



HAL
open science

La surface comme lieu dialectique : Alan Magee et les monotypes de la série Archive

Anne Reynes-Delobel

► **To cite this version:**

Anne Reynes-Delobel. La surface comme lieu dialectique : Alan Magee et les monotypes de la série Archive. Salati, Marie-Odile, Maignon Maryline. La surface: accidents, altérations, Publications de l'Université de Savoie, pp.141-152, 2010, 2915797633. hal-01136198

HAL Id: hal-01136198

<https://hal.science/hal-01136198v1>

Submitted on 11 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Surface : accidents et altérations

sous la direction de
**Maryline Maigrone et
Marie-Odile Salati**

SOMMAIRE

Avant-propos.....	7
Altérations du paysage.....	17
« The Surface of Earth » : Violations et transfigurations chez Willa Cather, Ellen Glasgow et Margaret Mitchell Brigitte Zaugg.....	19
Parcours, détours et retours dans un Sud abîmé: l'évolution du paysage dans la littérature du Sud américain de W. G. Simms à William Goyen Gérald Préher.....	33
<i>Ecology Of A Cracker Childhood</i> de Janisse Ray: l'autobiographie d'une surface altérée Marie Liénard-Yeterian.....	47
Ruines urbaines dans la fiction de Henry Green et la peinture de la Deuxième Guerre mondiale Ariane Blayac.....	57
« Devant les ruines » : Piranèse, lisières et effets de surface Bertrand Madeline.....	71
Altérations du visage et du corps.....	89
Surface, altération et altérité dans le <i>Richard II</i> de W. Shakespeare Mathilde La Cassagnère.....	91
Visages violents: Henry James vers une éthique de la surface Anne-Claire Le Reste.....	103
« Medusa's Ankles » de A.S. Byatt: d'une surface à l'autre ou d'un reflet qui ne se laisse pas briser Pascale Tollance.....	117
Plis et fêlures à la surface de l'être: le visage dans l'œuvre de Jean Giono Elena Zamagni.....	129
La surface comme lieu dialectique: les monotypes d'Alan Magee (1990-2000) Anne Reynes-Delobel.....	141
Surfaces incarnées. Identifications corporelles dans les chorégraphies de Lia Rodrigues Mattia Scarpulla.....	153

John Updike: quand la peau s'en mêle ou l'identité en péril Colette Truong.....	167
Surfaces abîmées, abîmes superficiels: le corps schizophrénique de Deleuze à Nebreda Jacques Brunet-Geroget.....	179
Altérations du texte et de l'image:	
Littérature	191
L'écrit-coupure, ou la blessure d'une surface Les enjeux d'une certaine modernité poétique Frédéric Marteau.....	193
<i>John's Wife</i> (1996) de Robert Coover, ou comment trouser la page Stéphane Vanderhaeghe	207
Cinéma	217
Les plans du péplum, entre plis, lèpre et pans (<i>Ben-Hur</i> , William Wyler, 1959) Mireille Raynal-Zougari.....	219
Surfaces vacillantes, surfaces trouées: altérations et décadences des visages dans <i>Mauvais sang</i> de Leos Carax Julien Milly.....	229
Photographie	241
L'histoire passée au crible: les photographies iconoclastes de Victor Sloan Valérie Morisson	243
Brûlage et déformation de la surface dans l'autoportrait photographique de Lotte Jacobi (1936) Marie Cordié Levy.....	259
Arts plastiques	267
Loques et inter-loques: la vie dans les plis Jean-Paul Gavard-Perret	269
La surface deux fois altérée: la symétrie brisée chez Markus Raetz Bruno Trentini.....	277
Livres d'artistes: poïétique de l'altération et dessin de surface Patrick Barrès.....	287
Notices des auteurs.....	297
Table des illustrations.....	303



LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS
COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

n° 12

© Université de Savoie
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés
BP 1104
F - 73011 CHAMBERY CEDEX
Tél. 04 79 75 85 14
Fax 04 79 75 91 23
<http://www.lls.univ-savoie.fr>

Réalisation : Catherine Brun
ISBN : 978-2-915797-63-3
ISSN : 1774-3842
Dépôt légal : juin 2010

LA SURFACE COMME LIEU DIALECTIQUE : LES MONOTYPES D'ALAN MAGEE (1990-2000)

ANNE REYNES-DELOBEL

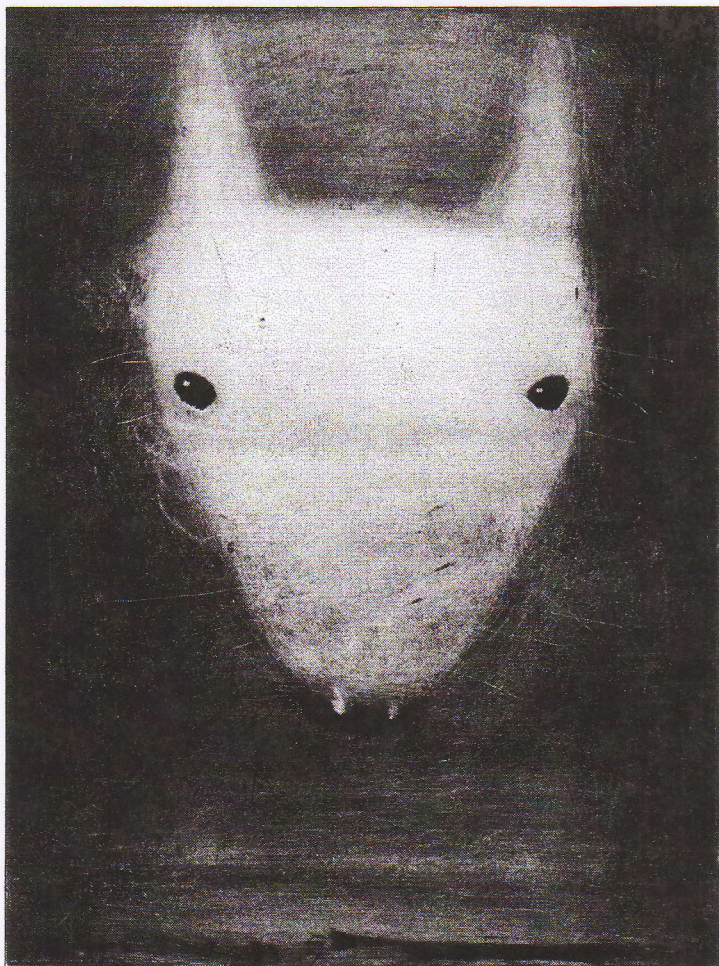
UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE I

Ma découverte des monotypes d'Alan Magee, c'est d'abord celle de *Resistance*, un livre de l'écrivain américain Barry Lopez, auteur de nombreux essais sur la nature et l'environnement, connu pour son engagement militant en faveur de l'écologie. Un bref détour par ce livre permet de mettre le travail de Magee en contexte et en facilite l'accès. *Resistance* entraîne le lecteur vers d'autres questions que celles habituellement abordées par Lopez. Publié en 2004, ce récit de fiction se compose de neuf nouvelles qui prennent la forme de lettres écrites par les membres d'une même communauté d'artistes et d'écrivains à l'instigation d'un narrateur principal. Ce dernier leur a demandé de raconter dans quelles circonstances chacun d'entre eux avait pris la décision d'entrer en résistance contre un système politique tyrannique alimenté par une logique capitaliste productiviste. À l'instar du protagoniste, chaque auteur de ces courts récits épistolaires a en effet reçu une lettre à l'en-tête de l'administration américaine lui reprochant de « terroriser l'imagination de ces concitoyens »¹ à travers ses écrits ou œuvres d'art, et l'avertissant qu'il lui faudrait en conséquence répondre de ses actes devant qui de droit. On reconnaîtra sans peine le contexte de l'immédiat après 11 septembre, marqué par la reprise de la guerre en Irak et le vote, en octobre 2001, du « USA Patriot Act » qui accorde à l'exécutif présidentiel davantage de pouvoirs, au détriment des libertés individuelles. Tous les récits-lettres de *Resistance* peuvent ainsi se lire comme une chronique de la violence du monde qui s'exprime à divers degrés et de diverses manières sous la plume de chaque narrateur, que celui-ci ait été témoin des horreurs de la guerre, victime d'une agression physique ou en proie à des violences d'ordre psychologique. Autre trait commun à ces histoires : elles s'achèvent toutes sur la même formule qui indique, outre le nom et les réalisations récentes de chaque narrateur, le fait qu'il est sur le point de quitter tel ou tel endroit de la planète, sans donner toutefois plus de précisions sur sa prochaine destination (l'expression employée en anglais est « on leaving », qui peut se traduire par « en partance »). Ce détail important signale que le récit

1 Barry LOPEZ, *Resistance* (New York: Vintage Books, 2004) 13.

de l'entrée en résistance de chacun de ces personnages s'écrit et s'adresse dans un mouvement qui est à la fois de départ et de retrait.

Par ailleurs, et nous voici ramenés au sujet de cet article, chacune des histoires de *Resistance* est précédée de la reproduction d'un monotype appartenant à la série *Archive*, réalisée entre 1990 et 2000 par l'artiste Alan Magee, également connu pour ses peintures hyperréalistes représentant des montages d'objets quotidiens². La date du début de ce travail, 1990, n'est pas anodine: elle marque le début de la guerre du Golfe et les premiers bombardements en Irak qui ont inspiré à l'artiste ces images en noir et blanc, de petits formats (40 x 60 cm en moyenne), représentant d'inquiétantes figures blêmes aux orbites noires et brillantes sur un fond d'un noir insondable. Ces figures peuvent se



The Animals, © 1994 Alan Magee, monotype, 61 x 28 cm

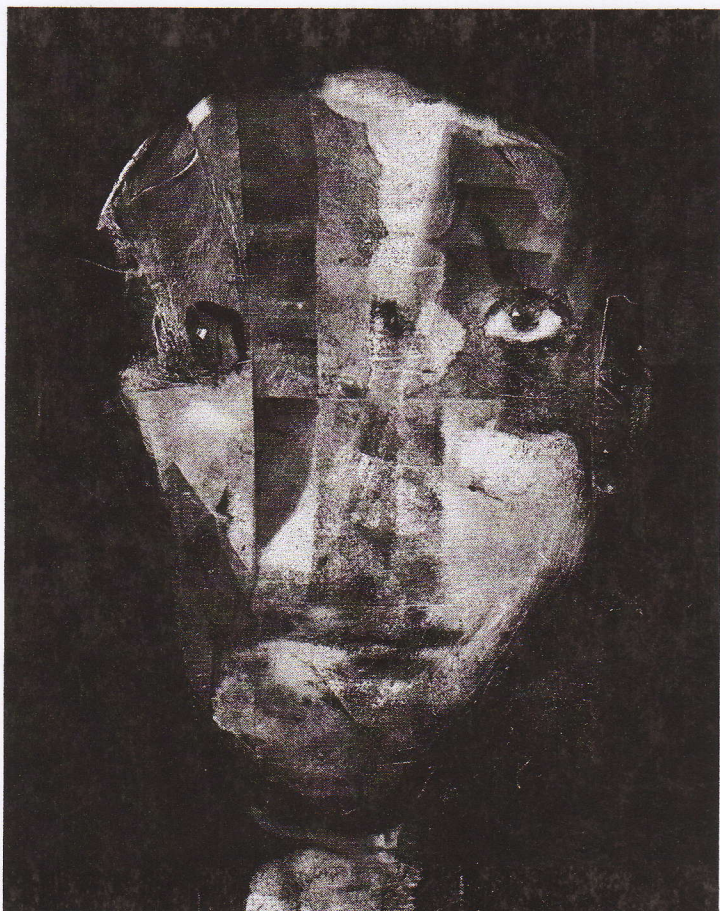
2 Je remercie Alan Magee d'avoir immédiatement autorisé la reproduction de quatre de ses œuvres pour illustrer cet article. Douze monotypes de la série *Archive* sont exposés sur le site personnel de l'artiste (<http://www.alanmagee.com/>).

répartir en trois catégories : visages humains, têtes ou crânes d'animaux, et faciès de créatures hybrides assez énigmatiques.

Les titres choisis par Magee (« Tumulte », « Blessure », « Silence », « Fêlure », etc.) ne laissent aucun doute sur le traumatisme dont ces images sont le reflet, quand ils n'y ajoutent pas un contexte. « Dialogue of Comfort » est ainsi le titre d'un ouvrage écrit par Thomas More en prison, avant son exécution. Autre exemple, « Dulce et Decorum Est » est un vers tronqué d'Horace (qui déclare : « qu'il est doux et glorieux de mourir pour la patrie »), donné ironiquement par Wilfried Owen comme titre à un célèbre poème de 1917 décrivant la mort horrible de l'un de ses camarades de tranchée. Placées au point d'entrée des nouvelles du recueil de Lopez, ces figures ne manquent pas de captiver le lecteur qui cherchera d'emblée à mettre en rapport images et récits. En effet, une évidente connivence semble exister entre ces visages, dont les yeux anormalement écartés regardent le spectateur du fond d'une infinie tristesse, et les témoignages de fureur et de violence rapportés par les récits de l'écrivain. On remarquera, en outre, que lorsque ces visages se refusent à l'échange visuel, c'est pour se mettre à ressembler, paupières et lèvres hermétiquement closes, à des masques funéraires. Ailleurs, comme si Magee avait cherché, des années avant que Lopez écrive son livre, à prêter des traits aux personnages imaginés par ce dernier, ces visages portent jusqu'à nous l'inventaire de leurs stigmates – cicatrices, sutures et autres contusions – qui font d'eux le signe d'une rage destructrice, au point de n'être plus que cela : l'image d'êtres dont l'intégrité physique et psychique a été violée, violentée.

Pour autant, l'efficacité imaginaire des monotypes de Magee ne peut se réduire à une simple fonction narrative et illustrative des souffrances engendrées par la violence du monde. Il suffit pour s'en convaincre de regarder avec plus d'attention (suivant en cela le conseil de l'artiste lui-même, pour qui l'observation et l'attention portées aux choses sont les principales garantes de l'accès à leur vérité et à leur beauté³). Lorsque l'on cherche à observer ces images de plus près, on s'aperçoit en effet qu'il est très difficile, voire impossible, de les tenir longtemps sous le regard, dans la fixité de la présence, tant est puissante la force qui tire ces visages mangés d'ombre en arrière pour les replonger dans l'obscurité dont ils semblent avoir surgi il y a un instant à peine. Cette tension entre apparition et disparition invite à s'interroger sur le rapport que ces images entretiennent avec la violence dont elles sont le signe : s'agit-il pour l'artiste de soustraire ces visages accidentés à toute tentative de saisie pour signifier l'échec sans cesse répété du contact ? Ou bien s'agit-il de les retirer du monde pour en faire d'inaccessibles icônes, modernes avatars de la Véronique portant l'empreinte des traits de l'Homme de Douleur ? Ou bien encore s'agit-il de refondre, et même bien de refondre, le rapport entre image et violence de sorte à faire

3 « Many of the problems that we seem to be bumping our heads against constantly, that we are struggling with interpersonally and internationally, are related to a failure of appreciation. If it's true that with some kind of attention the quality of beauty is almost a guarantee [...] if it's true that with heightened attention places, objects and people reveal themselves as singularly beautiful, then surely the inverse of this must govern our dismissals and our hatreds of the unfamiliar ». *Alan Magee, Paintings, Sculptures, Graphics* (New York: Forum Gallery, 2003) 33.



Tumultus, © 1990 Alan Magee, monotype, 35,5 x 28 cm

paraître un travail mettant en œuvre la dialectique de la surface et de la profondeur pour déboucher sur une appréciation du temps comme « lieu » où se tisse le sens de notre historicité? Pour tâcher de dégager quelques éléments de réponse à ces questions, je propose tout d'abord de reconduire le principe d'observation, primordial aux yeux de Magee, au plus près de la surface matérielle de ses monotypes, soit en examinant le geste qui leur a donné naissance.

La technique du monotype employée par Alan Magee a autant à voir avec la peinture qu'avec la gravure. Elle est également appelée « impression unique », car il s'agit d'un procédé non-reproductible visant à la réalisation d'une seule estampe. Les monotypes de Magee ont été créés sur un support de zinc non gravé que l'artiste a d'abord enduit d'une épaisse couche d'encre qu'il a ensuite retirée en la frottant et en la grattant avec ses mains, un chiffon ou divers outils jusqu'à

ce qu'un dessin émerge de ce long et patient processus⁴. Ce dessin est ensuite passé sous la presse et la difficulté, à ce stade, consiste à trouver un équilibre entre la fluidité de l'encre et la pression exercée par cet outil. On peut également noter que cette technique utilise du papier imbibé d'eau, ce qui oblige l'artiste à travailler assez vite pour éviter que l'humidité ne s'évapore et ne compromette le résultat recherché. Cette description sommaire appelle plusieurs remarques. On observe en premier lieu que la réalisation d'un monotype soumet l'artiste à deux régimes de temps antithétiques : celui, relativement long, de la création du dessin, où, tel un archéologue, il met au jour des figures sur la surface encrée, et celui, court et décisif, de l'impression proprement dite. En ce sens, l'artiste Maureen Mullarkey a raison d'affirmer que le véritable sujet des monotypes de Magee est le passage du temps, ce que prouve à la fois le choix du sujet (le visage comme indice de notre sujétion à la temporalité), mais encore et surtout le processus technique employé dont la violence intrinsèque lie intimement le geste au sens, et est *toujours déjà* porteuse de sa propre mémoire :

Such is the testimony of these scarred, divided and sutured faces. Technically distressed in the process of creation—the inked plate scored, blotted, abraded, each manipulation leaving behind its own record of disturbance—both surface and intention join to convey simultaneously the physical shambles of war and the psychic wounds that linger in its wake. Significance is not something added, but organically bound to the means of creation. Each image becomes its own archive, a visible memoir retaining on its surface the memory of a moving hand and the gradual unfolding of the artist's purpose.⁵

Dès son inscription à la surface du support premier (la plaque de zinc encrée), l'image est donc dotée de la profondeur de la mémoire. Et ceci à un double titre, car avant de devenir, par l'intermédiaire du geste, la trace de son processus d'apparition, elle est restée à l'état de latence dans le corps de l'artiste, comme l'indique Alan Magee dans les entretiens qu'il a accordés au sujet d'*Archive*, où il insiste sur la nécessité pour l'artiste de faire de son corps une sorte de réceptacle de la violence du monde avant que le travail de création proprement dit puisse commencer : « We have to allow ourselves to what we do. Allow the sense of political dread and anxiety caused by events in the world — let them exist in the body and then work »⁶. Ceci indique que, de la mémoire corporelle de l'artiste à la face du support où elles ne surgissent que pour s'involver aussitôt dans la mémoire de leur processus, les images de Magee « s'imaginent », pour ainsi dire, en transitant sans cesse entre surface et profondeur. Cette oscillation est pour l'artiste la condition première de la mise en place d'un travail de deuil dont les implications concernent tout autant l'individu que la nation

4 On notera ici la différence avec d'autres processus d'impression, comme celui de la mezzotinte, aussi appelé « manière noire ».

5 *Archive: Alan Magee—Monotypes* (Berlin: Spectrum Concerts and Darkwood Press, 2000).

6 *Archive*, 25 — Ab A.

tout entière à laquelle il appartient. Ainsi, en apposant au bas d'un monotype de 1995 représentant un visage replié derrière ses paupières closes, comme s'il avait tourné son regard à l'intérieur, le mot « trauerarbeit » (« travail de deuil ») emprunté aux travaux menés à la fin des années soixante par le couple de psychologues allemands, Alexander et Margerete Mitscherlich, sur le sentiment de « mélancolie de masse » engendré par le déni du nazisme en Allemagne⁷, Magee souligne la nécessité de ce retour méditatif sur soi, qu'il transpose dans le présent de la guerre menée par les États-Unis au Moyen-Orient : « My monotype "Traeurarbeit" belongs to a series that I began in the months before the Gulf War bombing. The Iraqi civilians killed in that action and its aftermath remain largely unacknowledged and unmourned » (A 33). Il est intéressant de souligner que Magee situe la genèse de ce monotype dans la période ayant précédé l'événement auquel, rétrospectivement, cette image semble faire écho, ce qui rapproche sa démarche de celle de deux artistes dada adeptes de la technique du collage et du photomontage qu'il admire beaucoup, John Heartfield et Hannah Höch. Cette dernière a notamment réalisé, dans les années vingt et trente, une série de collages en apparence apolitiques, mais qui

aujourd'hui nous paraissent prophétiques de la catastrophe qui devait s'abattre sur l'Europe quelques années plus tard. Un de ces collages de 1925, intitulé *Der Melancholiker*, représente un profil de femme assez monstrueux dans ses formes et ses proportions, semblant tout juste surgi de l'obscurité qui l'enveloppe pour fixer sur le spectateur un œil démesurément grand.

La proximité avec les visages de Magee est frappante. Quant aux techniques employées par les deux artistes (collage pour Höch, impression unique pour Magee), elles semblent, en dépit de leurs différences, appartenir à une même façon d'envisager la surface comme lieu dialectique. Mais nous devons laisser cette question en attente pour revenir un instant sur la manière dont le geste créateur altère le support afin de donner le départ au processus imaginaire,

caractérisé par le battement entre apparition et disparition, surface et profond.

L'effet produit par les monotypes de Magee réside en grande partie dans le dosage de l'encre retirée pour obtenir, une fois réalisé le transfert sur papier, toute une texture de tons gris qui contraste, sans pour autant s'en détacher



Hannah Höch,
Der Melancholiker, 1925, collage

7 Alexander et Margerete MITSCHERLICH, *Al Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (Munich, Piper, 1967). Traduit en français par L. Jospin: *Le Deuil impossible: Les fondements du comportement collectif* (Paris: Payot, 2007).

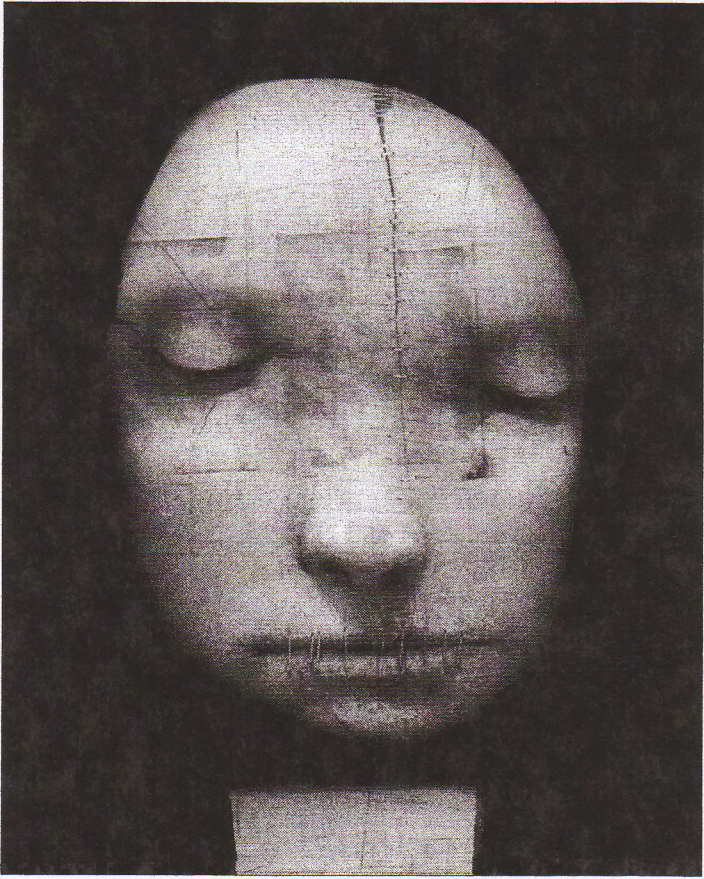
complètement, avec le noir élémentaire dont elle est issue. Or, le gris, pour paraphraser Paul Klee dans sa *Théorie de l'art moderne*, parce qu'il balance en lui toutes les polarités chromatiques, est par essence la « couleur fatidique entre ce qui advient et ce qui meurt »⁸. C'est également aux confins du noir et du gris que la main de l'artiste s'est appliquée à créer ces zones floues et ombreuses, proches du *sfumato*, qui tout en même temps confèrent aux visages leurs contours et leur compacité, et procèdent à leur dissolution et à leur dé-visagification. Ce double processus libère l'aura fantomatique des images, faisant de la surface une sorte d'écrin à revenances et à hantises. Il faut remarquer ici que la technique du monotype permet de pousser ce geste d'altération encore plus loin, car même si l'artiste qui recourt à cette technique non-reproductible vise à la réalisation d'une seule estampe, il lui est toutefois possible, en fonction de la quantité résiduelle d'encre contenue dans le papier, de procéder à une ou deux autres impressions qui, on ne s'en étonnera pas, portent le nom « d'images fantômes » (« ghost images » en anglais). Il faut se garder néanmoins de conférer trop d'intentionnalité à la main de l'artiste et Alan Magee le premier souligne à quel point la technique du monotype va de pair avec la surprise, le surgissement inattendu. D'un bout à l'autre du processus de création, altération et accident sont donc indissociablement liés.

À ce point, il est possible de définir le travail de Magee comme un geste visant à créer à la surface de la représentation une image dont l'intensité de présence est proportionnelle à la force d'absentement. On pourrait, en suivant la réflexion du critique d'art Gérard Wajcman, voir dans ces images nées de l'acte d'enlever, de gratter, de frotter – bref, de soustraire – un effort pour produire de « l'en-moins » dans le but de présentifier un surcroît d'absence⁹. Ce que montrent en effet ces visages, c'est surtout ce qui leur manque : ainsi, sans contexte et sans famille, ils sont aussi sans corps et sans langage. Sur ce dernier point, en particulier, on dirait que Magee a pris soin de délier la proximité d'origine linguistique présente dans l'étymologie latine « os », « oris », qui associe la bouche et la face : lorsqu'il ne suture pas les bouches de ses visages, il les estompe, et dans tous les cas les clôt sur la possibilité d'une parole.

Visages muets, surface silencieuse, parole forclose : les images de Magee indiquent également l'accident survenu au langage, comme une invitation faite au spectateur à lâcher prise sur les mots et à se retirer dans le silence. En ce sens, si ces images offrent la possibilité de ce que Pascal Quignard, dans sa méditation

8 Klee parle de « moment fatidique ». Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne (1912-1935)*, traduit par P.H. Gonthier (Paris : Denoël, 1964) 56.

9 Voir notamment *L'Objet du siècle*, où Wajcman démontre, à partir du ready-made duchampien et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, que la « modernité » des œuvres inaugurales du XX^e siècle est précisément d'avoir « inscrit l'absence au cœur absolu de l'œuvre ; le vide, l'absence, les montrer ; montrer le trou », Gérard WAJCMAN, *L'Objet du siècle* (Paris : Verdier, 1998) 167. Wajcman fait remarquer que cette démarche procède à rebours de l'approche freudienne qui assigne à l'art la fonction de colmater le manque.



Silence, © 1995 Alan Magee, 35,5 x 28 cm

sur la proximité de l'image avec la perte et la nuit (de la mort), appelle un « voir-absent », ce voir-absent est également, et en premier lieu, un voir-silencieux¹⁰.

Intenses dans leur retrait, vibrants dans leur mutité, les monotypes de Magee n'opposent pas pour autant une fin de non-recevoir au contact que tente d'établir avec eux le regard du spectateur. Au contraire, ils cherchent bien à provoquer le tête-à-tête, le choc ou la confrontation, comme on voudra, par le mouvement de retrait qui leur permet de rapporter à la surface la distance qui les en sépare. Le processus d'altération de la surface tient ainsi du rapport entre retrait et contact examiné par Jean-Luc Nancy dans *Au fond des images*, ouvrage dans lequel il poursuit sa longue réflexion sur la relation chiasmatisque entre rupture et toucher. Dans le premier chapitre de cet ouvrage, intitulé « L'image – le distinct », le philosophe décrit ce rapport surface/fond en recourant à la métaphore filée de la fleur: « [L'image] s'approche à travers la distance, mais ce qu'[elle] apporte au plus près, c'est la distance (la fleur, c'est la partie la plus

¹⁰ Pascal QUIGNARD, « Pourquoi l'image qui manque est-elle nocturne? », *Les Images limites*, éd. M. Gagnebin et J. Milly (Paris: Champ Vallon, 2008) 23-27.

fine, la surface, ce qui reste devant et qu'on effleure seulement : toute image est à fleur, ou elle est une fleur).¹¹ Cette belle formule de Nancy peut être rapportée aux images de Magee qui viennent, du fond de leur retrait, faire éclore à la surface, en de pâles efflorescences, la violence de leur intensité. Ainsi, ce qui se donne à voir à leur surface, c'est bien leur passion : à la fois la souffrance dont ces visages portent les stigmates et le déchaînement de leur intimité jetée au-devant de nous¹². Toutefois, dans ce mouvement d'ouverture de l'image qui lie indissociablement présence et écart, un léger bougé s'est produit qui fait de la surface, pour reprendre les mots de Nancy « ce qui est devant », mais « qu'on effleure seulement » : un impalpable. Ces divers éléments permettent de saisir la relation entre les monotypes de Magee et la violence qui a dicté leur création. Cette relation est d'abord de parenté, ou d'essence : image et violence sont en effet toutes les deux auto-monstratives et à ce titre partagent une certaine monstruosité dont l'artiste exploite le potentiel visuel. Cependant, alors que la violence peut se définir comme ce qui supprime la forme et le sens, ce qui écrase les réseaux de rapport¹³, tout le travail de l'artiste va consister, à l'inverse, à retisser les rapports et à rétablir les possibles en mettant en œuvre un processus par lequel l'image s'altère en se projetant vers l'altérité¹⁴. Et si c'est bien à la surface que ce processus se produit, c'est parce qu'il l'a déplacée et qu'elle doit se comprendre, non pas comme surface, disons « apaisée », de la représentation, mais comme surface « dialectique », sans cesse inquiétée, incisée, refendue par le battement dans lequel l'image se communique à nous. Cette manière de comprendre la surface comme manifestation et articulation d'un fond la rapproche de l'essence du « lieu » (compris dans le sens de « khôra ») : mobile, provisoire, faisant place à l'espacement et au surgissement de l'accident.

Je voudrais pour terminer esquisser quelques pistes de réflexion sur les implications artistiques et politiques de la construction de la surface en lieu dialectique. La première a trait à la nature temporelle et rythmique de ces images : si la surface est, comme on l'a vu, le lieu où les monotypes de Magee deviennent à la fois leur propre mémoire et celle des événements passés ou récents de l'histoire, elle construit également un rapport au présent et à l'avenir qui engage très fortement le spectateur. En effet, les monotypes de la série *Archive* composent une séquence et il est intéressant de remarquer que dans les catalogues d'exposition, comme sur le site Internet personnel de l'artiste, ils sont toujours présentés dans un certain ordre qui n'est pas celui de leur chronologie. Cette séquentialité invite en premier lieu à une lecture non dénuée d'optimisme, puisque la dernière

11 Jean-Luc NANCY, *Au fond des images* (Paris : Galilée, 2003) 15-16.

12 Sur ce point, le fait de donner à certains de ses visages l'apparence de masques mortuaires (autrement dit, de redoubler l'effet « d'image d'image ») permet à Magee de renforcer l'intensité avec laquelle l'image se porte au-devant de soi, provoquant l'ouverture sur son « inimaginable ».

13 Voir NANCY, « Image et violence », *Au fond des images*, 35-56.

14 Ce point de vue sur la démarche de l'artiste permet aussi de comprendre la fascination de Magee pour le collage dada (et la problématique du montage en général) comme création d'une surface « incongrue » et subversive.



Dialogue of Comfort, © 1992 Alan Magee, monotype 46 x 30,5 cm

image de la série, intitulée « Dialogue of Comfort », rompt avec le noir et blanc, ainsi que la frontalité des précédentes pour se faire plus légère, mais douloureuse.

Ce personnage, qui retrouve ici un buste, même si celui-ci est disproportionné par rapport au visage, semble subitement diriger la tête vers nous, bouche entrouverte comme sur la promesse d'une parole, dans un mouvement qui nous plonge dans l'attente d'une rencontre¹⁵. Par ailleurs, la séquentialité introduit

¹⁵ Cette lecture, partagée par plusieurs commentateurs de l'œuvre de Magee et soufflée par l'artiste, semble être le produit même de l'effet induit par la séquentialité. De fait, on m'a fait observer que le spectateur confronté à cette seule image peut être saisi, à l'inverse, par son effet fantomatique ainsi que par la sinistre « crypte » ténébreuse que représente la bouche du personnage.

aussi pour Magee la possibilité d'un rythme dont le but serait (grâce à la pulsation de l'arrêt et de la reprise à l'œuvre dans la surface) d'inviter le spectateur à réarticuler son rapport à l'Histoire. En attirant l'attention du spectateur sur le travail du *retrait* qui fait de la surface un lieu dialectique, l'artiste l'enjoint en effet à s'engager dans le monde, mais en s'en retirant, en s'en éloignant. On retrouve ici le thème développé dans les nouvelles de Barry Lopez (mais également dans ces autres livres d'inspiration plus «écologique», comme le magnifique *Arctic Dreams*) qui elles aussi répètent la nécessité de la réticence et du dessaisissement pour laisser place à l'ouverture à l'altérité. On comprendra dès lors pourquoi l'écrivain a choisi de placer les monotypes de Magee dans l'espace interstitiel qui sépare ses récits, comme pour inscrire visuellement un écartement propice à une prise de distance nécessaire à une réflexion personnelle sur la mise en place d'un autre mode d'approche de la réalité¹⁶. C'est donc bien, en fin de compte, une position politique forte que défendent conjointement l'artiste et l'écrivain. En cette période où l'on entend répéter que les intellectuels américains ont déserté le champ politique ou ne sont pas suffisamment organisés pour se faire entendre, Lopez et Magee, parmi d'autres¹⁷, indiquent à ceux qui sont assez attentifs pour leur prêter oreille (et regard) que la voie de la résistance à l'oppression, quelle qu'elle soit, si elle veut être efficace, est une forme de «disponibilité» qui doit passer d'abord par le repli, condition de l'accueil de l'altérité et de l'organisation de nouveaux rhizomes de relations permettant d'envisager la construction d'un nouveau corps politique durable¹⁸. Ainsi, les monotypes d'Alan Magee, de prime abord si mélancoliques, se révèlent, pour reprendre le titre du livre dans lequel Christine Buci-Glucksman analyse les nouvelles formes artistiques de l'inclusion, «au-delà de la mélancolie»: loin d'être dans le refus du temps et le deuil impossible, ils inventent, dans leur surface même, la potentialité créatrice d'un espace commun.

16 Depuis quelques années, l'artiste a entrepris de transformer ses monotypes en d'immenses tapisseries (4 x 2 m) réalisées sur des métiers à tisser Jacquard en Europe (Belgique). Il semble que cette translation – ou traduction – d'une surface à l'autre souligne encore l'importance de l'ouverture à la rencontre en l'infléchissant: le contact se faisant promesse d'une certaine douceur.

17 Voir à ce sujet le recueil d'articles rassemblés par Yves-Charles GRANDJEAT: *Le Travail de la résistance dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord* (Pessac: Maisons des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008) et en particulier l'article de Y.-C. GRANDJEAT sur le recueil de nouvelles de Barry Lopez: «Retreating and Surrendering in Barry Lopez's *Resistance*» 153-164.

18 Il n'est peut-être pas inutile de mentionner ici que Magee compte parmi ses sources d'inspiration certains écrivains tchèques ayant participé, avant la chute du Mur de Berlin, au mouvement clandestin d'auto-édition, appelé «samizdat», qui a contribué à la diffusion d'œuvres interdites par le régime d'État.