

## VERS L'ÉCRITURE « DES ILLETTRÉS » CONTEMPORAINS

*Olessia Koudriavtseva-Velmans*

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

À la fin du VI<sup>e</sup> siècle, le Pape Grégoire le Grand définit le rôle de l'image chrétienne d'une manière qui resta déterminante pour les pays occidentaux durant tout le Moyen Âge. L'image fut définie comme « écriture des illettrés »<sup>1</sup>, et sa fonction consistait à enseigner la religion et ses mystères.

L'Occident a toujours eu l'ambition, au nom de la vérité, d'élargir au-delà de ses frontières l'influence de ce qu'il considérait comme le texte et l'image absolus. C'est ce que l'on perçoit dans la guerre des représentations que l'Occident mène depuis le Moyen Âge. Les adeptes de pratiques culturelles irrationnelles et étrangères à la pensée chrétienne devaient être convertis non seulement par la force, mais surtout par les outils du langage. C'est avec l'ambition de toucher un large public et d'élargir les frontières que Grégoire le Grand applique la stratégie de l'Écriture des illettrés qui s'appuie sur la force pédagogique de l'image et sur la mémoire collective. La mémoire à laquelle fait appel Grégoire n'est en effet pas celle des souvenirs des individus particuliers, mais un imaginaire collectif.

L'image institue la société des croyants et elle leur donne une identité, mais elle agit également sur « les infidèles », « les ignorants », « les insensés » et « les sauvages ». Elle est perçue comme un outil d'éducation pour les païens, ou pour les novices dans l'intelligence de la foi chrétienne. Les illettrés ont une certaine capacité pour déchiffrer, « lire » les images grâce à une mémoire universelle et, grâce à l'analogie de l'image et du texte, l'image possède une valeur éthique, fournit un modèle à imiter, et sert donc de mémoire du passé et de modèle pour l'avenir: « ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux incultes (*idiotis*) qui la regardent : parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter, ceux qui ne savent pas lire y lisent ; c'est pourquoi, surtout chez les païens, la peinture tient lieu de lecture ».<sup>2</sup>

Dans le cas des chrétiens d'Occident, les artistes ne se limitent pas au texte de l'Écriture, mais mettent l'image au service de la science chrétienne et reflètent les interprétations de l'Écriture par les théologiens et liturgistes. Donc l'image est un instrument qui sert à la connaissance, au lieu

---

<sup>1</sup> « Ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux illettrés qui la regardent » (GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, Epistula XI, 10: 873-876).

<sup>2</sup> GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, « lettre à Serenus, évêque de Marseille », dans Danièle MENOZZI (75).

d'être l'équivalent d'une « présence divine » comme chez les chrétiens d'Orient. En effet, chez les orthodoxes, l'icône Sainte en elle-même et les icônes qui composent les iconostases russes, héritées de la tradition byzantine, représentent la synthèse théologique de leur foi et de leur spiritualité (Florensky 121-209). L'iconostase est en quelque sorte le livre « polyfocal » ouvert devant les fidèles qu'ils lisent horizontalement mais aussi verticalement selon l'axe de symétrie déterminé par les portes royales.

Parfois dans l'imagerie médiévale occidentale on ne peut éviter le démembrement d'un objet concret ou d'une figure humaine dont on ne peut reproduire qu'une partie et que l'on fait alors surgir au milieu d'ornements dont la lecture s'avère complexe. Par exemple, les évangiles irlandais, tels que *Le Livre de Durrow* (VII<sup>e</sup> siècle), *Les Évangiles de Lindisfarne* (fin du VII<sup>e</sup> début du VIII<sup>e</sup> siècle) ou *Le Livre de Kells* (vers 820) présentent des compositions ornementales où le décor, le texte et l'iconographie religieuse sont réunis en une structure abstraite inextricable : des mots et des pages de titres entières deviennent des images. C'est aussi le cas des façades des églises russes de la fin du XII<sup>e</sup> et du début du XIII<sup>e</sup> siècle dans la région de Vladimir, où bêtes et monstres, saints et anges, guirlandes fantastiques, gueules de lions et mille autres ornements s'assemblent en un puzzle de pierres enchevêtrées, rébus sollicitant l'imagination.<sup>3</sup> En Orient comme en Occident, les images décoratives porteuses d'informations étaient bien évidemment très utiles dans des sociétés où la majorité des gens étaient analphabètes. Cependant, l'image qui sert à l'enseignement peut toujours se prêter à des retouches et des transformations. L'iconographie devient ainsi un langage ouvert à toutes les initiatives. Cela exige d'une part un certain apprentissage pour réussir à lire l'image « scientifique » et d'autre part cela explique l'essor, surtout à l'époque romane et gothique, de l'iconographie tirée d'un folklore ancré dans la mémoire collective et transmis par la tradition. La théorie avait besoin d'images ; l'image recélait un ou plusieurs concepts si riches en informations qu'elle se transforma, passant de l'aspect le plus concret à une abstraction de « l'écriture des illettrés ».

Il faut aussi préciser que l'image au Moyen Âge ne se réduit pas à une figure « plane » comme on l'envisage de nos jours. L'image médiévale couvre toutes les expressions plastiques, peinture aussi bien que sculpture. C'est avant tout une forme et le portrait d'une forme. Ce qu'on désigne aujourd'hui par le terme général « image », se décline au Moyen Âge selon des appellations précises. Ainsi les images conceptuelles métaphoriques « dessinées » par un écrivain dans son texte sont perçues comme ressemblances (*similitudines*). Les images narratives qui illustrent une scène sont dénommées *historia*. Dans une œuvre d'art, image, *historia* et images mentales peuvent se combiner, c'est-à-dire que l'objet

---

<sup>3</sup> Il s'agit de monuments célèbres tels que la cathédrale Saint-Dimitri à Vladimir (1194-1197) et la cathédrale Saint-Georges (1234, restaurée dans les années 1470) à Iouriev-Polskoï.

représenté peut être à la fois image et *historia* ; il peut à la fois raconter une histoire et être le portrait d'un objet, mais l'objet représenté peut également produire une représentation visible mentalement. Une telle perception de l'œuvre influe sur sa signification qui confirme la nature complexe de l'image. Par exemple, une crucifixion est une scène de la vie du Christ, elle a donc à voir avec l'histoire ; mais c'est aussi une image – un portrait, qui peut pourtant être vu comme une icône. Leur ensemble dans ce cas est objet de vénération, mais aussi ouverture au-delà du visible (Boulnois 13 et suivantes).

Ainsi une des fonctions premières de la signification de l'image est de permettre l'évocation d'une chose par une autre. L'image n'est par conséquent pas considérée comme un pur agencement de formes sans signification. Aujourd'hui, on considère que le fonctionnement signifiant de l'image est une évidence, et qu'il n'est pas équivalent à celui du langage, si on parle au sens courant du terme. L'image serait alors située entre ces deux mondes : entre le monde de l'agencement de formes dans l'espace et celui de la signification. L'image artistique du Moyen Age qui est « apparue visible pour montrer l'invisible »<sup>4</sup> oscille aussi entre la forme et le sens et devient à la fois « iconique », c'est-à-dire physiquement visible en tant que forme (objet ou personne), et conceptuelle, parce qu'elle n'est pas toujours visible en tant que forme, pourtant visible et lisible au-delà de la forme. L'art contemporain qui prétend détruire la forme et le sens oscille lui aussi entre les limites de ces deux phénomènes.

L'image physiquement visible que nous pouvons appeler l'image iconique est une mise en forme visible, c'est-à-dire, la mise en forme d'une surface pour produire une unité de vision réelle ou imaginaire.<sup>5</sup> C'est cette mise en forme qu'exploite l'art religieux médiéval quand il crée l'image iconique, qui fonctionne en relation directe avec une donnée extérieure à l'espace où elle opère. Ainsi l'image vient toujours se présenter « à la place » d'autre chose — que ce soit une réalité du monde extérieur ou bien un ensemble abstrait. L'image remplace une réalité ou un fantasme en les extériorisant, en les rendant visuellement accessibles et ainsi, en quelque sorte, plus « vrais ». Les doctrines iconoclastes, telles que l'aniconisme byzantin, juif ou musulman, qui refusent l'image iconique en éliminant sa qualité spécifique, sa visibilité physique ressemblante, exploitent néanmoins une autre nature de l'image, celle du conceptuel qui crée des images invisibles. L'absence de l'image iconique est comblée par un je-ne-sais-quoi indispensable pour attirer l'attention de l'homme, un je-

<sup>4</sup> Grégoire parle de Jésus considéré comme l'Image parfaite (GRÉGOIRE LE GRAND, *In Hiezechielem Homiliae*, II, 4, 20).

<sup>5</sup> La notion de « l'iconicité » et de « l'iconique » apparaît dans les écrits de sémioticiens et de spécialistes en information et en communication, tels que Peirce, Morris, Moles, Lindekens, Metz et d'autres généralement pour décrire et qualifier l'image, surtout ses propriétés les plus évidentes, par exemple la ressemblance ; la notion de « l'iconicité » et de « l'iconique » pourtant reçoit dans leurs théories des définitions à géométrie variable. Voir *Communications n°15*.

ne-sais-quoi qui se rapproche de l'espace du langage et permet de voir au-delà de la forme. D'un autre côté, la forme qui semble être purement décorative ramène aussi à un espace de signification qui se rapproche du verbe et, dans certains cas, la forme devient le verbe. Jean Scot nous apprend que « la lumière éternelle se manifeste elle-même au monde de deux manières : par l'Écriture et par les créatures. Car la divine connaissance ne peut être restaurée en nous que par les lettres de l'Écriture et par les formes des créatures » (Jean Scot Érigène, *Homélie sur le prologue de Jean*, 254). Cette réflexion confirme le fait que l'image cultuelle et l'aniconisme sont deux pôles complémentaires et convergents au sein de l'expression artistique liée à ces religions qui déclarent défendre de façon exclusive soit la visibilité divine, soit la loi invisible. Les processus par lesquels ils confluent montrent que l'image est indissociable du langage. Ils autorisent leur coexistence et leur mutuelle influence dans l'art médiéval qui explore ces questions complexes de l'image visible et de l'image invisible. Ces questions inscrites dans la mémoire collective se posent de nouveau avec force dans la pratique de l'art plastique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles que nous allons maintenant examiner. Nous allons voir que l'art contemporain n'est pas en rupture avec les préoccupations du Moyen Âge.

La reconnaissance de l'image se joue dans l'espace de la représentation. L'image est liée au langage car une société construit son identité par la représentation linguistique ou iconique. Elle s'organise selon un vaste code, qui structure les relations sociales avec des images qui permettent aux individus de s'identifier symboliquement. « Homo in imagine ambulat » (« l'homme marche dans les images ») - dit le psaume (38,7). Par l'image, les sociétés parlent de ce qui les préoccupe, de leur vision du monde, de la vie et de la mort. L'humanité s'appuie toujours sur un texte ou sur une image pour y lire la vérité de son identité. Le livre et l'icône constituent une mémoire collective qui structure l'être humain, l'initie aux règles de la société, lui donne une identité, un corps et cette mémoire se maintient non seulement grâce à l'autorité d'une institution de pouvoir, mais aussi en se transmettant d'un siècle à l'autre à travers les créations artistiques. L'identification passe par l'intermédiaire de la croyance en la vérité de ce qu'on voit et par la reconnaissance de ce qui se trouve dans notre mémoire commune ou dans le « montage dogmatique » que nous partageons avec les autres êtres humains (Legendre 83-94). Selon Hugues de Saint-Victor, la lecture mène à la mémorisation et à l'intériorité, ce qui permet d'archiver des données bibliques dans un tableau à double entrée et de faire de multiples lectures allégoriques. L'image devient cruciale, elle est d'abord une structure de l'espace visible, non plus une œuvre artisanale, mais un exercice spirituel intérieur et conceptuel (Hugues de Saint-Victor). Le texte et l'image en tant que représentations existant sous une apparence formelle élaborent un rapport à l'individu et deviennent des sortes d'œuvres hybrides durables qui traversent les siècles et sont garants de la transmission de la mémoire commune.

Les œuvres hybrides, tel le livre depuis l'invention de l'écriture, attirent l'attention des artistes. Il s'agit d'un espace matériel mais aussi d'un espace esthétique qui inspire les artistes car ce support offre d'innombrables possibilités. Le concept de livre peut être étonnamment varié et son support traditionnel peut évoluer. L'« équivalence » de l'image et du texte ou leur « cohabitation » dans une composition plastique restent toujours actuelles et notamment dans l'art moderne et contemporain, produisant des exemples d'un nouveau développement de « l'écriture des illettrés » ; ainsi « l'illettré » contemporain tout comme son ancêtre médiéval devient de nouveau le lecteur de l'image et le spectateur du texte.

Les exemples les plus célèbres de l'union du texte et de l'image au XX<sup>e</sup> siècle sont les œuvres de Matisse : son fameux livre *Jazz* ; ses livres décorés, comme *Le Florilège des amours* de Ronsard et *Les Poèmes* du duc d'Orléans, conçus comme s'il s'agissait de livres médiévaux. Pour ces créations, Matisse choisit une écriture manuscrite pour exprimer la singularité de la main de l'artiste et surtout la plasticité du texte qui se rapproche ainsi de l'image. Les œuvres de Matisse sont à l'opposé d'illustrations, placées en regard du texte et destinées à l'accompagner. Ses images sont décorées car, avec le texte, elles participent de l'acte de création à part entière, elles sont tout sauf des motifs de décoration, et dans ce cas là le texte à lire se lit en tant que signe plastique. Dans les livres de Matisse nous constatons que le peintre met en scène l'autosuffisance du texte et de l'image, en considérant l'un et l'autre comme des équivalents.<sup>6</sup>

À la même époque que Matisse, Sonia Delaunay transcende le support traditionnel du livre et crée ses robes poétiques « décorées » par les vers de ses amis Louis Aragon, Vladimir Maïakovski et Tristan Tzara ; Maïakovski, quant à lui, crée ses poèmes « plastiques » sous la forme d'affiche ou des affiches sous forme de poèmes dans la fameuse série satirique « Okna ROSTA ». Dans leurs œuvres nous constatons que l'apparition d'images invisibles, provoquées par la lecture des textes poétiques, est suscitée par des formes abstraites qui donnent au texte une plasticité tout à fait frappante. Cette tendance se retrouve aussi dans l'œuvre de Juan Gris qui crée une nature morte cubiste avec deux compositions parallèles : celle du texte et celle de la forme plastique pour créer l'image unique d'un dessin-poème.<sup>7</sup> Le texte et l'image dans le cas de la création de Juan Gris sont liés par la plasticité unique de l'œuvre qui est poétique et artistique à la fois. C'est un dialogue des mots et des dessins qui ne s'illustrent pas réciproquement mais confirment leur réalité.

---

<sup>6</sup> Pour Matisse le livre est une œuvre plastique, puisqu'il ne fait « [...] pas de différence entre la construction d'un livre et celle d'un tableau [...] » ; il distingue le livre illustré du livre décoré : « Le livre ne doit pas avoir besoin d'être complété par une illustration imitatrice. Le peintre et l'écrivain doivent agir ensemble, sans confusion, mais parallèlement. Le dessin doit être un équivalent plastique du poème » (MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, 213-215).

<sup>7</sup> Il s'agit de la peinture de Juan Gris intitulée *La Nature morte au poème* (1915, Musée de Bâle).

Les signes plastiques sur lesquels s'appuient tous ces artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle et dont Matisse parle à propos de *Jazz* (Matisse 248-249) avaient déjà été découverts par les artistes du Moyen Âge. Les anciens maîtres les utilisaient en tant que codes. Ils connaissaient parfaitement la force des pictogrammes utilisés dans les civilisations antiques. La plasticité de la parole « s'écrit » alors sous la forme d'une image. Dans le cas du livre décoré, l'image conduit les artistes vers l'équivalence plastique du texte et ensuite du livre. Dans d'autres créations artistiques, comme les retables ou les iconostases, un « équilibre » ou une « équivalence » se construit aussi entre l'information écrite et l'information dessinée. Les artistes du Moyen Âge ont prouvé ainsi l'existence d'une équivalence entre l'œuvre d'art plastique et le livre, mais également entre œuvre picturale et œuvre textuelle. Leurs créations sont le rêve incarné des artistes modernes qui recherchent l'œuvre hybride, à la fois décorative et informative ; leurs expériences inspirent les artistes actuels à poursuivre les mêmes recherches, qui sont désormais confrontées aux technologies contemporaines.

L'art du Moyen Âge était fondé sur « les hiéroglyphes religieux », sur « la théologie de l'art », non seulement pour ce qui était de la question de la puissance de l'Église veillant sur l'application d'une doctrine précise, mais pour ce qui concernait la question de la langue esthétique (Gurevich). La particularité de cette langue consistait dans l'absence de différence entre monde réel et monde imaginaire, entre réalité et fantaisie, ce qui permit pendant des siècles même aux « illettrés », c'est-à-dire aux non initiés, de posséder un certain savoir lire. Cette esthétique s'appuie sur une réalité où la « poésie » et la « vérité » ne sont pas encore séparées, et c'est cette esthétique d'une autre réalité qu'essayent de retrouver les artistes modernes et contemporains. Les phénomènes qui incarnent cette autre réalité, comme l'iconostase en Orient et le retable en Occident, apparus à l'époque médiévale, sont donc des créations plastiques d'une importance suprême parce qu'ils concentrent une puissante énergie spirituelle et surtout une charge informative très forte, équivalente à celle des multimédias contemporains qui nous proposent une lecture « compressée », fondée sur la « polyfocalité ». L'iconostase et le retable sont aussi poly-focaux que la page d'accueil d'un grand portail Internet dans lequel l'espace est divisé en vignettes présentant des signes plastiques et textuels. Les pages virtuelles du portail tirent leur inspiration également de la structure des livres.

L'iconostase s'organise aussi comme une page ou plutôt comme un livre ouvert et chargé de textes, ces « textes » étant constitués de lignes horizontales qui peuvent contenir au moins trois registres. L'iconostase est un concentré d'informations plastiques avec ses représentations de figures de saints, ses épisodes bibliques, mais aussi ses informations écrites, telles que les textes sacrés écrits sur des *volumens*, les rouleaux tenus par des patriarches, des prophètes, parfois par la Vierge et Saint Jean Baptiste, les apôtres et les martyrs. Les martyrs sont représentés accompagnés de textes plutôt

que des objets ayant servi à les martyriser, ce qui souligne pour eux personnellement l'importance de l'écrit. Dans la partie centrale de l'iconostase on voit les figures principales que sont la Trinité, la Mère de Dieu en gloire, dans le registre au-dessous du *deesis*<sup>8</sup>, l'icône centrale est celle du Christ roi entre les puissances angéliques. Cette partie centrale correspond à un axe qui symbolise à la fois la reliure de la couverture du livre, mais aussi les marges, placées en son centre. Ces marges rejoignent les deux parties latérales comme s'il s'agissait de deux pages. Dans ces marges se trouve l'information la plus importante. L'iconostase se présente finalement comme la synthèse de textes sacrés, une sorte d'équivalent synthétique de la Bible parfaitement structuré. Elle permet grâce à l'image de rendre visible, et par conséquent réel, le monde céleste.

Le retable qui peut être un diptyque, triptyque ou polyptyque, recouvert de panneaux pour le refermer, reprend également l'idée du livre, mais que l'on pouvait ouvrir ou fermer selon les moments intimes de la lecture. Chaque tableau est une page, chaque objet est un mot symbolique, chaque personnage est une phrase. Tout est composé comme des lignes étalées sur une page. La perspective inversée où les lignes de fuite convergent vers le spectateur est nécessaire dans ce cas-là pour que le spectateur commence la lecture par le haut. Par les lignes secondaires, le spectateur arrive ensuite vers le bas de la « page » où il voit alors les personnages et les événements principaux.

La « polyfocalité » que nous percevons dans l'exemple de l'iconostase et du retable est caractéristique des œuvres médiévales et captive les artistes contemporains qui cherchent leurs racines esthétiques dans l'art de l'icône. Ils se laissent porter par les icônes médiatiques contemporaines. Certains d'entre eux tentent de créer des œuvres conçues comme des concentrés d'énergies spirituelles universelles. En 2010, pour démontrer que des artistes contemporains suivent les voies tracées par leurs prédécesseurs, j'ai organisé deux expositions d'œuvres d'artistes qui s'inscrivaient dans le cadre de l'année culturelle bilatérale France – Russie. Une exposition a eu lieu à Moscou, sur le thème du « Gothique du XXI<sup>e</sup> siècle » ; l'autre, dans la région parisienne, s'intitulait « Iconostase ».<sup>9</sup>

Les créations des artistes participant à ces deux expositions s'inspirent du langage plastique médiéval occidental et oriental dont la lecture est fondée sur la « polyfocalité » de l'image informative

---

<sup>8</sup> *Deesis* : « prière d'intercession » de la Mère de Dieu, des apôtres et des saints se tenant aux côtés du trône de Jésus-Christ.

<sup>9</sup> L'exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXI<sup>e</sup> siècle » s'est déroulée dans le cadre de la Biennale de la photographie à Moscou au Centre d'art contemporain Winzavod du 19.03.2010 au 15.05.2010. L'exposition « Iconostase » à eu lieu dans la ville du Plessis-Robinson du 15.05.2010 au 28.05.2010. Les deux expositions ont été réalisées par l'association L'ART INTEMPOREL avec la participation des artistes suivants : L'Atlas, Igor Bitman, Filip Bod, Raphaël Denis, Armel Hostiou, KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Lena Karin et Natalia Trouchkina, Gabriel Leger, Valentin Samarine, Anna Taguti ; commissaire O. Koudriavtseva-Velmans.

ou plus précisément sur la « polyfocalité » de la composition narrative qu'il faut lire image par image. La lecture des images-codes de l'art contemporain labélisé et coté en bourse se fait sans difficultés, grâce à des stéréotypes médiatiques facilement reconnaissables, grâce aux icônes logo-typées de notre époque et par l'intermédiaire des citations d'œuvres d'art anciennes détournées par l'artiste. Le personnage de l'œuvre poly-focale du groupe d'artistes KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, se trouve confronté à la réalité dogmatique perverse de l'art contemporain, constituée d'assemblages de codes nouveaux composés pourtant de codes anciens. Le personnage et le spectateur se retrouvent à la fois dans des situations et dans des dimensions différentes, l'une plus invraisemblable que l'autre, mais grâce à la technique du montage photographique nous prenons ce fantasme pour la réalité et nous apprenons la marche à suivre pour obtenir la grâce et la reconnaissance du Grand Art Contemporain qui n'est qu'une vanité (Fig. 1). Ces créations côtoient des œuvres mêlant directement le texte et l'image et sont porteuses de plasticité et d'information. Par exemple, dans le travail de l'artiste Anna Taguti qui fait référence au textile copte considéré autrefois comme digne équivalent des premières iconostases,<sup>10</sup> l'imagerie symbolique ancienne reçoit une autre lecture parce qu'elle se trouve entourée de slogans conceptualistes datant de l'empire soviétique. Ces inscriptions considérées à l'époque comme les repères didactiques d'un avenir qui semblait idéal et si proche, deviennent des fragments d'antiquité tout comme les tissus coptes, et leur langue symbolique risque avec le temps d'être oubliée et le sens détourné (Fig. 2).



Fig. 1 KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste-star de l'art contemporain, 2010. Exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXIe siècle », 2010.



Fig. 2 Anna Taguti, Tissu Copte – Soviétique, 2009. Exposition « Iconostase », 2010.

<sup>10</sup> Les premiers prototypes de l'iconostase remontant à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Age étaient de simples balustrades basses ou des rideaux en tissu qui séparaient le sanctuaire de l'assemblée des fidèles.



En tant qu'artiste et théoricienne vivant au XXI<sup>e</sup> siècle, époque où la publicité et l'univers poly-focal d'Internet proposent une lecture rapide d'informations condensées, j'ai moi-même cherché, à travers trois projets plastiques audiovisuels, des moyens d'expression contemporains et forts pour m'approcher du langage symbolique de cette « écriture des illettrés », et pour montrer comment des problématiques destinées aux philosophes, aux théoriciens et aux historiens d'art peuvent être révélées aux spectateurs par un autre moyen que l'écriture, c'est-à-dire par un moyen plus accessible qu'un texte ou un livre. Je me suis donc fixé le but ambitieux d'une création accessible dans laquelle chacun peut trouver ses propres associations en regardant une vidéo qui se réfère, par exemple, aux moyens d'expression des peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle dont les racines remontent au langage symbolique de l'art médiéval.<sup>11</sup>

La première œuvre, intitulée *Le monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans la fast-food mondial* (17 minutes, 2005) est un diptyque constitué de deux volets-écrans qui évoquent le format traditionnel de l'art religieux des Pays-Bas depuis le XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que les œuvres composées de deux tableaux qui se font pendant et les séries, fréquentes en Hollande aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cette double vision s'appuie sur le principe de la double lecture des symboles dans la peinture hollandaise : la nature morte associée aux phénomènes naturels, religieux, sociaux ou politiques, et les scènes de genre qui cachent derrière un épisode quotidien une longue histoire didactique, « écrite » dans le but de sensibiliser le spectateur. Le principe narratif et didactique de la peinture hollandaise correspond au modèle de l'image défini par Grégoire le Grand qui se résume à la scène narrative peinte. L'image absolue est pour lui l'image au sens *d'historia*. Grégoire établit une équivalence entre l'image et le texte : si le rapport à l'histoire est un apprentissage, l'image narrative se place au même plan que l'Écriture, mais elle est réservée à un autre public. L'image est vue comme un outil didactique. L'image devient un message à lire et à déchiffrer, au lieu d'être l'équivalent vénérable d'une présence divine (Grégoire Le Grand, « Lettre à Serenus » in Menozzi 75-77).

Mon installation vidéo s'inspire de ce modèle ancien. Il y a d'une part la nature morte dont le langage associatif est à déchiffrer (ainsi ce volet reste silencieux et invite à la contemplation méditative) et d'autre part la scène de genre, qui est narrative, parfois répétitive et ennuyeuse comme la vie du personnage qui la vit de façon routinière, en exécutant un travail physique, manuel et bien fait, mais qui cache toujours quelque chose de plus, une information qu'on ne saisit pas du premier regard. Dans cette œuvre narrative le texte est invisible, mais lisible à travers des symboles et à travers des associations visuelles propres à chaque spectateur, encouragé à décoder les paroles de cette écriture et à concevoir sa signification. C'est

<sup>11</sup> À ce propos et notamment concernant le « symbolisme dissimulé » voir PANOFSKY (vol. I, p. 131 et suivantes), BERGSTRÖM et NORBERT SCHNEIDER (p. 17 et suivantes).

ainsi que selon Jean Scot le spectateur « reconnaîtra un verbe » : « Par tes sens corporels, observe les formes [...] : en elles, ton intelligence reconnaîtra le Verbe » (Jean Scot Érigène 254).

Le personnage de la vidéo travaille dans un fast-food, et mène une « vie tranquille ». Ses occupations sont proches de celles des personnages des tableaux d'Adriaen van Ostade, de Pieter de Hooch, ou de Jan Steen – servantes, cuisinières, boulangers, brasseurs. Pourtant l'héroïne du *Monde sur un plateau...* vit aussi une autre vie : elle parle d'art et fait des réflexions qui n'ont rien à voir avec son travail. Dans cette double vie, il ne faut pas chercher une allusion aux injustices sociales et encore moins une revendication politique. Ce n'est que mon autoportrait, où je me déguise et où je joue un rôle. Ici, je rends hommage à Rembrandt et à Steen qui se représentaient souvent sous un déguisement, mais c'est surtout à Jan Steen – l'artiste narrateur d'histoires – que je dédie mon personnage.

Ce brasseur, aubergiste et peintre, quelque part acteur et dramaturge à la fois, entre dans ses tableaux pour y vivre avec ses personnages. On le voit tantôt en train de servir une tarte aux myrtilles à des bourgeois dans *La fête d'été* (années 1670, Musée de l'Ermitage), tantôt préparer un hareng en se moquant de la jeune fille tombée enceinte dans *La visite du médecin* (1663-1665, Philadelphia Museum of Art), tantôt jouer avec sa femme le rôle de deux désœuvrés dans *Les ivrognes* (années 1660, Musée de l'Ermitage), tantôt se présenter en luthiste (*Autoportrait*, 1652-1665, Musée Thyssen-Bornemisza). Jan Steen est un artiste dont la double vie pose toujours la question de qui il était : était-il un fêtard débauché ou un excellent psychologue qui observait la vie pour nous offrir ses conclusions pointues, pleines d'humour et de justesse?

Le choix de la technique audio-visuelle me semblait parfait pour traiter la scène de genre qui est très narrative. D'une certaine façon, elle permet d'écouter le monologue du personnage, d'entendre les bruits de son environnement, ce qui est très important dans la peinture hollandaise, qui ne se limite pas aux moyens visuels ou plastiques mais qui est capable de représenter le son, par exemple, dans les nombreux *Concerts* ou dans les compositions sur l'Ouïe faisant partie des séries des Cinq Sens.

Je pensais aussi aux tableaux de Pieter de Hooch ou de Pieter Jansens Elinga dont les personnages sont figés en pleine action, comme si on captait une scène de film pour montrer le personnage dans l'instant, quand il ne pose pas, mais quand il est en mouvement (Fig. 3).

Selon les « Petits Hollandais », mon observation de la vie et du monde passe non seulement par la description, mais aussi par le langage associatif des symboles. Dans le second volet, dédié aux natures mortes, le slogan de la chaîne du fast-food parisien où travaille le personnage se matérialise : « Le Monde sur un plateau ». Cette phrase exprime le concept des artistes du XVII<sup>e</sup> siècle qui exposent leurs valeurs et leur vision du monde à travers des objets déposés sur une table. Le même principe est



Fig. 3 A gauche : Pieter Jansens Elinga, Intérieur hollandais, 1665-1670. Musée National de l'Ermitage.

A droite : Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragment.

appliqué dans la vidéo qui interroge le concept mondialiste du fast-food, mais aussi la consommation, le rattachement à une marque comme à un repère spirituel du bien et du mal qui enchaîne le monde entier.

Dans mon travail, j'ai préféré garder les mêmes lectures symboliques que chez les artistes hollandais ; elles sont intemporelles et parlent de la religion, de la nature, des sens humains, de la vie et de la mort. Dans mes natures mortes il y a aussi l'humour qu'on trouve souvent dans la peinture hollandaise de genre et j'y présente avec ironie notre culture contemporaine de consommation. La présentation audiovisuelle passe en alternance d'une nature morte hollandaise ancienne à une nature morte contemporaine, et dans ce principe fondé sur des parallèles nous constatons à quel point la nature morte actuelle est morte, c'est-à-dire que l'objet n'est pas naturel et n'est pas fabriqué manuellement non plus. Il est absolument artificiel, fabriqué par une machine. Les éléments traditionnels symboliques comme les fruits, les poissons, les gibiers sont remplacés par des produits de substitution « 100% naturels » comme des volailles en barquettes, emballées sous plastique, des poissons transformés en surimi, des bonbons « 100% fruits », etc.

Certaines natures mortes contemporaines se présentent comme des reconstitutions de natures mortes anciennes et on imagine comment les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle pourraient représenter

leurs symboles avec des objets de consommation actuels. Il me semble que nous pouvons en toute légitimité établir un tel parallèle, puisque nous sommes les héritiers du système capitaliste dont la Hollande du Siècle d'or peut être le symbole.<sup>12</sup> Parfois dans la vidéo les objets symboliques restent les mêmes, mais ils évoluent et changent de forme. La comparaison est faite entre les symboles des trois âges, tels que les trois fromages (Floris van Dijk, *La Nature morte aux fromages*, 1615-1620, Rijksmuseum, Amsterdam) qui deviennent des paninis aux trois fromages. Symboles de la vanité, les livres se transforment en prospectus publicitaires et les instruments de musique disparaissent au profit d'un baladeur électronique jouant de la musique artificielle.

Ces natures mortes contemporaines sont des « reconstitutions » de tableaux anciens interprétés avec des objets actuels qui peuvent avoir la même signification symbolique, ou la même fonction d'usage, mais ces objets ont beaucoup changé avec le temps. Ainsi les symboles centraux que sont les éléments naturels (l'air, la terre, le feu et l'eau) dans *La Nature morte aux pipes* de Pieter Claesz (1636, Musée de l'Ermitage) se réincarnent dans des objets contemporains comme des pailles en plastique et des cigarettes, des allumettes et une bouilloire électrique, du café en poudre et un café dans un verre plastifié (Fig. 4).



Fig. 4 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.

<sup>12</sup> Concernant l'idée que la peinture hollandaise du XVIIe siècle est fortement liée aux conditions socio-économiques du Siècle d'or et qu'elle reflète un idéal du capitalisme naissant, voir PILLORGET (88-89), BRAFMAN (12-26) et HAUSER (p.74 et suivantes).

Le jeu des symboles se poursuit dans les natures mortes où la lecture symbolique reste similaire à celle des œuvres anciennes, mais ce sont de nouveaux objets issus des technologies modernes, de nouveaux produits industriels qui remplacent les « héros » traditionnels des *still leven* (« nature morte » ou « vie silencieuse, immobile ») hollandais. Les huîtres aux vertus aphrodisiaques tant appréciées par les « Petits Hollandais » se transforment aujourd'hui en divers produits excitants et fortifiants comme une pilule de Viagra, un verre de Coca Cola, une cigarette et un préservatif réunis sur une table.

Dans la tradition ancienne le pain et le vin sont des symboles eucharistiques ; les carottes ou les radis, par leur forme, évoquent les clous ; les noix renvoient à la croix du Christ. Dans la version aux objets contemporains le pain est prétranché, la soupe en boîte est « 100% carotte » et la boisson « sacrée » est le Coca Cola (Fig. 5).

Les symboles du Mal tels que les insectes et les animaux « nuisibles », mais également les papillons et oiseaux, créatures qui symbolisent l'âme humaine, coexistent avec des fruits dans les tableaux de Van Der Ast. Ils symbolisent le destin ou expriment une certaine conception du monde. Dans une des compositions issues du *Monde sur un plateau...*, le destin de ces bêtes est déjà écrit car les industriels trouvent une « solution » pour rendre le monde « meilleur » : ces pauvres créatures du Bien et du Mal seront de toute façon éliminées « grâce » aux insecticides placés dans cette reconstitution sous toutes leurs formes actuelles : aérosol, poudre, pastille, etc. (Fig. 6)

Les anciens maîtres savaient que les objets-symboles donnaient un sens particulier aux compositions ayant pour sujet une nature morte autant qu'aux images traitant de la nature vivante, comme le portrait et les scènes de genre, à tel point qu'un *still leven* est aussi un tableau religieux, une image du monde, dont les objets écrivent l'histoire. Avec mon projet vidéo inspiré du passé et du présent, nous voyons comment les objets en tant que produits de la civilisation humaine prennent de plus en plus d'importance dans notre existence physique et spirituelle, et à quel point ils deviennent nos nouvelles « icônes ». Ils créent de nouvelles allégories, ils envahissent le monde qui apparaît comme un plateau couvert d'objets, où il n'y a plus de place pour la nature vivante. Cette approche associative qui donne à un objet un autre sens, malgré sa forme concrète, devient une représentation tout à fait abstraite, car si l'on met de côté notre initiation dans sa lecture symbolique, nous savons que cet objet dans le contexte d'une œuvre d'art n'est pas restreint à sa signification utilitaire initiale. Ainsi nous assistons à la stylisation ou la schématisation d'un objet ou d'une forme concrète, qui peut provoquer l'apparition d'associations développant la force et la richesse informatives de l'œuvre entière.<sup>13</sup> C'est le principe des représentations symboliques hybrides qui se nourrissent du visible afin d'atteindre

---

<sup>13</sup> L'idée que le schématisme facilite la reconnaissance des objets car il ne garde que l'extrait informatif de l'image suffisant à son identification et à la communication des informations dont l'image est chargée est développée par Christian METZ à partir des recherches d'Abraham MOLES (Metz 356-358).



Fig. 5 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.



Fig. 6 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.

l'invisible, apparues au Moyen Age. Elles restent toujours actuelles de nos jours grâce à une expression artistique qui dépasse les différences temporelles et nationales.

Le deuxième projet vidéo intitulé *A mon seul désir* (5 minutes, 2009) s'inspire de la fameuse série des tapisseries médiévales de *La Dame à la licorne*. La vidéo fait partie d'une installation

complexe, composée d'un film court-métrage, d'une projection vidéo et de plusieurs « tapisseries » modernes, mêlant le dessin, la couture, la broderie, le découpage et l'impression photographique. Dans ce projet, des stéréotypes visuels liés au mouvement gothique, comme les habits noirs, un maquillage terrifiant et l'esthétisation de la souffrance, de la mort et de tout ce qui est sombre sont associés à « l'écriture » de symboles hérités de la langue artistique du Moyen Âge. Il s'agit de la croix, du pentacle, du crâne, de la rose et des animaux qui autrefois peuplaient les bestiaires médiévaux et qui symbolisaient les créatures de l'enfer ou au contraire les forces célestes, comme le chat, l'araignée, le rat et les créatures fantastiques telles le loup-garou et la licorne. ( Fig. 7)



Fig. 7 Olessia Koudriavtseva-Velmans, À mon seul désir, 2009, fragment.

Le monde idéal de *La Dame à la Licorne* où six épisodes présentent les cinq sens humains et un énigmatique sixième sens sont indiqués par six mots-clés. Ces combinaisons de mots sont écrites à chaque fois d'une manière plastique différente, qui reste toujours dans les limites d'une expression gothique ancienne ou contemporaine. La plasticité des mots-clés devient une évidence et elle rivalise avec l'écriture car la lecture des caractères gothiques n'est pas aisée. Ainsi ces courtes compositions textuelles se rapprochent du visuel gothique qui utilise les propriétés plastiques et conceptuelles d'une inscription stylisée. Les six épisodes visuels passent par le prisme de la vision du monde des adeptes de la mode gothique qui défendent leur propre paradis, un paradis théâtralisé et proche de la mascarade.

L'inscription « *A mon seul désir* », dont le sens reste toujours obscur rend compte de la composition de cette vidéo tournant en boucle, car c'est par cette scène et par cette phrase que commence encore et encore l'histoire de la demoiselle gothique. Ainsi le sixième sens dans la vision gothique se lira comme *l'Initiation* à une vie pleine de dangers. Le Toucher devient

la *Tentation*, l'Odorat se transforme en *Drogue*, la Vision en *Hallucination*, le Goût en *Anorexie* et l'Ouïe en adoration fanatique de la musique *Dark Wave*. Pourtant derrière cette mascarade terrifiante se cache une âme enfantine et sensible, qui ne se sent forte qu'en compagnie de ses peluches et d'un admirateur androgyne. Luttant contre la solitude et l'incompréhension, elle recherche quelque chose de grand et de spirituel en passant par six étapes dangereuses accompagnées non pas de la musique des « idoles noires », comme Marilyn Manson ou Tokyo Hôtel, mais de l'*a capella* des chansons d'amour du XIII<sup>e</sup> siècle issues du *Codex de Montpellier*.

La troisième vidéo portant sur la problématique du texte et de l'image s'intitule *Iconostase* (9 minutes, 2009-2010). Elle est consacrée au docteur Evgueni Sergeevitch Botkine, médecin personnel du dernier tsar russe Nicolas II, assassiné avec son protecteur. L'Église orthodoxe russe, qui connaît une renaissance depuis la chute du régime soviétique, fixe son attention sur ces personnages publics tués par le pouvoir précédant, certains d'entre eux étant déclarés Saints Martyrs et d'autres canonisés.<sup>14</sup>

Evgueni Botkine, qui lia son destin tragique à celui de la famille impériale, a été canonisé par l'Église orthodoxe russe de l'étranger en 1981, et n'a été reconnu comme martyr qu'en 2000. Malgré ces divergences, les dépouilles des martyrs d'Ekaterinbourg se trouvent aujourd'hui réunies dans la Cathédrale des Saints Pierre et Paul à Saint-Pétersbourg, où reposent tous les tsars russes depuis Pierre le Grand. En cela, la Cathédrale est en quelque sorte le musée de l'histoire du pouvoir.

La vidéo *Iconostase* est fondée sur des fragments de lettres manuscrites du docteur Botkine écrites en exil peu de temps avant sa mort ; ainsi le texte écrit et prononcé devient « l'acteur » principal du projet. Ce sont les lettres d'un homme perdu dont la santé psychologique est fragile, qui ne pense pas être un héros mais simplement un homme qui a des devoirs et des convictions, quelqu'un de très croyant et en même temps qui a peur de mourir, car il aime la vie et surtout ses enfants, quelqu'un qui n' imagine pas devenir saint un jour. Ce personnage reste dans l'ombre médiatique de la famille du tsar, mais il n'en est pas moins important, car contrairement au tsar, Botkine avait le choix de quitter le monarque et de rester en vie. Il n'a pas choisi de devenir une icône médiatique ou de créer sa propre icône plastique. Les images iconographiques du docteur sont rares.

Le but de ce projet est de montrer comment un homme simple (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est

---

<sup>14</sup> Les plus connus parmi ces nouveaux canonisés sont la famille du tsar Nicolas II et ses serviteurs tués par les bolcheviks; leur histoire se poursuit malgré les 90 années écoulées depuis leur mort. Si pour Nicolas II et sa famille officiellement reconnus comme saints, l'Église a montré la voie de la canonisation médiatique, le destin d'autres martyrs du groupe fusillé à Ekaterinbourg en 1918 n'est pas si clair, car malgré leur reconnaissance en tant que martyrs, leur sainteté est toujours à l'étude par l'Église Orthodoxe russe.



pas exceptionnel) finit par se retrouver dans « l'iconostase » des héros, êtres humains remarquables. Cette iconostase est érigée, d'après le concept médiéval, en tant qu'œuvre hybride, croisement équilibré du texte et de l'image, organisée comme le livre poly-focal, mais transformée par la technique moderne de l'audiovisuel. La nouvelle technique permet au personnage de s'adresser au spectateur par la parole, qu'on lit aussi à travers une plasticité exceptionnelle de ses lettres fragmentaires, dont la totalité est perdue à jamais. Le but est aussi d'éditer d'une autre façon les manuscrits écrits dans des conditions extrêmes, psychologiquement et physiquement dures à supporter. La vidéo parvient à sauvegarder la plasticité de ces lettres et de cette écriture d'un homme souffrant et courageux.

L'espace du temps est brisé dans cette vidéo, à la façon d'une composition plastique médiévale, où sur la surface d'un tableau nous pouvons voir les événements qui se déroulent dans des dimensions temporelles différentes. La cathédrale où le docteur est enterré, la chambre où il écrit ses lettres, où il convoque ses souvenirs et les événements chers à sa mémoire : sa famille, ses proches, ses patients, son destin et sa vie après la mort, tout cela passe devant le spectateur qui voit à travers le temps. Les hallucinations visuelles qui assaillent le docteur Botkine dans sa petite chambre à Ekaterinbourg surgissent à travers l'écriture de ses lettres manuscrites qui comptent des paroles inspirées par la foi et constituent un testament découvert récemment et dont certaines parties ont disparu. Ses écrits n'existent évidemment qu'en un seul exemplaire et par miracle, ils sont parvenus jusqu'à nous tout comme les saintes écritures et les manuscrits anciens uniques.

Botkine qui, d'un haut statut social, bascule dans le pire état qu'on puisse concevoir, parle très souvent de la mort dans ses lettres. La vidéo met en scène le regard du docteur sur l'avant et l'après de son exil et de sa mort. Parce qu'il est croyant il sait qu'il entrera dans l'au-delà de la vie terrestre. Botkine reçoit des signes et des messages sur son avenir inéluctable, qui peuvent sembler de simples « superstitions », et les décrit en détails dans ses lettres. Dans le film ces signes sonores et visuels reçoivent une liberté d'interprétation intuitive propre à chaque spectateur. Cette vidéo n'est pas une illustration des lettres de Botkine mais permet peut-être de s'approcher de sa vie et de ses sentiments. Elle permet surtout de voir comment nous noircissons et blanchissons la personnalité d'un homme qui, « traître au peuple », devient un saint ; comment nous utilisons un homme après sa mort en faisant de lui une curiosité, un lieu de « pèlerinage » touristique, un symbole politique... *Iconostase* est une histoire écrite avec des images et un tableau peint avec des « *Verbes visibles* »<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> C'est Saint Augustin qui formule précisément la définition des « Verbes visibles » qui sont des signes visuels permettant de révéler Dieu. On les observe dans la nature, ils sont transmis par l'écrit et permettent « de guérir... notre regard intérieur ». Voir Saint Augustin (168-169).

Trouver un modèle universel dans l'art qui soit un modèle global de communication, et que le Moyen Age semble avoir découvert en manipulant les propriétés visibles et invisibles du texte et de l'image, reste un défi pour l'époque contemporaine héritière des expériences de la puissante doctrine de l'Écriture des illettrés. L'expression artistique actuelle tente de développer et d'expliquer l'analogie perpétuelle entre ces deux extrêmes que sont le texte et l'image. Roland Barthes rapporte ceci à l'échelle de toute l'humanité et il déclare que « l'humanité semble condamnée à l'analogie ». Pour Barthes ce sont les artistes qui peuvent ressentir la nécessité de combattre cette fatalité : « d'où l'effort des peintres, des écrivains, pour y échapper. Comment ? Par deux excès contraires [...], soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la copie...), soit en déformant régulièrement – selon les règles – l'objet mimé (c'est l'anamorphose). Être entre les deux ? Échapper à la similitude du signifiant et du signifié ? » (Barthes 48). Barthes choisit deux types d'artistes : des peintres et des écrivains, c'est-à-dire des créateurs d'image, et plus précisément de deux types d'image : l'image physiquement visible et l'image visible mentalement, autrement dit l'image iconique et l'image conceptuelle, deux moyens d'expression inséparables et complémentaires de l'Écriture « des illettrés » de tous les temps.

**Olessia Koudriavtseva-Velmans** is an art historian and theoretician who specialises in museology and contemporary art. She is also a visual artist and a curator. A graduate of the St Petersburg Academic Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture, she was a scientific advisor at the State Hermitage Museum before embarking upon a PhD in philosophy and aesthetics at the Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. Her theoretical and artistic work mixes writing with visual media. She has published essays on her work in *Le livre et ses espaces* (Presses Universitaires de Paris X, 2007), and *Verso. Arts et Lettres* (Cercle d'Art, n°50, juillet 2008 ; n°52 janvier-mars 2009).

## BIBLIOGRAPHIE

- AUGUSTIN (SAINT). *La Vraie Religion*. Bibliothèque augustinienne, Vol.8. Paris : Desclée de Brouwer, 1951.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- BERGSTRÖM, Ingvar. « Disguises Symbolism in « Madonna Pieces » and Still-Life », *The Burlington Magazine*, n° 97, 1955.
- BOTKINE, Evgueni. Lettres manuscrites écrites à Ekaterinbourg en juillet 1918, Archives Nationales de Russie.
- BOULNOIS, Olivier. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age ; Ve – XVIe siècles*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.
- BRAFMAN, Jacques. « Le génie hollandais ou la Hollande vue par les philosophes ». *Septentrion*, n° 2, 1988 : 12-26. *Communications n°15*. « L'analyse des images ». Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- DENYS L'ARÉOPAGITE (SAINT). Œuvres de Saint Denys L'Aréopagite. « Livre de la hiérarchie céleste », Paris : Sagnier et Bray Libraires-Éditeurs, 1845.
- FLORENSKY, Paul (Père Pavel Florensky). « L'Iconostase ». *La Perspective inversée suivie de L'Iconostase*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1992.
- GRÉGOIRE LE GRAND. *Registrum Epistularum*, Turnhout : éd. D. Norberg, Brepols, 1982.
- . *In Hiezechielem Homiliae*, II, 4, 20, Turnhout : éd. M. Adriaen, Brepols, 1985.
- GUREVICH, Aron. *Les catégories de la culture médiévale*. Paris : Gallimard, 1983.
- HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*, vol.2. « Renaissance, Mannerisme, Baroque ». Londres : Routledge, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, vol. III. Paris : Flammarion, 1979.
- HUGUES DE SAINT-VICTOR. *L'Art de lire. Didascalicon*. Paris : Cerf, 1991.
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE. *Expositiones in Ierarchiam coelestem*. Turnhout : éd. J. Barbet, Brepols, 1975.
- . *Homélie sur le prologue de Jean*. Paris : Coll. Sources Chrétiennes N°151, Cerf, 1969.
- LEGENDRE, Pierre. *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident. Conférences au Japon*. Paris : Mille et une nuits, 2004.
- MATISSE, Henri. *Jazz*. Paris : Tériade éditeur, 1947.
- . *Écrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann, coll. Savoir : sur l'art, 1972.
- MENOZZI, Danièle. *Les Images, l'Église et les arts visuels*. Paris : Cerf, 1991.
- METZ, Christian. « Le perçu et le nommé ». *Vers une esthétique sans entrave : Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris : Union Générale d'Édition, 1975, coll. 10/18 : 345-377.
- MOLES, Abraham. « Théorie informationnelle du schéma ». *Schémas et schématisation - Revue de bibliologie*, vol. I, n° 1, 1968 : 22-29.
- ORLÉANS, Charles d'. *Poèmes, Manuscrits et illustrés par Matisse*. Paris : Tériade éditeur, 1950.
- PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1953.
- PILLORGET, Suzanne. *Apogée et déclin des sociétés d'ordre 1610-1687*. Paris : Le Livre de Poche, 1969.
- RONSARD, Pierre de. *Florilège des amours*. Genève : Skira, Editio Service Genève, fac-similé de l'édition Albert Skira, 1948. Illustré par Henri MATISSE.
- SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. Cologne: Taschen, 1990.

## ŒUVRES CITÉES

- Le Livre de Durrow*, VIIe siècle, Trinity College de Dublin.
- Les Évangiles de Lindisfarne*, fin du VIIe-début du VIIIe siècle, British Library de Londres.
- Le Livre de Kells*, vers 820, Trinity College de Dublin.
- La Cathédrale Saint-Dimitri* à Vladimir, 1194-1197.
- La Cathédrale Saint-Georges* à Iouriev-Polskoï, construite en 1234 et restaurée dans les années 1470.
- La Dame à la Licorne ou À mon seul désir*, série de tapisseries, fin du XVe siècle, Le Musée National du Moyen Age Cluny.
- Le Codex de Montpellier*, polyphonies du XIIIe siècle, Bibliothèque Inter - Universitaire de Montpellier.
- CLAESZ Pieter. *Nature morte avec les pipes*, peinture, 1636, Musée National de l'Ermitage.
- DELAUNAY Sonia. *Robes poèmes*, dessins, les années 1920, Bibliothèque Nationale de Paris.
- ELINGA Pieter Jansens. *Intérieur hollandais*, peinture, 1665 - 1670, Musée National de l'Ermitage.
- GRIS Juan. *Nature morte au poème*, peinture, 1915, Musée de Bâle.
- KAMU, KAMENNOY Sergey et Olga. *Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste – star de l'art contemporain*, installation photographique, 2010, collection des l'artistes.
- KOUDRIAVTSEVA-VELMANS Olessia. *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, installation vidéo, 2005, collection de l'artiste.
- *À mon seul désir*, installation composée, 2009, collection de l'artiste.
- *Iconostase*, film d'artiste, 2009 -2010, collection de l'artiste.
- MAÏAKOVSKI Vladimir. *Okna ROSTA*, affiches, les années 1920, Archives Nationales de la Littérature (Russie), Bibliothèque –Musée de Maïakovski (Moscou), Les Archives de la Révolution d'Octobre, Galerie Nationale de Treïakov (Moscou), Bibliothèque Nationale de Lénine (Moscou), Musée de la Révolution à Moscou, Bibliothèque de Saltykov - Chtchedrine à Saint-Pétersbourg.
- MATISSE Henri. *Jazz*, livre, 1943-1946, Le Musée National d'Art Moderne, Paris.
- STEEN Jan. *La fête d'été*, les années 1670, peinture, Musée National de l'Ermitage.
- *La visite du médecin*, 1663-1665, peinture, Philadelphia Museum of Art.
- *Les ivrognes*, les années 1660, peinture, Musée National de l'Ermitage.
- *Autoportrait*, 1652-1665, peinture, Musée Thyssen-Bornemisza.
- TAGUTI Anna. *Tissu Copto – Soviétique*, 2009, collection de l'artiste.
- VAN DER AST Balthasar. *Nature morte aux fruits coquillages et insectes*, peinture, 1620, Galerie Royale Mauritshuis.
- VAN DIJK Floris. *Nature morte aux fromages*, 1615-1620, Rijksmuseum.

### LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste-star de l'art contemporain, 2010. Exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXIe siècle », 2010.
- Fig. 2 Anna Taguti, Tissu Copto – Soviétique, 2009. Exposition « Iconostase », 2010.
- Fig. 3 A gauche : Pieter Jansens Elinga, Intérieur hollandais, 1665-1670. Musée National de l'Ermitage.  
A droite : Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragment.
- Fig. 4 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 5 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 6 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 7 Olessia Koudriavtseva-Velmans, À mon seul désir, 2009, fragment.

“The Atomic Bomb” is a limited edition *giclée* especially printed, and pencil signed for *INTERFACES*, after Simon Morley’s watercolor painting of the same title. The work is from a series of *Dead Flora* watercolors which uses words culled from the list of illustrations in Eric Hobsbawm’s *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. They were part of an exhibition held in London at Art First in February-March 2011 called ‘A Short History of the Twentieth Century’. The flora comes from South Korea, where he was living at the time. This isn’t such an unlikely place from where to think about the history of the recent past, for here on a Far Eastern peninsula the twentieth century lives on as a potentially lethal relic through the ideological confrontation of North and South. The original watercolors were 56x77mm unframed.

Simon Morley is also the author of *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (2003) and the editor of *The Sublime: Documents in Contemporary Art* (2010). He teaches Fine Art at Winchester School of Art, UK and Sungshin Women’s University, Seoul, South Korea.

Up-coming shows include:

- ‘*Korea Land of the Dawn* and Other Paintings’ at Art Link, Seoul, September 16 – 30, 2011
- ‘Guest from the Future’ (with Maria Chevskva), Galerie8, London, October 11 - November 20, 2011

**Simon Morley’s website is: [www.simonmorley.com](http://www.simonmorley.com)**