre le spectateur professionnel et celui qui est lambda, en encourageant la rencontre de l'artiste et du spectateur professionnel, il arrive que des échanges

professionnels aient lieu, sans que l'un parvienne à convaincre l'autre, et à le rallier à son point de vue. Peu importe. Ce qui compte, c'est le but, le fait d'échanger entre eux. Donc, le terme de « *critique injuste* » semble impropre. En effet, dans cette réflexion le terme de « *critique inappropriée* » est préférable, lequel est plus adapté à la situation. En toute, cette époque est agitée par de vifs débats autour de la critique. Oui, aujourd'hui, le monde de la littérature ou de l'art est constitué de trois parties, à savoir la création, la critique et la formation dans les différents champs.

### **5. Le changement de paradigme à l'époque de l'art contemporain**

Il ne faut pas oublier que chaque contexte de création ou de réception artistiques est tout à fait en lien avec les caractéristiques de son époque. En ayant un regard en arrière, nous constatons que l'étude empirique ou l'empirisme, qui s'est fondé sur l'expérience objective, a acquis la priorité dans la perception de la pensée européenne à partir de la *Renaissance* et surtout du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce fil directeur s'appelle la modernisation. En effet, ce facteur initial repose autant sur l'avancée technologique et les pratiques externes que sur les capacités subjectives et le système nerveux de chaque observateur humain. Ce facteur étend la perception du concept de temps réel dans notre espace physique jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ce que Jonathan Crary appelle « l'autonomie de l'expérience visuelle subjective » (Oliveira, Oxley & Petry, 2003, p. 6). Ainsi s'opère le changement de paradigme issu des modes de la connaissance et de l'expérience, devenu toujours plus nombreux et plus profond, proposant des activités totalement expérimentales, et les artistes essaient de créer des espaces et des environnements inattendus. La stratégie adoptée concerne celle que les critiques d'art nomment *défamiliarisation*. Dans ce processus, l'art vidéo se caractérise par l'hétérogénéité de l'expérience contemporaine

et se construit avec une diversité considérable de technologies et de pratiques.

Dans le même temps, relativement à ce courant, certains critiques estiment qu'« *il ne s'agit que d'une période de transition et d'adaptation à un nouveau jeu d'outils qui paraîtront tous très banals à la génération suivante, comme le téléphone ou la radio. Pour la grande majorité d'entre nous [...]* » (Oliveira, Oxley & Petry, 2003, p. 9). Mais qu'en réalité il faut considérer que les lignes distinctives entre les champs de ce qu'on appelait habituellement la photographie, le film, la vidéo, la performance, la télévision... sont désormais gommées, que ces champs n'ont plus d'identité stable et que tout dépend du sujet, qui lui-même présente des mutations qui se font de plus en plus prégnantes avec des transformations technologiques variées et plus vastes. Bien que Crary juge que ces œuvres sont utopiques et ambitieuses, en atteste le passage suivant :

*« Ces œuvres sont franchement utopiques dans leurs ambitions : elles offrent un aperçu sommaire de formes de vie, de création et de pensées alternatives, qui pourraient devenir des anticipations optimistes d'un avenir mondial extrêmement varié mais plus égalitaire. »* (Oliveira, Oxley & Petry, 2003)

Les années 60 et 70 connurent cependant des manifestations, des conflits et des batailles de plus en plus violents pour revendiquer la liberté, l'égalité et la justice ; les grèves des prolétaires contre le système capitaliste, les révoltes des nations colonisées contre les colonisateurs, etc. – autant de combats qui amenèrent l'être humain à changer de paradigme. Ce changement de paradigme s'opère en profondeur.

Comme il est indiqué, les discours négatifs ou positifs concernant un objet suffiront pour que cela soit reconnu en tant qu'œuvre d'art. Or, il faut que ces discours aient lieu dans le monde de l'art (le terme au

sens occidental), le monde qui n'est pas uni.

*En 1965, Jerrold Moris, marchand d'art à Toronto, tenta d'organiser une exposition des fameuses « sculptures », mais les douanes canadiennes soutinrent que la prétendue sculpture de Warhol était une marchandise et qu'elle était donc taxable, contrairement à ce qui, selon les lois canadiennes, est le cas pour une « sculpture originale ». (DANTO, 1996, pp. 57-58)*

À l'époque, le docteur Charles Comfort, dirigeait la Galerie nationale du Canada. Il se rangea du côté des inspecteurs des douanes. Après examen de photographies des objets litigieux, il déclara : « "J'ai pu voir qu'il ne s'agit pas de sculpture." » (DANTO, 1996, pp. 57-58). L'œuvre qui est aujourd'hui considérée comme point de départ de l'époque de l'art contemporain ne fut pas reconnue comme sculpture par le directeur de la Galerie nationale du Canada. Bien qu'elle soit importée au Canada pour être exposée dans l'exposition *des fameuses sculptures* à Toronto, et J. Moris marchand d'art ait vu en elle une sculpture formidable. Ainsi, on assiste à une querelle entre deux éminents membres du monde de l'art, incapables de se mettre d'accord pour déterminer si un objet est de l'art ou non.

### **Figure 8**

Andy WARHOL, *Les Boîtes de Brillo*, Pop art, 17 1/8 x 17 1/8 x 14 inch, 1964, National Gallery of Canada, Ottawa.



Par ailleurs, en définitive, le sens considéré par le terme de l'art contemporain est tout à fait compatible avec celui voulu par cette réflexion. En effet, la perspective vaste, sans limites et hétérogène du classement des œuvres d'art contemporaines est importante afin d'arriver à consulter tous les genres de l'art pratiqué de notre époque. Une citation extraite de l'ouvrage d'Élisabeth Couturier, *L'art contemporain mode d'emploi*, fait parfaitement écho à la conception considérée de l'art contemporain dans cette recherche :

*Terme passe-partout, monopolisé par les arts visuels depuis une quinzaine d'années, « art contemporain » sonne mieux qu'« avant-garde » [trop « Muséum d'histoire naturelle »], qu'« art actuel » [trop temporel]. L'appellation « art contemporain » est suffisamment vague pour regrouper des œuvres qui n'affichent aucune unité de style, de forme ou de savoir-faire. Métissage des genres, télescopage des formules, multiplication des procédures, diversité des interventions, donnent à l'art contemporain des allures de chantier jamais clos.* (2004, p. 18)

En plus, le spectateur de cette époque entretient à différents niveaux des relations avec les mouvements de révolte sociaux, politiques, économiques, culturels qui la caractérisent. Il entend donc lui aussi faire partie de ces courants simultanés.

Dès lors, l'artiste abandonne les règles et les repères familiers de l'art dit d'avant-garde, ou moderne, ou vivant, ou actuel... et s'empresse de profiter des libertés procurées par les matériaux plastiques, permises grâce aux évolutions technologiques. Cet artiste élargit les frontières du monde physique, et par conséquent de l'art visuel, que l'on considère comme une partie de l'art qui inclut tous les aspects de l'art d'aujourd'hui : l'art contemporain. Comme Roger Pouivet dit à ce propos :

*les œuvres d'art sont bonnes à autre chose qu'elles-mêmes et à nous faire connaître certains aspects de la réalité, à nous rendre moralement meilleurs, à nous aider dans nos dévotions religieuses, à nous faire ressentir certaines émotions. En ce sens, la valeur d'une œuvre d'art et celle de l'art en général sont toutes relatives (2003, p. 16).*

### **Conclusion**

Précisons que lorsque Ruskin, puis Greenberg parlent de « *l'œil innocent* », ils supposent un spectateur idéal neutre. Ils considéraient le spectateur comme un enfant qui ignorerait tout des codes conventionnels de la perception picturale, c'est-à-dire quelqu'un qui n'aurait aucune idée ni aucun préjugé à propos de l'œuvre d'art qu'il contemple. Comme Ruskin l'explique dans le passage suivant :

*Toute la puissance technique de la peinture dépend de notre capacité à retrouver ce qu'on pourrait appeler l'innocence de l'œil, c'est-à-dire une perception en un certain sens enfantine des taches de couleur, simplement comme telles, sans que nous soyons conscients de ce qu'elles signifient, comme les verrait un aveugle s'il était soudain*

*capable de voir.* (Ruskin, 2015)

Or, Ruskin et Greenberg ont tort car il est impossible de ne pas considérer l'aptitude intériorisée de réagir au moment de la réception d'images, même lorsqu'il s'agit d'objets réels. Cette différence dans la perception d'objets est due au sexe, à la racine ethnique, à l'âge, à la localisation géographique, etc., entre les êtres humains. Et celle dans la perception d'images est due aux divers facteurs que nous avons déjà évoqués.

Danto l'affirme à propos de Ruskin, son erreur est d'avoir supposé que la relation entre certaines peintures idéales et le monde est si étroite que le monde – conçu de manière réductionniste et réaliste – est constitué d'un assemblage de taches de couleur et que c'est ainsi que l'œil innocent le voit. Mais le miracle de la peinture, c'est que nous voyons des objets et des scènes et pas seulement les taches de couleur qui la constituent. L'idée de l'œil innocent a été récemment critiquée de point de vue philosophique et artistique, il est de bon ton aujourd'hui de soutenir qu'une telle chose n'existe pas.

#### **Bibliographie:**

- Couturier, É. (2004). *L'art contemporain mode d'emploi*. Filipacchi.
- Danto, A. (1996). *Après la fin de l'art*, [traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer]. Seuil.
- Matisse, H. (1972). *Écrits et propos sur l'art*. Hermann.
- Paradigme. (2024). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL*, (consulté le 25 /11/2016). from <http://www.cnrtl.fr/definition>,
- Picasso, P. (2017). *Des citations d'artistes ou de penseurs sur l'art*, <https://www.galeriethearist.com/> (consulté le 14/11/2017).
- Oliveira, N. (2003). Oxley, N., & Petry M. (2003). *Installation II : L'empire Des Sens*. Tomas & Hudson.
- Pouivet, R. (2003). *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie*

*de l'art de masse*. La lettre volée.

Ruby, Ch. (2015). *Spectateur et politique*, séminaire inter arts. Faculté des arts visuels, Université de Strasbourg, le 20/12/2015.

Ruskin, J. (2015a). *Projet Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/> (consulté le 10/08/2015).

Ruskin, J. (2015b). *The Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners by John Ruskin*, <http://www.gutenberg.or/> (consulté le 10/08/2015).

Rush, M. (2003). *L'art vidéo*. Thames & Hudson.

Théval, G. (2012). *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, picturales*. Colloque 5-6 avril 2012, Lyon, <https://www.fabula.org/> (consulté le 02/04/2017).

Wollheim, R. (1987). *Painting as an art*. Princeton University Press.

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 en arts visuels, dirigée par Corine Pencenat, Maître de conférences et HDR éméritat]. Université de Strasbourg.*

### Références des figures

Figure 1. Peintre anonyme, Miniature Persane, *la Roseaie des Pieux*, d'après la poésie de Djami, 1553, Arthur M. Sackler Gallery, Washington.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miniature\\_from\\_Rose\\_Garden\\_of\\_the\\_Pious\\_Jami\\_1553\\_Freer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miniature_from_Rose_Garden_of_the_Pious_Jami_1553_Freer.jpg)œuselang=fa/ (consulté 22/06/2024).

Figure 8. Andy WARHOL, *Les Boîtes de Brillo*, Pop art, 17 1/8 x 17 1/8 x 14 inch, 1964, National Gallery of Canada, Ottawa.  
<https://www.artchive.com/artwork/brillo-box-soap-pads-andy-warhol-1964/> (consulté 23/06/2024).