

METHEXIS ET PARERAGON DOLENS. A PROPOS DE LA VIA DOLOROSA DE MARK WALLINGER

Sun-Jung Yeo, Université Paris III/CRECI

Dans une lettre à Jay Leyda d'avril 1939, Eisenstein affirme que son écrit *El Greco y el cine* traite d'un seul problème: comment le peintre El Greco «se comporte de manière cinématique dans toutes les directions». Ce comportement cinématique, “cinématisme” ou “effet cinéma”, émergent chez El Greco, dépassant les limites de son domaine pictural¹. «Il semble – dit Eisenstein – que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement le cinéma aide à comprendre leurs méthodes»². L'enjeu le plus central n'est pas écrire une histoire du cinéma, mais greffer du cinéma sur les arts de nature différente. Le cinématisme est un acte archéologique en quelque sorte, ce qui oblige de réanimer l'histoire de l'art par les vestiges achroniques du cinéma, et agissant aussi sur la pensée de sa contemporanéité. En effet l'idée de cinématisme n'est pas moins contemporaine, l'art contemporain tend à y donner un regard consentant. Comme *Le Mouvement des images*, exposition organisée par Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou du 5 avril 2006 au 29 janvier 2007, nous en démontre de nombreux exemples, il semble que l'art contemporain désire à nouveau soulever cette archéologie singulière du cinéma. Ainsi ce que le cinéma aide à comprendre à travers le cinématisme, ce n'est pas seulement la méthode formelle de l'art, mais aussi une logique qui fonde notre art contemporain.

Le cinématisme est une pensée soumise à la logique de la *methexis*, celle de la participation au sens antique du terme. Si le cinéma entre au sein de l'art contemporain, ce qui est en question n'est pas tant “qu'est ce que le cinéma” que “comment le cinéma prend part à l'art contemporain”. À savoir, l'art de la *methexis*. L'enjeu récent de l'installation dépasse ainsi la quête de l'identité du cinéma ou de l'apparence visiblement hybride qui caractérise l'installation au premier temps. Ce qui compte plus maintenant, il me semble, c'est la démarche même de la participation, devenue alors le moins visible possible. Comment le cinéma travaille-t-il, se met-il en œuvre ou en retrait dans sa participation? Quels sont les principes de cette *methexis cinématique*? Pour ne pas être submergé dans son apparente forme d'amalgame, il faudrait feuilleter attentivement ses couches sédimentées. La *Via Dolorosa*, œuvre de l'artiste anglais Mark Wallinger³, propose une forme de l'installation en tant que *methexis*, dont les trois principes sont encore mieux éclairés en elle.

L'expérience du vestige

La pensée antique de la *methexis* (μέθεξις), terme grec traduit généralement par la participation, devient un principe esthétique qui traverse la moitié de notre art contemporain. Suivons la parole de l'étranger du *Sophiste* de Platon, elle éclaire l'acception propre de la *methexis*:

Il y a mélange mutuel des genres. L'être et l'autre pénètrent à travers tous et se compénètrent mutuellement. Ainsi l'autre, participant de l'être, du fait de cette participation [methexis], est; il est, toutefois, non point ce dont il participe, mais autre, et parce qu'il est autre que l'être, il est, par la plus manifeste nécessité, non-être. L'être, à son tour, participant de l'autre, sera donc autre que le reste des genres. Autre qu'eux tous, il n'est donc ni aucun d'eux pris à part, ni la totalité des autres moins lui-même⁴.

Ainsi, la *methexis* dans la pensée antique fonctionne sur le mode de la compénétration, de la pénétration mutuelle. Par conséquent, l'un participe *de* l'autre. Mais c'est aussi un partage eidétique qui en résulte, comme le dit Parménide à Socrate:

À ce compte les formes [eidōs] mêmes sont partagées; c'est à une part des formes que participeront les choses qui participent aux formes, et nous n'aurons plus "le tout en chacun", mais "une partie pour chacun"⁵.

Ces phrases posent au moins les deux questions suivantes. D'un côté, l'un détient une part de l'autre, mais il ne devient jamais le même que cet autre. Il partage une partie de cet autre, qui se diffère pourtant de toutes ses parties. Cette partie partagée doit être suffisamment affectée pour devenir «non-être». Qu'est-ce qui peut agencer un tel rapport qui garde «par la plus manifeste nécessité» un sens intense de l'altérité? Sans doute, cela s'approche d'un détour ou d'un déplacement par analogie qui relève du travail de la figurabilité, malgré l'anachronisme théorique, au sens freudien du terme. D'un autre côté, il s'agit aussi du terme original, *eidōs* (εἶδος), que Auguste Diès traduit par la forme. *Eidōs* est un mot bien difficile à traduire au point que les nombreux traducteurs choisissent dans leur translation tantôt l'idée tantôt la forme. Cependant il ne signifie pas exactement une apparence purement formelle ni une idée sans forme. Car *eidōs* désigne «aspect extérieur» tels que «forme d'un corps, air d'une chose», mais aussi «forme d'une chose dans l'esprit, c'est-à-dire idée», de même le verbe *eido* (*εἶδω), d'où il vient, signifie à la fois «voir» et «savoir»⁶. Comme nous informe cette étymologie de l'*eidōs*, il est important de garder la tension entre la forme et l'idée, le voir et le savoir. À ce propos, la participation à l'*eidōs*, dont il est question dans la dite phrase grecque, a certainement affaire à un acte de rendre à l'idée une figurabilité, une figure de pensée, partagée et déplacée par analogie. Ce n'est pas par hasard si *eidomai* (εἶδομαι) donne également le sens de «se faire voir, paraître, se figurer».

Par tous ces trajets étymologiques, nous pouvons définir le premier principe de la *methexis* comme une expérience du vestige, ce qui désigne à la fois un partage et un déplacement. C'est le partage d'une part nécessairement altérée. Et en même temps c'est le déplacement d'une pensée, mais en tant que trace qui demeure au cours de l'effacement. En rejouant l'idée de cinématisme, le cinéma et l'art contemporain accentuent l'expérience du vestige, compénétration faite à la fois du partage et du déplacement. Par exemple, la pensée antique de la *methexis* se retrouve alors dans l'image filmique introduisant l'idée muséale, tout comme Barbara Le Maître discerne une figure d'exposition chez Gus Van Sant, ou bien dans un dispositif contemporain qui configure l'idée de cinéma dans l'ordre de la figurabilité, telle l'installation murale de Gina Pane, *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – Vérification*, version 1 (1985-1987), dont la disposition cinématique donne à voir un modèle symptomatique de l'expérience du vestige, vécue entre le cinéma et l'art contemporain.

Le voile de Timanthe entre lumière et pigment

L'installation vidéo *Via Dolorosa* renforce l'intensité de la *methexis* en mettant à l'épreuve cette expérience du vestige dans son voile noir. Sur le mur au fond d'une salle plongée dans l'obscurité de la crypte se projette une image comme une bordure rectangulaire, quelque peu estompée (Figs. 1-2). Il faut une certaine durée pour reconnaître dans cette obscurité abyssale une présence de l'image. En fait, une surface noire en forme rectangulaire orne l'image qui représente des scènes de la Passion du Christ, mais avec tant de violence, à tel point de lui faire littéralement écran.

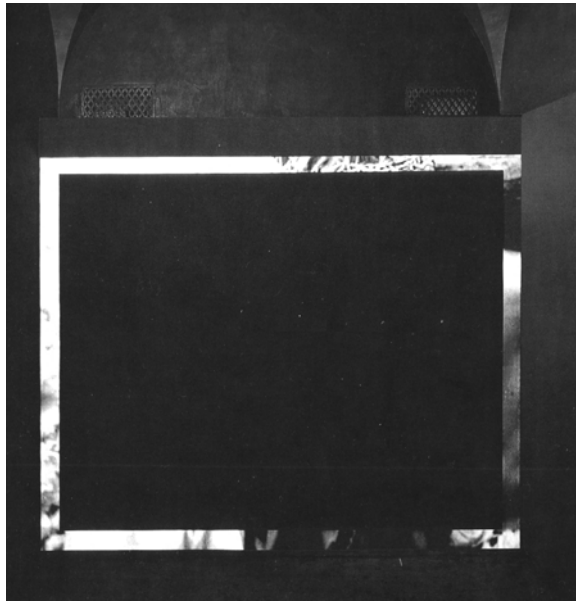


Fig. 1 – L'installation vidéo *Via Dolorosa* (Mark Wallinger, 2002), exposée depuis 2005 dans la cathédrale de Milan, Italie.

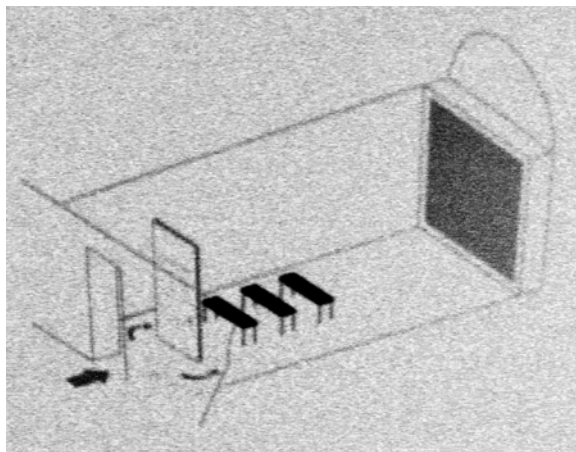


Fig. 2 – Le plan de la salle d'installation *Via Dolorosa*.

Parée et emparée par cet écran noir, l'image reste seulement au bord du champ, comme un cadre résiduel. La projection dresse ici, avec une telle intense noirceur, une sorte de voile, devant l'image de la souffrance, rendue donc à peine visible. Les scènes de la Passion, extraites d'un film de Franco Zeffirelli, *Gesù di Nazareth* (1976), s'effacent derrière le voile noir: après le jugement devant Pilate, Jésus de Nazareth portant la croix sur ses épaules emprunte le chemin du Calvaire sur lequel sainte Véronique essuie la face de Jésus avec un voile de soie. Devant Jésus crucifié au sommet du mont Golgotha sa mère et ses disciples se lamentent, et la mort de Jésus parvient enfin, suivie d'une vue du ciel tempétueux.

Et ce voile noir, je l'appellerai *parergon dolens*⁷. D'après Kant, le terme grec *parergon* désigne l'«ornement (*Zierat*)», tels les cadres des tableaux, les vêtements des statues, les colonnes autour des édifices. Selon l'expression de Jacques Derrida, c'est un «*topos* instable de l'ornementalité», un lieu de supplément qui ne cesse de *travailler* au bord de l'*ergon* – œuvre, travail, corps⁸. En étant ni simplement dehors ni dedans, le *parergon* pourrait aussi déclencher un certain trouble à l'*ergon* qu'il orne et habite. Dans la *Via Dolorosa*, le *parergon dolens*, cet ornement pathique garantit l'art contemporain de la *methexis*. C'est dans ce voile noir que les différents régimes de l'art résonnent intensément.

La peinture prend part au cinéma par les deux gestes picturaux qui tendent vers un retrait lointain au-delà du visible. Le premier geste est celui de Timanthe, le peintre de l'antiquité grecque. En représentant le *Sacrifice d'Iphigénie*, tableau disparu aujourd'hui, après avoir épuisé toutes les expressions de la douleur pour d'autres témoins, Timanthe décide enfin de voiler le visage d'Agamemnon qui aurait dû éprouver la plus profonde douleur devant le sacrifice de sa propre fille Iphigénie (Fig. 3).



Fig. 3 – Le *Sacrifice d'Iphigénie*, fresque de la maison du Poète tragique à Pompéi.

Pour le geste de Timanthe il est question d'abord de figurer la souffrance irréprésentable. C'est ainsi que Pline l'Ancien, Cicéron ou Valère Maxime remarquent chez Timanthe une impossibili-

té de rendre par les traits expressifs l'intensité de cette douleur⁹. Faudrait-il aussi indiquer que non seulement l'affliction d'Agamemnon est voilée, mais encore il ne voit rien: «[Homère] – écrit Eustathe – ne trouvant pas le moyen d'attribuer au vieux Priam l'excès de chagrin qui eût convenu, il le couvre d'un voile, et le représente, non seulement silencieux, mais ne voyant plus rien. À son exemple, dit-on, le peintre Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie à Aulis, a couvert d'un voile Agamemnon»¹⁰. Il ne s'agit pas seulement de couvrir l'excès de chagrin, mais aussi de ne plus pouvoir regarder la scène. Empruntant à Timanthe le geste de voiler ou une sorte de vestige gestuel exhumé de l'histoire de la peinture antique, Marc Wallinger semble accomplir les deux formules de la Passion: figurer l'irreprésentable et voir l'irregardable. En effet, le *parergon dolens* est doublement douloureux. L'écran noir ne voile pas seulement l'image de la Passion, mais, en le faisant, rend aussi douloureux l'acte de voir, comme si ce *pathos*, cette souffrance immémoriale, de la Passion et de la Pietà, obligeait à s'aveugler amèrement. Le "chemin de la souffrance", sens du latin *via dolorosa*¹¹, n'est pas indifférent à cet acte douloureux de voir.

C'est aussi à la manière du toucher que le voile noir rend le voir douloureux. Le deuxième geste pictural est en effet de peindre en noir plus obscur le rectangle qui voile l'image sur le mur noir grisâtre. En réalité, le noir central de l'image est doublement intensifié par la peinture et la projection. Non seulement l'image est filtrée par un cache noir inscrit à même la bande de vidéo, mais l'écran noir ornemental, le rectangle noir peint sur l'écran principal, coïncide aussi avec les bords du filtre noir de la bande. Cet écran noir, fait à la fois du pigment et de la lumière, enveloppe ensemble la peinture et le cinéma. Ayant part à tous les deux, il ne garde pas sa nature intacte. Le noir devient impur, affecté également par les deux. Alors que la lumière noire nous rend aveugle en faisant de la Passion christique l'irregardable, le pigment noir nous promet à notre insu une possibilité du toucher en tant que matière tangible fixée sur le mur.

Cependant ce toucher est de toucher l'intouchable. Car cette peinture monochrome, voire lisse, est quasi insensible, sans que la lumière noire n'ait délicatement dépassé le rectangle noir central, sans que le résidu immatériel de la lumière noire, qui n'est pas tout à fait absorbé par les pigments ténébreux, laisse transparaître une pénombre de l'image dans une frontière très fine entre le voile noir et l'image qui l'encadre. C'est un toucher impossible à voir sans ce débordement minime dans sa quasi-coïncidence du bord. Toucher l'intouchable, c'est la troisième formule de la Passion. Pour connaître cette procédure, il faudrait mettre la main entre l'écran noir et l'image. Le *parergon dolens* n'ouvre-t-il pas d'ailleurs une plaie au centre de son *ergon*, comme celle du Christ? À l'instar de Thomas l'incrédule face à la plaie du Christ ressuscité, la *Via Dolorosa* nous conduit à mettre la main dans l'ouvert de l'image pour faire savoir la vérité du voir. Notre main comme celle de Thomas est guidée, mais aussi écartée, entre voir et savoir, croire et toucher. Par l'art de la *methesis*, mettant en retrait la peinture et le cinéma, l'un derrière l'autre, le voile noir dissimule aussi le toucher derrière la vue. Le *parergon dolens* voile ainsi une attente du toucher, différée au-delà du visible. Voilà un vestige du toucher profondément enfoui dans son *ergon* cinématographique.

Le travail de *parergon*

Le travail de *parergon* est le deuxième principe de la *methesis*. Le rectangle noir au centre de l'image est un *parergon* dont l'*ergon* est à la fois l'art et le *pathos*. Il est une surface ornementale qui voile l'image filmique de la Passion, et par là qui supplémente le cinéma afin de réduire sa capacité de rendre trop humaine la souffrance du Christ. L'infinitude transcendante garnit alors

ces ténèbres qui effacent par leur cavité du visible la finitude inévitable de l'homme mortel en voilant la grimace, la larme ou le cri, la souffrance humaine par excellence.

Or le travail de *parergon* n'arrête pas. Le voile noir, refoulant l'*ergon* cinématographique jusqu'au bord, devient à son tour un *ergon*, tandis que l'image devient un *parergon*, un cadre «qui s'étend sur le bord, entourant un tableau, une photographie ou un motif». Comme le rideau peint de Parrhasius qui a trompé son rival Zeuxis dans une compétition de la peinture, le rectangle noir donne à voir sa propre présence, en tant que tableau du voile ou encore monochrome du noir. Cette présence picturale semble plus forte que sa fonction de voiler une image, dans la mesure où la surface rectangulaire semble effacer totalement l'image filmique dans sa noirceur absolue.

Il reste néanmoins que ce noir garde toujours une tension vigoureuse entre la peinture et le cinéma. Car il est incontestable que la cavité centrale, vide d'image, est habitée par le noir intense, couleur doublement marquée par la projection et la peinture, et par là même, que la peinture enveloppe la lumière noire à son intérieur. L'image filmique participe ainsi de la peinture, c'est comme cadre du tableau et en même temps comme la part de sa couleur intérieure. Elle prend part au tableau, à la fois en guise d'ornement et de motif monochrome. Cette mise en *parergon* du cinéma, ce travail ornemental qui lui fait encadrer la peinture et occuper son dedans, et vice versa, sollicite la pensée du rapport tenu entre le cinéma et d'autres arts de la scène contemporaine.

Là où le rapport entre *ergon* et *parergon* demeure indécis. L'image et le cadre, le cinéma et la peinture, le dedans et le dehors, s'entrelacent dans une unité indivisée. Cette indécision ouvre un passage. Le voile noir est ni simplement devant ni sur l'image projetée. La noirceur forme une spatialité dissoute entre le voile et le voilé, le devant et le derrière, le dedans et le dehors. C'est la logique de l'immanence qui habite la *Via Dolorosa*. Comme Gilles Deleuze et Felix Guattari l'écrivent dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie?*, reprenant une phrase de Maurice Blanchot:

Un dehors plus lointain que tout monde extérieur, parce qu'il est un dedans plus profond que tout monde intérieur: c'est l'immanence, "l'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe et le renversement de l'un et de l'autre". L'aller-retour incessant du plan, le mouvement infini¹².

Le travail de *parergon* est ainsi celui du passage dont le principe est l'immanence. En effet, l'art de la *methexis* n'est pas une simple réunion, mais un travail qui ne cesse de tâtonner un passage d'un domaine à l'autre. Les arts passent l'un derrière l'autre. Leurs bords coïncident et s'effacent. Participer ce n'est pas seulement partager le bord, mais c'est aussi tendre à l'effacer. L'hierarchie entre le centre et le bord n'est donc plus discernable. Ainsi l'art de la *methexis* défait-il la limite entre *ergon* et *parergon* dans une topologie réversible, en suspendant aussi l'opposition entre la peinture et la projection, le voile et l'image ou le devant et le derrière. Ce travail de *parergon*, interminable et toujours inter-pénétrable, règne sur une certaine logique de l'art contemporain.

Au-delà du noir, un toucher

Le rapport *ergon/parergon* répond au rapport dynamique entre le motif et le fond. Les images en mouvement sont refoulées jusqu'au bord du fond. Et le motif du rectangle noir, participant d'un fond dépourvu, voile et dévoile conjointement sa matérialité impure. Or derrière ce motif, ce qui est mis en retrait, ce n'est pas seulement la grande partie des images de la souffrance, mais

aussi la perspective et la profondeur de l'espace (Figs. 4-6). Le fond aplati et rétréci qu'est l'image en mouvement participe de ce motif central, ayant une même forme de la planéité. Et ce plan dans lequel le motif et le fond se dissolvent ensemble est, pour reprendre le terme de Alois Riegl, un «plan haptique». J'interprète ici la théorie de Riegl, concernant les sensations haptiques,

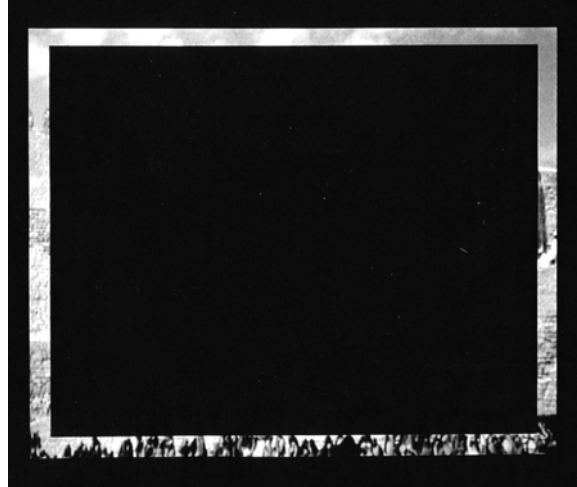


Fig. 4 – *Via Dolorosa* (Mark Wallinger, 2002).



Figs. 5-6 – *Gesù di Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1976).

tactilo-optiques et optiques, qui marquent respectivement les “volontés de l’art” de l’Égypte ancienne, de la Grèce classique et du Bas Empire romain, comme une formule du rapport possible entre le motif et le fond, la surface et la profondeur, le matériel et l’immatériel, etc. Le tactile et l’optique fonctionnent comme une sorte de dynamisme qui nous permet de mesurer une plasticité des matières et des forces dans chacun des régimes de l’art.

La connexion tactile du motif/fond et le refoulement de la profondeur en faveur de la surface plane sont les plus importants indices qui déterminent le plan haptique. Il est fortement associé à une «vue proche [*nahsichtig*]:

*C'est le plan que l'œil perçoit quand il s'approche si près de la surface d'un objet que toutes les silhouettes et, en particulier toutes les ombres qui pourraient révéler un changement de la profondeur, disparaissent*¹³.

L'œil touche en effet. Le plan haptique devient à la fois un regard et un toucher, sans perdre leur dynamisme. Tout comme l'affirme Riegl s'appuyant sur la théorie empirique de la perception, il est lié à la vie de la surface, la sensation vivante de la matière, que le rapport de proximité nous fait sentir pleinement:

*On peut l'essayer, par exemple, avec les statues de l'Égypte ancienne, d'abord par une vue à distance où elles donnent une impression plate et absolument inanimée, et puis graduellement par une vue plus proche où les plans deviennent de plus en plus animés, finalement jusqu'à ce que le modelage délicat soit senti entièrement, quand on laisse glisser le bout des doigts sur eux*¹⁴.

La *Via Dolorosa* nous invite dans un tel rapport de proximité avec les matières entremêlées de la peinture et de la lumière. Par son refoulement au bord du fond, l'image acquiert ainsi une présence singulière au-delà du visible, vouée au mouvement impur de la projection et de la peinture. Elle est d'abord une source faible mais essentielle, pouvant émettre une luminosité. Les vestiges résiduels de la lumière émanent alors d'elle, mouvant sans cesse au bord du fond. Avec cette bordure d'images qui peu à peu atteint l'obscur, nous assaille et jaillit irrégulièrement, ils mettent en œuvre une sorte de *texture quasi tangible*.

Comme Walter Benjamin le souligne très bien, la métamorphose incessante de l'image dans et entre les plans du film délivre en effet une qualité tactile¹⁵. L'installation vidéo tend délicatement à une *methexis* des sensations, comme le cinéma le faisait aux premiers temps de la reproductibilité technique. L'écran de l'installation *Via Dolorosa* prend une figure équivalente à une pensée plastique de Pierre Soulages, «l'outrenoir»: «Au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. [...] Un champ mental autre que celui du simple noir»¹⁶. L'outrenoir est un autre nom accordé à une texture de la surface noire, élaborée par la perception optique et le travail de la matière:

*Chaque face des innombrables sillons constituant les surfaces striées ayant une inclinaison différente par rapport à la lumière reçue, celle-ci est réfléchi avec une intensité différente. L'ensemble de ces reflets linéaires produit, par mélange optique, des surfaces très vivantes d'une qualité de valeurs et de couleurs très particulière. Selon les incidences et la qualité de la lumière qui éclaire la toile surgit de la texture une variété étonnante de valeurs et de couleurs*¹⁷.

L'écran noir peint et projeté exerce autrement ce travail matériel de la surface. Tandis que le cadrage de peinture refoule la lumière et la rend encore plus fragile, celui de projection la laisse glisser depuis le fond et déambuler à l'intérieur de son cadre noir. En fait l'écran s'anime dans un noir infiniment grisé. Il se meut par toutes les couleurs de ce noir entremêlé. La luminosité du fond, refoulée au bord, fait ainsi retour au motif central, quand bien même il s'agit juste d'une vacillation de la pénombre résiduelle. Peu à peu surgit une surface ondulante pendant toute la durée de notre participation à la projection. Sa vibration lumineuse fait glisser le voir encore vers le toucher, en donnant une sorte de texture "tactilo-optique"¹⁸. Ce qui défile devant nos yeux, c'est alors un passage de l'image délicatement palpable.

À travers le plan haptique et la texture tactilo-optique, le toucher, participant du voir, y prend

part pleinement. Le motif et le fond, le noir et l'image, font ensemble que l'œil touche. Ce contact, ce partage des sensations, est le dernier principe de la *methexis*. Le toucher n'est-il pas d'ailleurs ce dont l'*ergon* manque et contre lequel le *parergon* travaille? D'après Derrida, le *parergon* est une besogne secondaire qui vient suppléer à un manque interne de l'*ergon*. Ce manque est une condition nécessaire qui lui garantit la possibilité d'être *parergon*¹⁹. De quoi l'*ergon* manque-t-il dans la *Via Dolorosa*, sinon du toucher? L'image de la Passion a besoin d'un voile pouvant dérober dans ses ténèbres intenses les traits humains de la souffrance et de la perspective, en tendant vers la révélation transcendante par cette négation. Par contre, l'*ergon* de monochrome noir manque d'un aspect textural, certainement propre au voile. Ainsi la lumière résiduelle errant sur l'écran noir travaille-t-elle contre ce manque de texture.

La chambre de la *Via Dolorosa* devient une figure potentiellement vivante par ce contact des sens. Elle s'approche de plus en plus de ce que Merleau-Ponty nomme la chair. La chair dont il parle ne désigne pas une matière corporelle, mais un rapport de réversibilité entre les contradictoires²⁰. Cette notion s'ouvre de la sorte sur une *opération intercorporelle*:

*Avec la réversibilité du visible et du tangible ce qui nous est ouvert, c'est donc, sinon encore l'incorporel, du moins un être intercorporel, un domaine présomptif du visible et du tangible, qui s'étend plus loin que les choses que je touche et vois actuellement*²¹.

Le terme d'intercorporel indique ici un passage possible au-delà de la sensation actuelle, de l'œil à la main, d'un corps à l'autre, mais aussi de l'incorporel au corporel. La chambre de l'installation n'est pas autre que cette chair, cet organe intercorporel qui met en œuvre le passage des sensations, entre l'*ergon* et le *parergon*, l'image et le voile, la projection et la peinture.

Or le contact des sensations est toujours à l'œuvre autant que le toucher reste optique, figurable, donc le toucher à venir. L'attente du toucher dans la *Via Dolorosa* s'intensifie ainsi par ce toucher par figure. Comme on l'a vu au-dessus, la texture pigmentaire se diffère derrière la lumière noire. Les figures d'enveloppement comme le voile de Véronique ou d'Isis promettent une empreinte ou une chair ressuscitée. L'image nous invite ainsi à toucher sa plaie ouverte, comme une sorte d'écran reliquaire qui nous expose son dedans, mais encore intouchable. Le pouvoir négatif de ce toucher se renforce néanmoins, autant qu'il est refoulé. Ainsi cette attente du toucher est-elle capable de modifier la nature de l'espace devant l'image, comme le grisâtre garnit la chambre d'une puissance à moitié charnelle.

En tant que travail intercorporel des arts, la *methexis* ne concerne donc pas seulement une forme de l'art contemporain, mais aussi son *aisthesis* en tant que pensée plastique des sensations. D'ailleurs ces dernières années, l'inscription du toucher au voir occupe la place centrale dans les installations vidéo, tels que la série de *Passions* (Bill Viola, 2003), *To Leave and to Take* (Irit Batsry, 1997) ou *Au commencement, le toucher* (Sarkis, 2005-2006). Il semble que le contact entre le voir et le toucher devienne le problème de plus en plus fondamental dans l'art contemporain. C'est sans doute parce que de l'art de la *methexis* naît une expérience proprement tactile. Du contact entre la peinture et le cinéma, de leur confrontation, le noir de la *Via Dolorosa* engendre l'imagination tangible, comme l'apparition de l'image et son adhésion à la surface qui promettent le toucher à venir. Mais avant tout, le voile noir nous fait *comparaître* avec l'image, nous obligeant à déplacer la main sur elle et son écran noir. À savoir, *le contact par methexis*. L'art contemporain de la *methexis* doit être une opération qui fait de tout l'art une figure de plaie ouverte par laquelle il nous est permis sans doute de toucher, d'atteindre à des certaines vérités de l'image. Notre démarche vers l'image et son avènement vers nous, c'est la *methexis* au sens propre.

- 1 Sergej M. Eisenstein, *El Greco y el cine*, dans Id., *Cinématisme: Peinture et cinéma*, Complexe, Bruxelles 1980, pp. 15-104 (p. 284 pour la lettre d'Eisenstein à Jay Leyda d'avril 1939).
- 2 Cette phrase fait partie de la préface d'Eisenstein pour le projet initial (qui serait abouti dans une autre forme) du recueil rassemblant en un volume ses textes sur les autres arts; citée par François Albera, *Introduction*, dans Sergej M. Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma*, cit., p. 7.
- 3 Originellement commandée par la Foundation Tensta Konsthall en 2002, l'installation vidéo *Via Dolorosa* est maintenant exposée en permanence, dans la cathédrale de Milan, depuis le 22 septembre 2005 et sans limite temporelle.
- 4 Platon, *Le Sophiste*, 259 a-b.
- 5 Platon, *Parménide*, 131 c.
- 6 Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris 1902.
- 7 Il me semble qu'il n'est pas inacceptable d'adapter au *parergon* le mot latin *dolens* qui désigne «de la douleur», «de la souffrance», «du pathos», dans la mesure où ce terme d'origine grec a continué à être utilisé, encore repris dans la langue latine. D'ailleurs il est d'autant plus acceptable que Derrida confère à ce terme une singularité conceptuelle, loin de l'acception actuelle en grec moderne.
- 8 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, p. 20; cf. Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), §14, cité par Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture*, cit., p. 62. L'emploi kantien du terme *parergon* est établi comme une origine à déconstruire dans ce livre.
- 9 «En effet – dit Pline – on a de lui une Iphigénie portée aux nues par les orateur, qu'il peignit debout, attendant la mort, près de l'autel; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée – particulièrement son oncle –, et épuisé tous les modes d'expressions de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits» (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle XXXV: La Peinture*, Les Belles Lettres, Paris 1997, p. 67). Pour les commentaires à propos de Timanthe, voir aussi Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Macula, Paris 1997, pp. 244-9.
- 10 *Idem*, p. 249.
- 11 La *Via Dolorosa* est aussi le nom d'une rue de la Vieille Ville de Jérusalem, laquelle marque le chemin de croix que Jésus a emprunté avant sa crucifixion.
- 12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, p. 59. La phrase entre guillemets à l'intérieur de la citation vient de Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, pp. 65-6.
- 13 «This is the plane which the eye perceives when it comes so close to the surface of an object, that all the silhouettes and, in particular all shadows which otherwise could disclose an alteration in depth, disappear» (Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, Giorgio Bretschneider, Roma 1985, p. 24).
- 14 «One can test this, for example, with ancient Egyptian statues by looking first from a distance where they make a flat and absolutely lifeless impression and then gradually from greater proximity, where the planes become increasingly lively, until eventually the fine modelling can be felt entirely, when one lets the tip of the fingers glide over them» (*Idem*, note 2).
- 15 «L'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups» (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], dans Id., *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, pp. 106-7).
- 16 Pierre Encrevé, «Les éclats du noir», dans *Beaux-Arts Magazine*, numéro hors-série, 1996, p. 29.
- 17 Pierre Encrevé, *Entretien avec Pierre Encrevé*, dans Id., *Soulagés: L'Œuvre complet. Peintures III. 1979-1997*, Seuil, Paris 1998, p. 62.
- 18 La texture tactilo-optique doit se distinguer de la texture optique. Selon Riegl, la pénombre relève d'un phénomène tactilo-optique. Bien qu'il soit inévitable d'introduire une dimension optique de la profondeur, sa projection ondulante maintient encore la connexion tactile à l'intérieur du plan. Par contre, l'ombre foncée, relevant entièrement du phénomène optique, nous mène à la compréhension immatérielle de l'objet en isolant les parts individuelles du plan dans un espace de la profondeur. Pour les sensations de la pénombre et de l'ombre profonde, voir Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, cit., pp. 24-7, 44-7.
- 19 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, cit., pp. 65, 67, 69, 93.
- 20 «Il faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l'union de contradictoires, mais, disions-nous, comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale» (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1996, p. 191).
- 21 *Idem*, p. 185.