

Aurélien LEIF Les yeux à fond de trou

à propos du travail
de Massimo Mattioli

« les figures sont la description d'un monde
plein de portraits
d'abord la géométrie puis le portrait »
Norman Cole¹

« L'ordre des apparences, la temporalité
qui fonde la narration, tout en contestant la
cohérence narrative par un clivage dans le
sujet et la fêlure dans le désir, redonne une co-
hérence au niveau de l'exposé temporel. Ré-
sultat, cette stratégie narrative, tournant
autour de la distinction entre une origine im-
possible à recouvrir et un présent toujours
changeant, fait que tout effort pour recouvrir
cette origine au nom de la subversion arrive
inévitablement trop tard. »
Judith Butler²

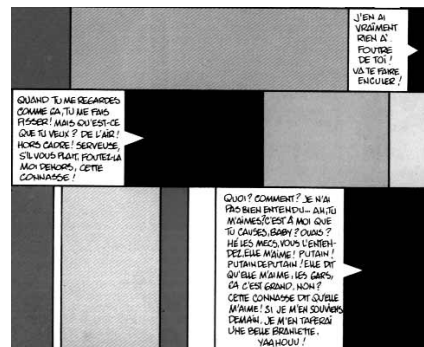
Rien de plus parallèle que des zigzags. J'ai
beau tirer des droites et les regarder mou-
rir, rien ne se montre que deux lignes sans
rapport, dont l'écart même n'est qu'une
définition, un espace maigre qu'elles régis-
sent par pur ordonnancement. Je suis
dans la géométrie, au cœur d'un vieux des-
sin. Tout est encore trop figuré, tout est en-
core dénotatif. Alors je cherche le littéral
et c'est l'espace qui monte vers sa défor-
mation — il se trace des zigzags — le pa-
rallèle me trouve. Massimo Mattioli, dans
B Stories et dans *Joe Galaxy & Cosmic Sto-
ries*³, réalise plusieurs planches qui fiction-
nalisent un espace géométrique pur, dans
lequel, sur fond de paysage devenu patch-
work coloré, un rectangle noir et ivre

braille du fond de son aplat. Un triangle
bleu nommé Arthur tringle une triangulette
jaune baptisée MCR, puis passe d'un
monde à l'autre glissant comme un dés-
ert. Dans la trame de ces bandes Mattioli
dissémine un rire, celui du dessin même
qui saute par-dessus les mains, et tourne
dans les yeux comme un rat dans sa roue :
en passant le figural au crible de la géo-
métrie, Mattioli ne cesse d'opérer des plis
critiques dans ses pages au cordeau, il
dresse l'espace graphique de la BD contre
elle et la force à se reconnaître dans l'in-
distinction même de ses conditions. Dans
*M le magicien*⁴ ce régime d'indistinction
joue à fond quand les motifs, les cadres,
les personnages, la signature d'auteur, les
phylactères et même les lettres se voient
élevés à la matière indifférenciée d'un
acte sans substance, lorsqu'un caméléon
happe le soleil, fait la nuit dans sa case et
le recrache dans la suivante à nouveau
pleine de jour. Il y a chez Mattioli un deven-
ir-absurde généralisé façon *limericks* d'E.
Lear, qui fait entrer le sens dans une crise
de surproduction et engouffre la BD dans
la tête d'un clown ivre. Mais pour mettre le
sens en zigzag, pour mettre enfin les ca-
dres à plat et faire de l'ordre une blague
dans l'absurde le plus réglé, il faut faire
autre chose que jouer dans les coordon-
nées, il faut faire de l'espace autre chose
qu'un support, qu'un médium ou qu'une
grille — il faut en faire le matériau global
d'une durée multipliée et le passer au la-
minoir, une fois, deux fois, et page.

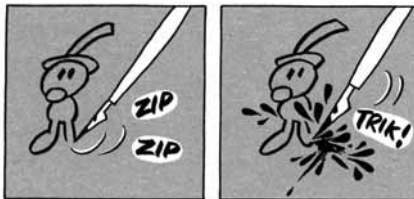
« Quand tu me regardes comme ça, tu me
fais pisser! Mais qu'est-ce que tu veux? De
l'air! Hors cadre! Serveuse, s'il vous plaît,
foutez-la moi dehors cette connasse! » Il y
a d'abord une planche comme un rectan-
gle fractal qui série son chaos : une mona-
dologie géométrique de plans unis,

chaînés dans un grand jeu de taquin qui
fait osciller le regard entre la métastase
parodique d'une planche de BD bouchée
par ses vignettes et la reconduite du re-
gard aux cadres littéraux de la narration.
Que se passe-t-il, quelle schize a pris les
choses? Est-ce la BD elle-même qui se
met à parler en sautant par dessus ses
formes, ou bien est-on, à l'opposé, plongé
dans sa plus totale immanence, quand le
dessin s'invagine jusqu'à la géométrie et
assume la limite de toute figure?

Il n'y a pas à choisir — Mattioli montre les
deux d'un bloc. Dans cette page de *Joe Ga-
laxy* intitulée « Pourquoi m'aimes-tu? », il
dessine une question pendulaire, à la-



quelle il se doit de prêter la forme d'une
fiction, la plus apparemment *idiot*: quel
est l'espace graphique de la bande dessi-
née? Ces *strips* sont régis par le même
enjeu double de creuser jusqu'au liminaire
le possible des figures, et d'amener à la lu-
mière, au sein de leur figuralité, ce qui les
rend figurales. Ces rectangles saoulards et
autres triangles queutards sont à la fois
des personnages bourrés d'affects et de
devenir, et les curseurs ironiques d'une fi-
guralité réduite à sa pure conditionnalité.
Mattioli fait faire le grand écart au dessin:
il le pousse d'un côté vers sa limite for-
melle englobante et le tire de l'autre vers



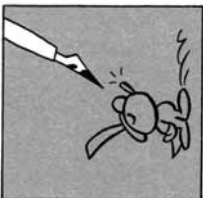
la plus grande figuration, quand le graphe d'un triangle est ce triangle sans s'en faire jamais le signe.

Car qu'y a-t-il à première vue de plus exactement, de plus représenté qu'une figure géométrique, qu'une ligne ou qu'un carré? Ce qu'on appelle abstraction est l'extrême de la figuration⁵, une figure perçue comme abstraite est la plus littérale figuration du monde. L'abstraction de la figure est une fausse évidence, c'est la *doxa* du regard.

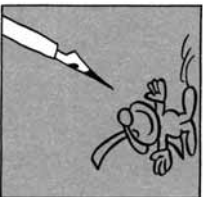
Il faut bien plus qu'une chute des contours ou qu'une déréférenciation du trait pour



passer le seuil de l'abstraction, il faut faire passer toute chose sous son réalisme, souterrainement à sa figure, dans l'outre-sens. Abstraire? Une pratique du sous-sol.



Mais Mattioli ne va pas vers le spiritualisme réflexif de la BD qui parlerait depuis son repli formel; pas plus vers le rêve d'une figure enfin adéquate à elle-même, sans distance. Tremper le dessin dans le bain géométrique, c'est d'abord ren-



voyer les choses non pas à leur forme, mais à leur lieu.

Quand Mattioli fait de la géométrie un monde plus que la géométrie du monde,

il ramène le figuré à sa littéralité, il fait du littéral le propre de la figure; c'est une pratique de la présence. La présence, c'est la prolepse de la médiation, quand le niveau second d'un monde au figuré s'effondre et se retrouve dans le plat du littéral. Elle n'a rien d'un apparaître — au contraire, c'est une coupe. Mais là où la présence ne donne généralement lieu qu'au *lamento* des poètes à trépied, Mattioli en fait l'occasion d'une vaste pantalonnade débridée où chaque présent est son débordement — il ne fait pas l'économie du monde, il le délire — et ne le fait dépendre que de sa plénitude même. Plat et re-monde, monde et re-plat.

« Il y en avait de toutes les couleurs et de toutes les formes. Des formes géométriques planes de toute évidence vu que ce monde était plat comme cette feuille de papier. » La voilà donc, l'ambiguïté fondamentale de ces planches: le monde est-il cette feuille, plate et ouverte sur sa vie propre, ou y est-il convoqué depuis l'espace secret d'une figuralité sans frein? Mattioli insiste beaucoup sur le plat — c'est son anti-tragique et le matérialisme de son dessin. C'est dans le plat comme plan que la littéralité peut s'élargir sans borne et conquérir intégralement le paysage des figures au-delà même de leur géométrisation⁶. Mais pourquoi en passer par le laminoir, pourquoi mettre sous presse le monde et ses créatures pour les redécouvrir, gaussard, plus plats que des

limandes et rectilignes comme des lois? La géométrie, c'est d'abord le transcendantal *pratique* de toute formalisation spatiale, c'est le double inexact d'une figure exacte. Certes, dans le dessin géométrique, il n'y a plus de dehors à montrer ni d'extérieur à signifier, ce n'est plus la page qui porte un monde, c'est le monde à plat comme page. Si Mattioli convoque la géométrie, c'est pour la faire s'effondrer deux fois, dans sa prétention formelle tout d'abord, dans son régime d'équivalence ensuite.

Logos plat comme une flaque, et dessin sous les masses. Il s'agit pour Mattioli de faire jaillir d'un espace chaotique, celui de la figure à l'état sauvage, l'ordre le plus régulier, la plus linéaire loi qu'il fait pourtant courber comme une échine de chien. Il pratique alors une géométrie du remplissement qui n'a rien à voir avec la géométrie arithmétique⁷. C'est au moment où le dessin balance et se scinde entre le sens figuré ramené à ses cadres d'engendrement et le sens littéral des figures comme substance, qu'il se révèle comme la présence au littéral de ses propres possibles. Mais pourquoi ne peut-on relittéraliser le dessin qu'au sein d'une narration? Pourquoi le figuré ne retrouve-t-il son caractère directement littéral que dans le verbe délirer?

« Le monde de géométrie solide dans lequel il se trouvait était pour lui quelque chose d'inconcevable comme peut être l'est pour nous la lune en plein midi ou le sexe de Michael Jackson. » Mattioli relittéralise le cadre, pour le faire implorer: le cadre, c'est toujours cette ambiguïté faite espace, l'oscillation sans cesse du regard réparti, haché, alloscopique, se scindant moins entre l'interne et l'externe qu'entre le plane et le profond. Chez Mattioli le

cadre a tout le sens d'une coupe — et la vignette est la biopsie d'un monde qui germe hors des bandes, dans l'invisible plat qui métastase la page.

Dans «Love», toute la géométrie continue à s'étendre hors des cadres qui laissent l'œil sans point de repère, sans lieu de vision: le regard lui-même devient géométrique et ne trouve plus à s'établir que dans le flux continu des figures et de leurs mues, comme si l'iris devenait carré, losange, gros rond déboussolé. *Le cadre n'est plus qu'un prélèvement partiel sur un plan général de platitude littéralisée.* Mais une telle mise en œuvre du cadre n'est précisément possible qu'à la condition folle qu'une action partout coule; Mattioli ne peut relittéraliser la bande qu'à aviver sous elle un monde tout germinant dont elle dépend directement, dont elle est la sous-traction dressée, la contraction debout.

Ce n'est donc jamais une narration qui régit ses planches, mais c'est une narrativité qui s'y foment, un régime général de la continuité du faire plus que la linéarité du verbe raconter: c'est ainsi qu'au gré de plusieurs trous, cases étoilées de ciel nocturne qui sont littéralement des mues de monde, Arthur le triangle bleu passe de *Flatworld*, monde plat, à un monde tridimensionnel généré accidentellement par un cube orange fou baptisé Gorgoy, puis à un monde «assez semblable au nôtre», c'est-à-dire plein de motifs kitschouilles genre nappe normande ou tapisserie d'hospice. C'est à l'espace que le devenir arrive, il est lui-même son événement jamais narré mais toujours-déjà narrativisé. Arthur n'est qu'un demi-symptôme, il n'est figuralemment vivant qu'à exprimer sur son corps même les forces de déformation qui agissent sur l'espace et dont la bande n'est que l'épiphénomène visible et visibilisant. La narration? C'est le monde sans

espace, qui se cherche une durée. La narrativité? C'est l'espace d'un monde x, d'où les durées peuvent sourdre.

Les figures de Mattioli sont des prismes paradoxaux, déformant moins ce qu'ils font voir que déformés par ce qui se laisse voir en eux — et Arthur, le triangle, en est la face pelée qui cherche l'incomplétude en laissant échapper comme un *iota* d'espace. Lui et les autres personnages géométriques sont des actions passives qui ne sont pas narratives, mais seulement *narratoires* (pour faire la distinction entre ce qui ressortit à la narration et ce qui ressortit à la narrativité). Mattioli met donc en œuvre une synesthésie pratique où la linéarité du trait s'articule à une non-linéarité de la narrativité. Cette narrativité n'a rien à voir avec un déroulement réglé; c'est un espace, un espace équivoque qui se plie sur lui-même, imprime au plat toutes ses déformations et lâche d'un coup comme un accordéon se casse; cet espace transversal tantôt à deux puis à trois dimensions, Mattioli le dessine dans sa quatrième page de «Love» sous la figure métaphorique de Qua Qua, personnage serpentin et plat, fait de plans collés en chaîne, articulés en bras, comme fracturé mille fois, et qui incarne un morceau de musique vivant (de *technoreggae*, autant dire soupe binaire) échappé de la prison où le retient Gorgoy, le cube fou. Qua Qua découvre MCR, la trianglette jaune, en train de danser nue sous un spot — et d'un coup il se tend littéralement en longue autoroute rouge-orange, monte son volume à fond et pénètre MCR comme un espace enfin sans pli perforerait ses figures. Rien d'étonnant à ce qu'à son propre détour l'espace se représente lui-même comme métaphore graphique, rien d'étonnant non plus à ce qu'il le fasse sous l'espèce d'une musique, transversale et partout présente,

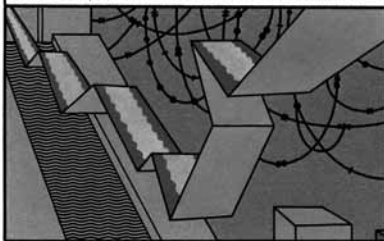
qui mue mais ne se voit pas.

Cette même musique, une page plus loin, détruit toute une cité — et l'espace ruine son graphe comme pour se montrer nu dans des déblais de figure. Deux dimensions? Vie plate. Trois dimensions? Grand boum et trou. L'action des personnages n'est donc jamais que la translittéralisation de mues spatiales invisibles à l'œil nu: tout se lit comme si la littéralité des figures était l'expression d'un espace sous-jacent seul acteur de la bande, comme si les figures étaient performatives d'un espace dont elles ne sont pourtant qu'émanation partielle. Ainsi quand Arthur se trouve dans *Flatworld*, c'est un triangle régulier sans aucune profondeur, mais sa plongée dans les trois dimensions le déforme et le tord ou l'incline de trois-quarts quand il chute.

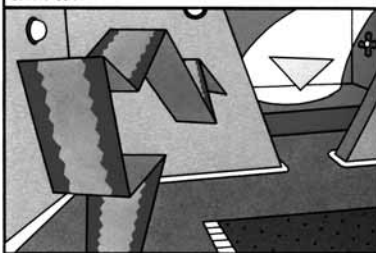
Alors pourquoi ces planches géométriques, conçues comme littéralisation des



PENDANT CE TEMPS DANS L'AUTRE MONDE LE MORCEAU TECHNOREGAE NE SE TOURNAIT PAS LES POUCCES ET APRÈS AVOIR FAIT UN PETIT TOUR DANS LE LABORATOIRE IL ENFILA LES ESCALIERS ET MONTA AUX ÉTAGES SUPÉRIEURS EN QUÊTE D'UNE BOUTEILLE DE TEQUILA. GORGOY HURLA DE NOUVEAU, FOU DE RAGE. MERDE ! LE PRISONNIER S'ÉTAIT ÉCHAPPÉ ! LES CUBES COBAYÉS EN GÉMIRENT DE PEUR SANS COMPRENDRE.



QUAND " QUA QUA " ENTRA DANS LA PIÈCE OÙ ÉTAIT ENFERMÉE MCR, EN PASSANT PAR LA FENTE SOUS LA PORTE, IL SE RETROUVA DEVANT UN SPECTACLE PAS MAL : MCR NUË SOUS LA DOUCHE. UN TRUC À COUPER LE SOUFFLE AU TECHNOREGAE LE PLUS AGUERRI, ET " QUA QUA " N'ÉTAIT CERTES PAS UN BLANC-BEC.



figures, ont-elles besoin de baigner dans une narrativité seconde, pourquoi l'espace graphique a-t-il besoin de ce délire pour exprimer tous ses devenirs ? Parce que *la narrativité est cette homologie de l'espace à lui-même qui permet l'expression immanente de ses mues*. Dans *M le magicien*, la magie n'est rien d'autre que ce même phénomène d'expression généralisée, que l'auto-déformation de l'espace graphique exprimée figuralemment.

M, c'est un indice⁸, c'est la condensation personnifiée d'une puissance graphique propre à l'espace du dessin. M ne sort pas du cadre, il est la créature cadrée qui concentre dans sa baguette — parodie de crayon — le pouvoir de déformation qu'est le dessin comme traduction d'espace: ainsi cette planche dans laquelle M se cogne au cadre, se bagarre avec lui jusqu'à ce que la vignette s'ennoie et qu'il y pioche un trou par lequel l'eau s'écoule, avant d'enrouler le cadre en petite pelote blanche laissant l'image toute nue — ou bien cette autre encore dans laquelle il s'exclame: « *Ouf! Toujours dans un carré!* / *Je veux vivre dans quelque chose de différent!* » et d'un coup de *pop* magique il change le cadre en Protée de carnaval, cadre psyché, cadre bouche ouverte, cadre fenêtre, cadre qui devient poing et

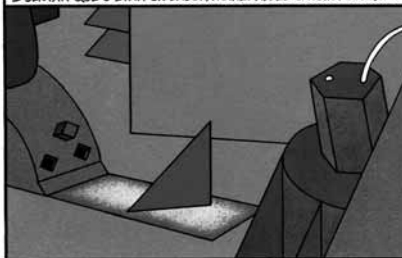
d'un bon *jap* propulse M vers un cadre triangle, trop grand, penché, petit, trop vague, cadre boîte-à-clown, cadre nuage, cadre piquant, et en fin de bande le cadre mi-cœur tombé mi-phylactère crevé, où M enfin couché trouve la vie différente d'un espace à sa taille, d'une figure à son nom. Il n'y a plus ni non-sens, ni réel, ni aller-retour de l'un à l'autre: ce qui arrive à la page est le sens même de son possible, comme impossible de tout réel. Il y aurait donc une double erreur à commettre devant Mattioli: penser que la géométrisation ne serait que la formalisation abstraite d'un cadre narratif structurel, mais croire aussi, *a contrario*, que la figure n'est qu'elle-même, sans impliquer tout un espace qui la génère et la possibilise.

« *Les instructions du rêve-recorder étaient claires: après avoir tué le simulacre, il devait simplement se laisser guider par son instinct et trouver l'original.* » La fiction est rare comme les déserts. Que Mattioli génère une narrativité plutôt qu'il ne lise une narration montre que la fiction est un fait de syntagme, plutôt que de paradigme⁹. La BD s'ouvre à la fiction autrement qu'en sériant un paradigme de motifs et d'articulations préconstitués dans l'unité *phrastique* d'une narration:

elle abandonne plutôt tous les cadastres du sens, les paradigmes d'objets (transcendantal transitif) autant que les régimes d'objets (transcendantal de conditions).

*La fiction bédéique révoque le statut entitaire des éléments qu'elle met en jeu, brise les analogies entre le linguistique et l'iconographique, entre le discursif et le graphique, entre le signe et la figure*¹⁰. Mattioli fait des conditions de fiction une fiction plus plate; il montre que la BD est un art du syntagme qui non seulement ruine l'identité explicite des objets, mais surtout celle, implicite, de leurs régimes: dans une des planches de *M le magicien*, M recolle une ampoule brisée dont les fragments se ramponnent, et il la fiche dans la bulle d'une fleur soulignée par le mot « *idée* ». La fleur et l'ampoule prise dans sa bulle génèrent chacune un phylactère bleuté dans lequel s'affiche « ? ». Et la fleur sous ce motif codé se met à penser, beaucoup trop vite, par salves de *pop* sous l'ampoule allumée « *Ah! C'est la pensée!! / Et voilà! Elle est une mitrailleuse d'idées et moi, je ne dors pas!* » M efface la bulle, gomme l'ampoule et la pensée sans qu'à aucun moment les mots n'aient été que mots, ou les figures seulement figures. Il ne faudrait pas croire pourtant que cette fictionnalisation est simplement prétexte

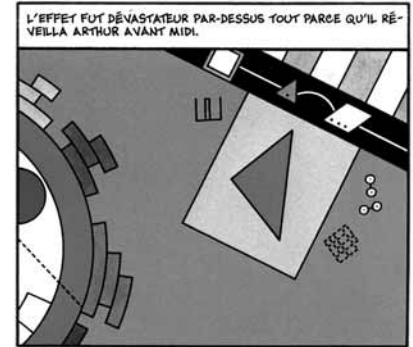
AU BOUT D'UN MOMENT ARTHUR OUVRIIT LES YEUX ET FAILLIT BIEN S'ÉVANOUIR DE NOUVEAU. LE MONDE DE GÉOMÉTRIE SOLIDE DANS LEQUEL IL SE TROUVAIT ÉTAIT POUR LUI QUELQUE CHOSE D'INCONCEVABLE, COMME PEUT L'ÊTRE POUR NOUS LA LUNE EN PLEIN ANIËR DU SEXE DE MICHAËL JACKSON. IL FRISONNA DEUX FOIS LE LONG DU PÉRIMÈTRE. INSTINCTIVEMENT, IL SENTAIT QUE C'ÉTAIT UN LABORATOIRE. ALLEZ SAVOIR POURQUOI.



finaud pour décliner le dessin selon ses hypostases à l'infini: ce que Mattioli montre, c'est qu'on ne peut pas relittéraliser les cadres de la fiction hors d'une narrativité seconde. Mattioli ne met pas en abyme une BD qui s'objectiverait dans l'impossible posture de l'insecte entomologiste, il en pousse à fond les absurdités possibles pour voir, à bout de course, quel espace s'y exprime et en rend les outrances visibles. Il n'a pour la fiction que l'œil de son délire. C'est tout logiquement dans l'espace fictionnel le plus littéralement permissif et débloquent, caricature outrée d'épos hyperastral et foire d'*aliens* carnavalesque¹¹, qu'il va chercher la *plan figural du possible élargi*. Et c'est alors un délire double lorsque l'espace lui-même mue, et que la page n'est que la matière translittérale et débordante de ces mutations de fond devenues la loi folle d'une géométrie. Question de méthode: toujours chercher l'espace à bout de course des figures, quand elles ont dégorgé tout leur possible. Que la géométrie fasse fiction ne veut pourtant pas dire qu'elle fasse imaginaire — elle est là au contraire pour révoquer les prétentions d'exil¹²: Mattioli délire ferme et l'espace et ses trous; mais pour autant le délire n'est pas imaginaire, il est littéralisant. L'œuvre qui délire prend tout au pied de la lettre, non parce qu'elle noie



les valeurs dans la plus totale confusion axiologique, mais parce qu'elle est une pratique d'infinisisation du possible. En quelque sorte, Mattioli pratique une fonction fabulatrice où le déliré est littéral, et le délirant figural¹³. Mais là où une main de marbre aurait situé cette relittéralisation dans un espace lui-même littéral, Mattioli l'exhibe au sein d'un espace figural, et c'est l'humour qui lui sert à littéraliser, là où sa valeur d'usage est habituellement de mettre le sens au figuré. Car Mattioli feinte l'esprit cul-de-plomb de la réflexivité en usant de la fiction comme cadre de cette relittéralisation et du rire comme d'une traduction d'événement: il n'y a de rire chez lui qu'absurde, contenu, un brin débile. Et dès qu'il se produit, c'est que l'espace est en plein pli, en mue, que



quelque chose des pages est débouté de leur fonction pour entrer en fiction. En quelque sorte s'accomplit ici le trajet inverse de celui de la peinture, qui n'use de la figuration et de la narration que comme des conditions minimales, que comme d'une infrangible fatalité pour dégager une Figure¹⁴ qui ne montre ni ne raconte rien, ne rend même pas sensible mais crée le sensible à même la toile, tire le sensible à fleur d'orbite. Mattioli lui, semble partir d'une vaste pâte d'espace sans cesse fluctuante anamorphique; de cet espace-là qui se cherche une figure, il remonte vers la page en conservant toute sa souplesse intacte et en architecturant ses mues selon le délire.

(à suivre dans Pré Carré 5)

Notes

1. « Tracer des chemins », dans *Action Poétique* n° 117, 1989, p. 27.
2. *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2005, p. 177.
3. Respectivement éditées chez L'Association, 2008 et chez Ædena, 1987. Ces BD n'étant pas paginées, on ne peut que renvoyer aux titres des planches, de toute façon aisément reconnaissables à leur dessin géométrique: il s'agit respec-

tivement de « Love » et de « Pourquoi m'aimes-tu? ».

4. Dont les planches ont d'abord paru hebdomadairement dans *Pif Gadgét* de 1968 à 1973, puis ont été compilées chez L'Association, 2003. Cette édition ne comporte, elle non plus, aucune pagination.
5. C'est l'argument que Pollock oppose à la peinture abstraite, et que Deleuze développe dans son cours sur la peinture du 28/04/81: « La différence, elle n'est pas au niveau abstrait

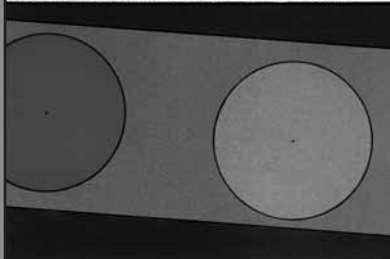
ou concret, car encore une fois vous pouvez figurer de l'abstrait, ça reste du figuratif. Kandinsky, on pourrait dire, on va voir quelles seraient les réponses possibles d'un peintre abstrait, mais Kandinsky, il peint les triangles, d'accord, il peint les triangles ou il peint des tubes ou il peint des cercles au lieu de peindre des dames et des messieurs, mais en quoi c'est de l'abstrait, ça? Du moment qu'il y a contour, il y a une figure.»

6. Dans son introduction à *L'origine de la géométrie* (PUF, 1962, p. 102-103), Derrida relève avec justesse que la critique de la profondeur est concomitante, chez Husserl, d'une critique de l'équivocité, là où précisément c'est la géométrie qui constitue le modèle abouti et complet de l'univocité du sens. Chez Mattioli aussi, il s'agit de soustraire le dessin à l'intention, à l'histoire et au figuré pour le situer d'un seul tenant dans l'univocité d'un sens qui déborde et s'instaure jusqu'à lui conférer tout l'*ambitus* de son possible: «*L'univocité soustrait la vérité à l'histoire. L'expression univoque fait totalement surface et n'offre aucun repli aux significations plus ou moins virtuelles que les intentions pourraient y déposer.*»

7. C'est Husserl, dans la *Krisis* (Gallimard, 1976, trad. Granel, p. 40 paragraphe 9 c) qui évoque cette géométrie du remplissement comme une impossibilité dimensionnelle «*nous n'avons qu'une géométrie et non une géométrie à deux faces; c'est-à-dire que nous n'avons qu'une géométrie des formes et non une deuxième géométrie qui serait celle des "remplissements"*. Les corps du monde de l'intuition empirique sont de telle nature, conformément à la structure mondiale qui leur appartient, que chacun d'eux possède chaque fois en son propre son extension — pour parler abstraitement — mais que toutes ces extensions sont des formes de l'Extension unique, totale et infinie du monde. En tant que monde, en tant que configuration universelle de tous les corps, elle possède donc une forme totale englobant toutes les formes, et c'est celle-ci qui est idéalisable et dominable par construction». C'est bien pourtant cette géométrie-là, idéellement paradoxale, que Mattioli met en œuvre, une géométrie de remplissement du monde.

8. Dans *L'Image-Mouvement* (Minuit, 1983, p. 292), Deleuze définit ainsi l'indice à partir de Peirce dont il s'éloigne: «*Indice: utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par un lien de fait. Employé ici pour désigner le lien d'une action (ou d'un effet d'action) à une situation qui n'est pas donnée, mais seulement inférée, ou bien qui reste équivoque et retournable.*»

CEUX-LÀ, EN REVANCHE, SONT DEUX CERCELES QUI COURENT ENTRE DEUX PARALLÈLES, UN JEU AMOUREUX CONSISTANT POUR LE MÂLE (ROUGE) À SUIVRE LA FEMELLE (ROSE), À LA PRENDRE ET LA SÉDUIRE PLUS OU MOINS SAUVAGÈMENT, ET POUR LA FEMELLE À COURIR ASSEZ DE TEMPS POUR SE LAISSER CAPTURER AU MOMENT ADÉQUAT.



9. On peut en effet associer la narrativité au syntagme et la narration au paradigme. Sur le paradigme, voir Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 224-225 et le livre de Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972.

10. Dans *Ceci n'est pas une pipe* (Fata Morgana, 1973), Foucault analyse au chapitre III les deux grands principes de la peinture occidentale, dont le premier est précisément «*la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut). On fait voir par la différence, on parle à travers la différence. De sorte que les deux systèmes ne peuvent s'entrecroiser ni se fonder*», tandis que le second principe est «*l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif*» (du type: «*ce que vous voyez c'est cela*»). Foucault fait de Klee et Kandinsky les deux peintres ayant respectivement aboli ces deux principes. Dans le cas de la BD, il n'y a pas d'abolition: elle passe d'emblée sous les principes de la peinture et se délie 1) de la hiérarchisation subordonnante entre signe linguistique et graphe plastique, 2) du rapport de représentation qui par désignation tisse un lien d'univocité entre signe et graphe. Son mode de fiction propre suppose cette déliaison des ordres, c'est-à-dire une syntagmatique primaire et précellente.

11. Il n'y a qu'à voir le texte d'introduction à cette page de Joe Galaxy: «*Dans les boîtes de Bistromaz, dans celles du 5ème subhorizon en*

particulier, il peut vous arriver de lier amitié avec un rug épineux sans en mourir, d'observer les duels esp les plus incroyables, de danser avec une billazienne plurimamellaire et bien d'autres choses encore, parmi lesquelles se remplir les oreilles des monologues de poivrots, comme par exemple celui de cet oniètre peroxydaphile lâbas.»

12. Kant et Husserl ont, chacun pour leur compte, défini une coupure entre la géométrie et l'imaginaire: chez Kant, la géométrie et l'imaginaire ressortissent tous les deux à la sensibilité, mais la géométrie s'indexe d'emblée à ses formes universelles et à l'espace idéal dont elle est support: la différence est de degré pourrait-on dire, elle se loge toute entière dans le seuil de l'idéalité formelle et universelle que franchit seule l'arithmétisation du sensible; chez Husserl, la coupe est plus franche, puisqu'il sépare très clairement le monde mathématique des idéalités géométriques et celui, *Lebenswelt* empirique sensible et matériel, où l'imagination se déploie: la différence est de nature entre deux régimes de la figure.

13. Sur cette notion de délire dans son rapport à la fabulation, on peut se reporter aux p. 84 et sq. de *Puissances du temps*, version de Bergson de D. Lapoujade (Minuit, 2010): «*Ce qui constitue notre religiosité naturelle, ce sont deux actes: croire et délirer. Mais le délire n'est vital, que s'il est déterminé par l'acte de croire. Si nous délirons, c'est d'abord pour croire. C'est pourquoi nos fabulations doivent s'insérer dans le monde pour devenir réelles. On fabule dans l'exacte mesure où les représentations imaginaires ou délirantes peuvent se faire passer pour réelles [...] D'un côté, l'attachement à la vie a pour fonction d'empêcher les délires; de l'autre, l'attachement à la vie les rend indispensables.*» On retrouve l'équation du délire = littéral.

14. Cf. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 12 et 48.