

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 cohérence au niveau de l'exposé temporel. Résultat, cette stratégie narrative, tournant autour de la distinction entre une origine impossible 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

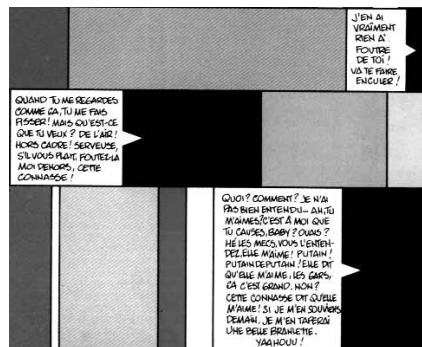
Rien de plus parallèle que des zigzags. J'ai beau tirer des droites et les regarder mourir, rien ne se montre que deux lignes sans rapport, dont l'écart même n'est qu'une définition, un espace maigre qu'elles régissent par pur ordonnancement. Je suis dans la géométrie, au cœur d'un vieux dessin. Tout est encore trop figuré, tout est encore dénotatif. Alors je cherche le littéral et c'est l'espace qui monte vers sa déformation — il se trace des zigzags — le parallèle me trouve. Massimo Mattioli, dans *B Stories* et dans *Joe Galaxy & Cosmic Stories*³, réalise plusieurs planches qui fictionalisent un espace géométrique pur, dans lequel, sur fond de paysage devenu patchwork coloré, un rectangle noir et ivre

braille du fond de son aplat. Un triangle bleu nommé Arthur tringle une triangette jaune baptisée MCR, puis passe d'un monde à l'autre glissant comme un désert. 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 géométrie, 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'indistinction 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 devenir-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 cadres à plat et faire de l'ordre une blague dans l'absurde le plus réglé, il faut faire autre chose que jouer dans les coordonnées, 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 laminer, une fois, deux fois, et page.

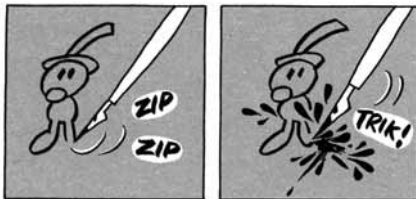
« Quand tu me regardes comme ça, tu me fais pisser! Mais qu'est-ce que tu veux? De l'air! Hors cadre! Serveuse, s'il vous plaît, foutez-la moi dehors cette connasse! » Il y a d'abord une planche comme un rectangle fractal qui série son chaos : une monodologie géométrique de plans unis,

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 regard 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 Galaxy* 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 *idiote*: quel est l'espace graphique de la bande dessinée? Ces *strips* sont régis par le même enjeu double de creuser jusqu'au liminaire le possible des figures, et d'amener à la lumière, 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 figuralité réduite à sa pure conditionnalité. Mattioli fait faire le grand écart au dessin: il le pousse d'un côté vers sa limite formelle englobante et le tire de l'autre vers



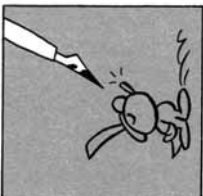
la plus grande figuration, quand le graphe d'un triangle est ce triangle sans s'en faire jamais le signe.

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.

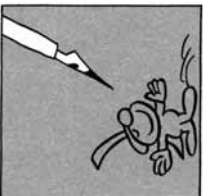
Il faut bien plus qu'une chute des contours ou qu'une déréférenciation du trait pour



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 dé-lirer?

« 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,

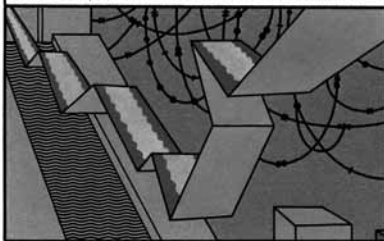
qui mue mais ne se voit pas.

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 TECH-NOREGGAË 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 TECHNOREGGAË 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 figuralement.

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

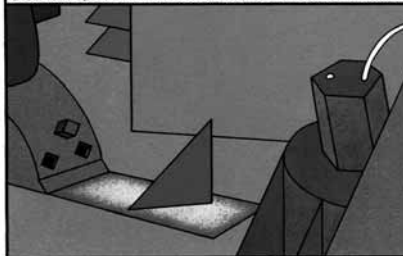
d'un bon *jap* propulse M vers un cadre triangle, trop grand, penché, petit, trop vague, cadre boîte-à-clown, cadre nuage, cadre piquant, et en fin de bande le cadre mi-cœur tombé mi-phylactère crevé, où M enfin couché trouve la vie différente d'un espace à sa taille, d'une figure à son nom. Il n'y a 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

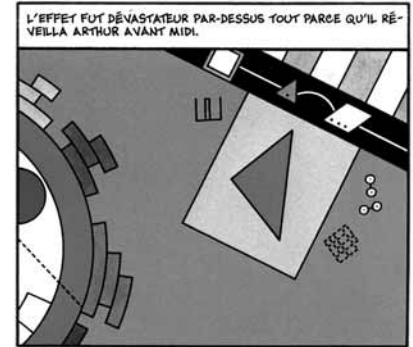
AU BOUT D'UN MOMENT ARTHUR OUVRIIT LES YEUX ET FAILLIT BIEN S'ÉVANOUIR DE NOUVEAU. LE MONDE DE GÉOMÉTRIE SOLIDE DANS LEQUEL IL SE TROUVAIT ÉTAIT POUR LUI QUELQUE CHOSE D'INCONCEVABLE, COMME PEUT L'ÊTRE POUR NOUS LA LUNE EN PLEIN ANIËR DU SEXE DE MICHAEL JACKSON. IL FRIS-SONNA DEUX FOIS LE LONG DU PÉRIMÈTRE. 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'infinisité 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 feint 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.

Notes de la première partie (Pré Carré n° 4)

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

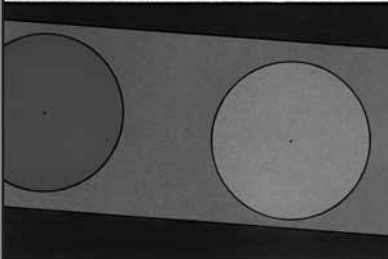
ou concret, car encore une fois vous pouvez figurer de l'abstrait, ça reste du figuratif. Kandinsky, on pourrait dire, on va voir quelles seraient les réponses possibles d'un peintre abstrait, mais Kandinsky, il peint les triangles, d'accord, il peint les triangles ou il peint des tubes ou il peint des 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.

LES YEUX À FOND DE TROU (II)

par Aurélien LEIF

à propos du travail de Massimo Mattioli

« Partons ! On a rendez-vous avec un orage... » Les vérités ont toujours l'air un peu débiles. C'est qu'elles doivent prendre la figure de leur légèreté, plutôt que le corps faux de leur gravité. Situer ses planches dans une narrativité S.F. ou dans un *delirium delineens* permet à Mattioli de dissoudre la question suivante : les rectangles qui parlent sont-ils un minimalisme de la figure, ou bien sont-ils la BD même ? Le cadre noirci qui beugle dans « Pourquoi m'aimes-tu ? » (*Joe Galaxy & Cosmic Stories*, Edena, 1987) est à la fois le corps extraréal d'un personnage fin saoul, et le cadre impersonnel de sa possibilité, le voile opacifié tendu depuis la case sur sa figure. Dans ces planches géométrisées, Mattioli fait jouer chaque fois, après l'avoir ruiné, un deuxième niveau de lecture qui est précisément celui du figuré, et ce quand bien même *on ne sort pas figuralemment du littéral* : le regard se convoque lui-même depuis toute l'immanence allégorique dont l'humour est porteur, et se fait jouer à deux niveaux, comme un double ludion dans un même tube de verre.

Et c'est ainsi qu'aux pages 33-34 de *Joe Galaxy*, via un extraterrestre vert à quatre bras et trois yeux qui professe dans un amphi bondé d'*aliens* bleu képi aux crânes ovoïdes et aux yeux en globules, Mattioli met en abyme un dispositif de fictionnalisation dont il fait malicieusement une sorte de fable bifide permettant d'accéder à l'unité de cette schize-là : on peut y voir sur tableau noir deux parallélépipèdes rouges représen-

tant respectivement la Terre — le réel — et les régions du « *nonsens* » (*sic*), reliées entre elles par un trait dit *de réversibilité* ; que se passe-t-il si la réversibilité du *nonsens* et du réel se *focalise* et

*s'incarne dans un objet secret situé dans le réel lui-même*¹ ? Que se passe-t-il si le rapport entre le réel et le *nonsens* ne se fait plus depuis leurs marges externes mais du sein du réel où s'incarne leur rapport, toujours externe mais intériorisé ? Il se produit alors *qu'il n'y a pas plus réel que le point par lequel le non-sens s'insinue dans le réel* — qu'il n'y a pas plus réel qu'un *grand bordel* perçant la finitude depuis son giron même. Étrange incarnation, étrange insurrection d'un prophète du *non-sens* prenant corps au milieu des lois : par où le réel s'excepte et passe tout de son *non-sens* à lieu le plus grand réel. Cette dialectique aux airs fantasques que Mattioli fait jouer n'a rien d'abstrait, bien au contraire, elle est concrète comme une angoisse : c'est la description même de la BD en train de se faire, c'est ce syndrome d'inexistence qui est le prodrome de l'invention², quand l'impensable entre en figure et fait trou du réel.

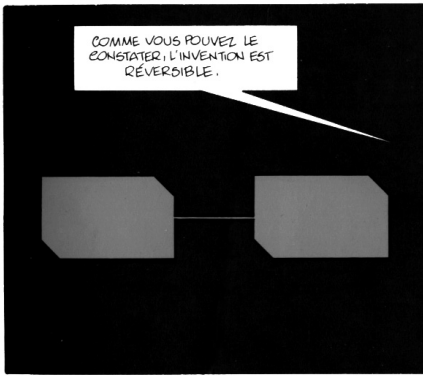
À nouveau, Mattioli en passe par une fictionnalisation pour décrire au plus proche la BD dans son fonctionnement, la BD en situation plutôt que ses conditions, comme si redoubler le geste en exhibant son seul *dépôt* était l'unique moyen de le faire apparaître sans décrire ni conter ; cet objet mystérieux évoqué par ces pages et qui « *contient un secret terrifiant* », c'est la BD elle-même, qui comme sujet du monde incarne la réversibilité du *non-sens* et du réel ; c'est l'indistinction des régimes expressifs qui fait sens de la page depuis la hampe d'un B jusqu'à une tache d'un feutre : syntagme et brèche³.

Qu'inaugure-t-elle alors, cette BD faite passage ? Le lieu où le réel se trouve intensivement sur son revers absurde, une vaste déterritorialisation des statuts et du sens, la grand-messe du bordel.

Car la BD chez Mattioli, et plus largement, fonctionne comme décodage d'attribution. Le cadre n'est plus cadre mais devient personnage ; le phylactère d'une fleur hurlant « *Au secours !* » se révèle aussi matériel que ses pétales, fait le tour du monde et lui revient en pleine corolle comme un coup de poing flottant ; un échiquier se fait page vignettée où tous les personnages sont pions ; un griffonnage soudain hors de contrôle se met à métastaser : chien, musique, drapeau, tank et bulles absurdes, qui sont autant des signes que des objets réels⁴. Tout est littéral, et tout s'affecte de tout.

C'est cette non-attribution de valeurs catégorielles qui fait précisément ce bazar unanime à foutre la page en vrac. Mattioli ne cesse de redoubler sa pratique de la BD, moins par sa mise en abyme formelle que par celle de son fonctionnement. Son axe est simple : la BD est sa propre science-fiction. Car ce monde science-fictif, ce monde de magie burlesque, s'il apparaît d'abord comme une permissivité narrative du désaxe figural, semble en fait à comprendre comme un espace graphique plutôt que comme espace narratif, ou figuratif.

Les bons lecteurs se foutent des bonnes histoires, et les bons spectateurs n'ont que faire de la représentation. Ce sont les forces qu'un monde s'inflige qui font le fond de toute fiction — et il n'y a rien là-dedans d'un spectacle ou d'une histoire. Mattioli dessine une action qui n'arrive à personne, si ce n'est au monde-page, et à l'espace-figure. Chez lui, il n'y a ni fond ni profondeur, il y a des plats amoncelés ; et c'est alors toujours dans le plus grand n'importe quoi

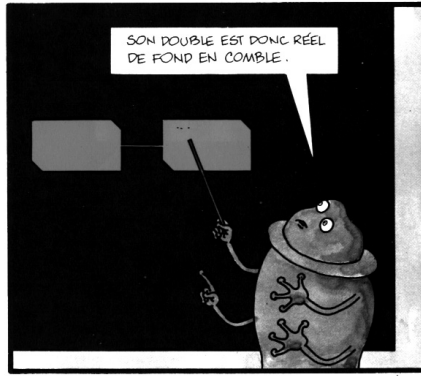


et un rire de non-sens que s'inaugure, à fond de trou, toute dimension +1 ou tout espace -1. C'est comme si Mattioli nous proposait une génétique de l'espace, mais rédigée en braille par un géomètre fou qui en déposerait le suc dans le Testament du Grand Bordel.

« C'était un concept entièrement nouveau que de chuter. Celui de vertige. » Il n'y a rien de plus bœuf qu'une œuvre feignant de découvrir les conditions formelles de sa production ; par un petit coup d'analogie fractale, elle devient l'exposition de sa conditionnalité dans un geste circulaire et vain d'auto-déglutition, de narration à la puissance zéro.

C'est à la fin des années 60 et au début des années 70 que la question de la réflexivité des œuvres se rêve la plus actuelle de toutes, et qu'on assiste au grand jeu formaliste du *strip-tease* spéculaire qui consiste pour les œuvres à exhiber leur peau, tout en se montrant dans le tain leurs viscères et leurs rouages. Quand l'art devient sa simple conscience — quand chaque auteur est un Hegel de poche.

Rien d'étonnant à ce que, dans les mêmes temps, Mattioli retrouve pour son compte cette même question et, au lieu d'inventer un genre nouveau qui



soit l'essoufflement de tous les genres, la dessine plutôt qu'il ne la dissout, l'ouvre encore un peu plus à ses possibles de fond : *M le magicien* transforme d'un coup la page en champ de jeu guerrier, en casse figurative, et met sur leur revers tous les champs de la BD dont les usages graphiques ont déjà été réifiés sous forme de *signifiants*.

Mattioli comprend que la question du champ d'effectuation pratique de la BD peut se poser sans en passer par un recodage mais en inventant, plutôt, une toute nouvelle économie. Son Grand Bordel implique en profondeur une certaine conception de l'espace plutôt qu'une réorganisation des codes. Jouer sur les codes n'est jamais qu'un léger cynisme hérité des codes mêmes — il n'y a code que parce que leur jeu les présuppose, il y a toujours un surcode implicite qui rend les codes intrinsèquement différentiels et fausement transgressifs de leur propre fonction ; arguer encore d'une simple dérivation de leur valeur d'usage comme prétexte à *poïese*, c'est la soumission *pop* au jeu de bonneteau postmoderne, le vieux jeu à somme nulle des pratiques exténuées : le stratagème n'est rien d'autre qu'un historicisme du genre. Mattioli pour sa part ne joue ni sur les codes ni sur le réflexif. Sa technique de composition re-

pose plutôt sur trois procédés essentiels : le va-et-vient fractal entre niveaux d'expression, une mise en abyme fonctionnant en deux sens (montant vers le micro et plongeant dans le macro), et impliquant des effets de sens toujours plurivoques (ce qui arrive à la page arrive aussi au personnage, ce qui arrive à la BD arrive dans son dessin et rejailit sur ses bulles).

Dans *M le magicien*, Mattioli joue toujours à un jeu borgésien d'aller-retour fractal, entre la présence d'un Mattioli-dessinateur qui n'est qu'involution de dessin et pur effet de monde sécrété par la page, et *M*, sorte de ludion demiurge qui à la fois intègre aux pages le pouvoir d'un scénariste diffus et définit la page par la finitude même de ce pouvoir. La seule différence entre les deux réside dans leur potentiel d'action : *M*, c'est toujours la magie dans le cadre, qui intervient seulement dans l'économie figurale déjà mise en place, tandis que le Mattioli qui s'y produit est un *Deus in Machina* qui intervient depuis le hors-cadre de la page. Les deux s'affrontent, un Mattioli de signature et un *M* de baguette, quand ce dernier *shoote* la signature de l'auteur au bas d'une case, mais qu'un dessin de plume jaillissant dans un coin vient lui remettre sur le groin le même paraphe vengeur, ou lorsque Mattioli dessine une plume en train de dessiner *M*, tachant le papier par accident et devenant main rageuse froissant toute la vignette comme une page ratée : *M* est une créature, mais Mattioli aussi, qui n'est plus que le nom d'un effet de page (*M le magicien* porte d'ailleurs *M.M.* pour nom d'auteur). Mattioli est plus finaud que les structuralistes : quand Barthes et son époque tentent de dissoudre l'auctorialité dans un structuralisme diffus ou un plan de production plus vaste et transversal pour mieux faire du sujet un simple opé-

rateur, Mattioli, lui, propose pratiquement qu'un auteur est un effet de monde⁵. Mattioli ne dessine pas, il n'y a pas de Mattioli, il n'y a qu'un auteur-effet qui n'est lui-même qu'une expression spatiale. On est toujours embarrassé d'une abstraction trop forte quand on cherche à voir un espace — mais c'est parce qu'on désire le voir objet, ou bien coordonnées d'objet. Un espace ne se montre jamais que comme processus, car il est avant tout le schème d'un certain possible. L'espace d'un graphe est comme la fovéa, c'est l'invisible qui rend voyant, et si l'œil ne se regarde pas voir, il n'a plus qu'à se plier, dans son fond, dans sa tache, dans son extrudé blanc pour sentir son regard. Ainsi Mattioli, pour réellement montrer l'espace graphique de la BD, pour l'exhiber comme tel, ne cesse de dessiner ses processus et sa ductilité d'effets ; il ne décline rien mais traduit les faillites d'un espace en tant que tel. Et cet espace, que fait-il donc ? Il se troue en grand angle.

« *Tiens ! Tiens ! Un crétin est tombé dans un trou !...* » Il n'y a rien de plus plat que chercher des explications littérales à des faits littéraires. C'est pourtant le principe de l'herméneutique qui, sous couvert d'aller traquer le figuré dans le

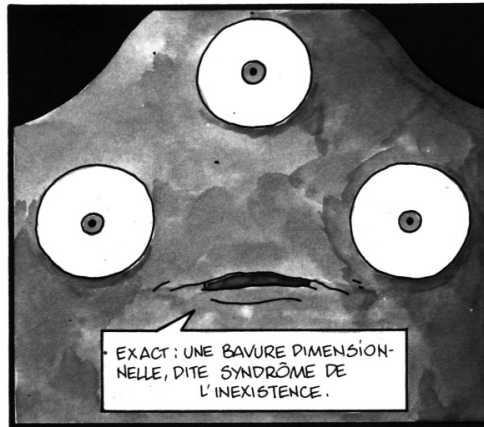
creux du littéral, en reste à la seule lettre d'un matériau dont elle éprouve les conséquences mais ignore tout des effets aberrants, et qu'elle compense alors en sens comme on rembourse une oie. L'herméneutique fonctionne par axes quand la pensée fonctionne par trous. Élargir les effets de sens produits par Mattioli à la transversalité pratique de la BD en général suppose alors d'y voir une véritable remontée génétique vers sa propre possibilité plutôt que la généralisation d'un crible interprétatif. La triple technique de composition de Mattioli repose précisément sur le trou. Dans « *Love* » (*B Stories*, L'Association, 2008), Mattioli fait trois trous, chaque fois que l'espace acquiert une nouvelle dimension, chaque fois que *l'espace change de monde*, lorsqu'Arthur le triangle, sur fond d'étoiles et de nuit, se trouve perdu dans

l'entre-deux sans forme de ces espaces et mondes⁶. Le trou chez Mattioli est comme le néant de Hegel qui se révèle tout l'être, il n'a aucune dimension et en même temps il les a toutes, c'est une mue de monde qui en annonce la parousie ou bien la destruction :

quand un « *coup de musique concentré* » est tiré dans la page comme un zigzag laser, la ville s'effondre, la catastrophe s'épand, et quelques cases plus loin explose une sorte de soleil noir ennoyant son fond blanc et ouvrant large « un gouffre pandimensionnel qui provoqua le Big Bang n°2 ».

« un gouffre pandimensionnel qui provoqua le Big Bang n°2 ».

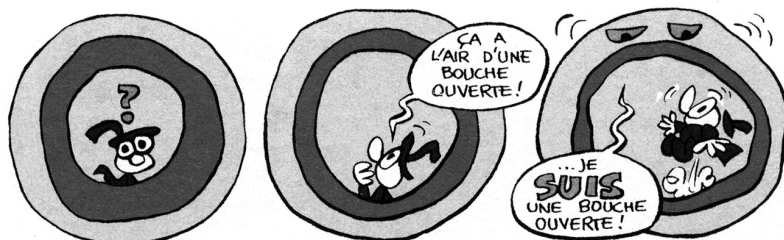
Tout se passe comme si sous les espaces variés déployés sur la page se trouvait un espace plus profond, un espace graphique séminal capable d'assurer le passage de l'un à l'autre en perforant lui-même sa trame. Le monde se retourne et naît, au revers du trou qui l'intronise. Mattioli dessine des trous d'espace inchoatifs qui semblent chez lui la matrice de la BD, soit métaphoriquement comme dans « *Love* », soit figurativement — c'est-à-dire dans l'humour — dans *M le magicien* : sur fond vert perroquet, un petit M en cape et haut-de-forme orange, gueule en œuf blanche et pleine, prolongée comme un huit d'une seconde boucle en truffe, profil en pente comme le symbole tordu de l'infini où ne perce que l'ovale noir d'un œil, se penche sur un second ovale plaqué au sol et y faisant un deuxième œil agrandi et béant, auquel il demande



« TROU ? » — et l'ovale de répondre : « OUI^B ». C'est de ce trou que sourd, comme un absurde *fiat* ironique et mineur, le premier phylactère sans langue, sans parlant et sans fond, qui fait du commencement de la BD l'émanation d'un espace qui semble fuir de lui-même. Si la BD a rang aux singularités, c'est qu'elle inaugure pratiquement ce type d'espace, qui n'est en rien textuel ou pictural, mais ressortit avant tout à

forme et étire pour s'en faire un hamac tendu entre deux fleurs. Un concept d'espace qui ferait droit aux pratiques concrètes de la BD implique d'être aussi neuf que l'est pour le regard cette pratique même. Et si le concept fonctionne, si la pratique le dicte, alors il pourrait bien venir compléter ceux qui, déjà en état de marche, manquaient à la BD et la manquaient tout court.

Il ne faudrait pas croire que l'espace

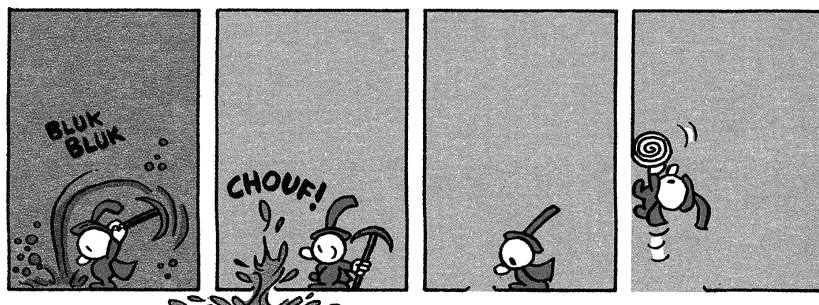


la possibilité d'un surgissement *ex nihilo* d'éléments hors de toute appartenance catégorique.

Un espace troué est un espace de *bereshit* mineur, lorsque n'importe quoi peut sourdre dans n'importe quel ordre et n'importe quel sens. Avant de faire la page, il faut faire trou. Mais tantôt le trou est réel et fait chuter une bande plus bas dans les replis de la BD, tantôt il n'est que le trompe-l'œil d'une tache d'encre sur laquelle M marche à l'aise, qu'il soulève, jette derrière lui, ou dé-

troué est cet *a priori* déjà donné du dessin, c'est une précéllence à produire par la page : il y a BD quand il y a création d'un certain trou par lequel fuient tous les statuts mais par où montent d'un bloc les figures et les mots, entrechoqués les uns aux autres dans leur marge de sens même. Que veut dire un espace troué, et en quoi cette conception de l'espace peut aider à penser la singularité de la BD ?

C'est premièrement un espace de sens asignant. La raison pour laquelle la BD ne peut être abordée selon des ré-



gimes sémiotiques empruntés à la linguistique, ou ressortissant à l'analyse picturale, est moins la spécificité d'un régime signifiant qui lui serait propre et qui jouerait encore système contre système, que sa capacité fondamentale à décoder les signes et les graphes pour les faire jouer hors de toute assignation *a priori*.



Théoriser la BD selon un paradigme de signifiante qui serait l'équivalent, dans son ordre, des couples sème/phrasé ou graphème/image nous condamnerait à hybrider la linguistique et l'iconographie ou à abâtardir l'une d'entre elles, pour en plaquer le modèle nu sur la BD ; entériner, en tout cas, l'idée selon laquelle la BD aurait *primo* un régime de signifiante propre, et qu'il serait, *secundo*, substantiellement homologue à celui du texte ou de la peinture, à savoir, celui d'un signifiant type rapporté à son système.

La vraie singularité de la BD n'est pas dans la particularité d'une signifiante qui serait tributaire, dans son concept même, des modèles de la linguistique et de l'iconographie, mais plutôt dans l'unicité de son fonctionnement procédant par décodage et compénétration ; le signe n'y est jamais rapporté à un système qui le précède, qu'il soit textuel ou iconique. C'est moins des sèmes et graphèmes tout faits et moins leur indétermination connue qui viennent y produire le sens, que l'inconnu de leur détermination qui le génère par compénétration.

Dans *M le magicien*, le motif récurrent de la tête des fleurs ou des champignons demeure tel quel et littéral au fil des pages, mais constitue un signe à multiples facettes qui adopte une indé-



finité de sens en fonction d'usages variables (chapeau, visage, réserve de sang, hélice, coussin, massue, plongeur, jet d'eau, parapluie, ballon et toit ouvrant). Dans une planche, une tête de champignon joue précisément comme signe vide opérant dans la page des interversions de crânes et des greffes de motifs : subitement emportée par le vent, elle gobe à son tour la tête d'un caméléon, happe celle de M, puis les cahoches comme un tiercé perdant se redistribuent dans le mauvais ordre, et en bout de bande chaque personnage se retrouve avec la tête d'un autre fichée au cou de son corps décapité : circulation d'un signe vide, qui fonctionne comme opérateur de sens transvalant les motifs.

Un espace troué est deuxièmement un espace de translittéralisation, qui est l'opposé d'un espace de translittération :

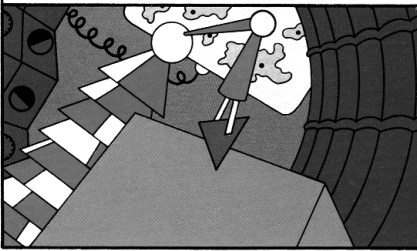
dans le premier cas, il s'agit de porter d'un même tenant le graphe et le gramme vers un niveau d'expression non référencé et non indexé sur une axiomatique de production du sens. Dans le second cas, il s'agit de rapporter le signe d'un système à un nouveau système de signe selon une loi analogique. Translittérer, c'est toujours la défaite

des singularités, lorsqu'on pense à grands coups de points clairs et distincts, traductibles à l'envi. La translittéralisation serait plutôt, pour la BD, la possibilité pour le dessin d'une équation quasi parméniidienne, dans laquelle il n'est que ce qu'il est en tant qu'il s'ouvre à tout effet possible de sens et d'usage : c'est un espace qui ouvre le dessin sur deux pôles et le fait penduler entre *connotation d'usage* et *dénotation abstraite*.

C'était chez Mattioli ce rectangle parlant de *Joe Galaxy* dont la platitude même, doublée par l'infrangible et bête égalité rectangle=rectangle, s'ouvrait de ce fait à l'extériorité de mille investissements de lecture le déplaçant dans la structure même du sens (la vignette parle, ou le cadre, ou le motif, ou le voilement de la figure).

Compte tenu de son caractère assignifiant et littéral, l'espace troué est, troisièmement, un espace d'emblée pluri-voque : les signes y embrassent une multiplicité de « contenus » situés à plusieurs niveaux d'expression, et passent d'une dénotation l'autre. Dans le *Carpets' Bazaar* de Van et Mutterer (Futuropolis, 1983, p. 13), un sexe de femme dessiné en gros plan devient subitement une ligne abstraite qui ne fonctionne plus seulement comme représentation mais comme allégorie larvée d'une recherche quasi mystique, celle de l'image unique, et le long signe-sexe de résonner alors sur deux plans divergents, comme une faille double ouverte en un seul trait, comme si la page se fissurait sur l'impossible de l'image.

EN EFFET C'ÉTAIT BIEN UN LABORATOIRE. IL APPARTENAIT À UN CUBE ORANGE AU NOM INQUIÉTANT : GORGOY. C'ÉTAIT LE SAVANT FOU CLASSIQUE, RAYÉ DE L'ORDRE DES HONORABLES PARALLÉLÉPIPÈDES À CAUSE DE SES HORRIBLES EXPÉRIENCES, DONT IL ÉTAIT TRÈS FIER. DES CHOSSES DU GENRE FUSIONNER UN CÔNE ET UNE SPHÈRE, GREFFER UNE PYRAMIDE ANOMALE SUR L'ARÊTE D'UN CUBE, RESSUSCITER DES CADAVRES DE CYLINDRES. GORGOY OBSERVA ARTHUR ET RICANA SOMBREMENT.

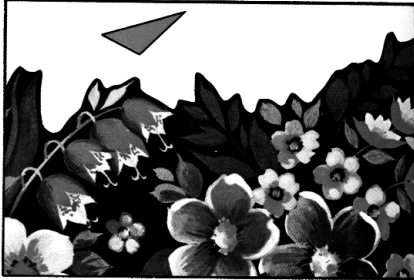


Cela implique quatrièmement qu'un espace troué est un espace contra-performatif, c'est-à-dire dans lequel il n'y a aucun rapport d'effectuation, d'instanciation, de traduction ou de causation entre le texte et l'image : aucun d'entre eux n'est l'informant de l'autre, ni primat ni surplomb. Il suffit de penser, chez Mattioli, aux vignettes de « Love » censées montrer un espace tridimensionnel mais qui exhibent seulement des motifs de tapisserie florale, ou bien, tout simplement, à cet écart entre le dessin géométrique comme tiré à l'équerre et la fiction quasi psychédélique, bordélique et absurde, qui vient la percuter.

L'espace troué constitue, cinquièmement, un espace de narrativité sans narration : la narration est toujours indexée linéairement au quelconque d'une entité (personnage, objet, ville) et ne constitue jamais que le niveau liminaire du fait devenu récit, tandis que la narrativité est un acte continu déréférencé, dont le temps est le *style* et qui ne se fomenté que par la trame d'un monde.

Chez Mattioli, on l'a dit, c'est la déformation de l'espace et le parasitage interne du réel par le non-sens qui constituent ce niveau d'expression déréférencé, lorsque les personnages sont comme parties prenantes et organiques d'un fond en pleine déformation dont ils ne sont qu'indices cursifs et points de continuité ; chez Blanquet, dans *Viande froide et Cie* (L'Association, 1997), la fiction naît dans une sorte de simultanéité des pages déboutant toute ligne narrative et s'enquillant les unes aux autres au gré de mémoires évocatoires, noueuses de scènes consanguines, contradictoires et pornographiques, quand des actes muets girent, voltent et s'organisent à partir d'un motif pivot, celui d'un macchabée planqué dans une armoire qui fait le point aveugle de ce brouillage sans terme. En conséquence,

LE MONDE QUI ACCUEILLIT ARTHUR À SON RÉVEIL PARAÎSSAIT À PREMIÈRE VUE TRIDIMENSIONNEL COMME L'AUTRE, MAIS AVEC DES GÉOMÉTRIES SOLIDES PLUS COMPLEXES. EXCEPTÉ MILLE DÉTAILS, UN MONDE ASSEZ SEMBLABLE AU NÔTRE. ARTHUR COMPRIT QU'IL AVAIT PERDU MER À JAMAIS. IL CONTINUA À VOLETER, DÉSESPÉRÉ.



l'espace troué est, sixièmement, un espace syntagmatique. Le syntagme y est conjonction des devenirs, c'est l'aboutissement possible du même et de l'allo-gène dans un déséquilibre que le goût seul organise. L'espace troué comme syntagme est un espace de croisement hétérogène et une économie des différences, c'est la possibilité d'agencer en foutoir harmonieux des éléments que rien n'unit *a priori*, et qui se rejoignent dans l'unité d'une phrase, d'une bande, d'une page, dont l'effet de sens global leur confère seul une cohérence plus solide qu'un système.

Dans « Monitor Man », qui fait également partie de *B Stories*, un technicien fait essayer à un client un casque tout nouveau qui introjecte la télévision dans le crâne; Mattioli met alors en branle une logique du *zapping* en faisant se succéder, vignette après vignette, plusieurs images télé et des carrés neigeux d'écran cherchant les chaînes; de même dans « Zero » se côtoient un graffiti, l'image d'une haie zoomée qui confine à l'abstrait, une photo de ville la nuit ainsi que des pages de magazine porno: sur la page tout s'enfile sans considération de statut, et ce qui n'avait *a priori* aucune raison valable d'être ajointé vient peupler le sens dans l'ensemble pêle-mêle d'un réalisme supérieur.

On pourra dire de la BD qu'elle est deux fois syntagmatique: dans les éléments que sa page peut en droit faire jouer, mais plus profondément dans cette consubstantiation après tout monstrueuse et anti-biblique de l'image et du texte, mêlés non pas selon leurs régimes, mais selon une économie de l'effet; cela implique en dernière instance que le *goût* constitue le seul principe recteur qui agence le syntagme: il *l'économise*.

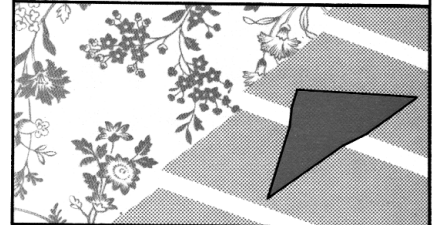
L'espace troué est, septièmement, un espace anti-paysagiste, c'est-à-dire un espace d'horizon. Parce qu'elle joue l'inconnu (syntagme) contre la représentation (paradigme), la BD est cet espace sans terme dans lequel une figure n'est jamais qu'une déformation spatiale plutôt qu'une découpe individuelle émergeant sur un fond d'autres découpes. Le paysage n'a rien à voir avec la géographie ni avec la vue: c'est la figure récongnitive finie. La paysagification est une opération de reconnaissance *a priori* de l'inconnu dont l'axiome serait: ce qui m'affecte d'inconnu me sera toujours connu par ce que je sais déjà⁷. L'horizon à l'inverse fonctionne comme un inconnaissable, c'est le débordement perpétuel du contexte et de ses figures, non par leurs conditions mais par leurs possibilités, quand se produit partout par les côtés un excédement indéfini.

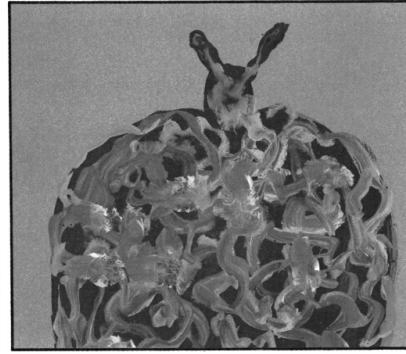
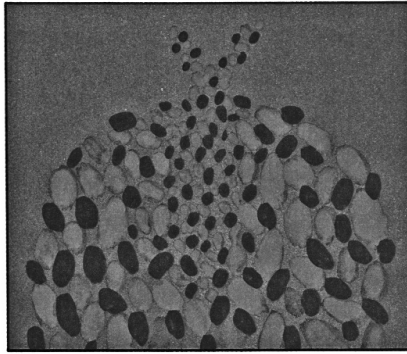
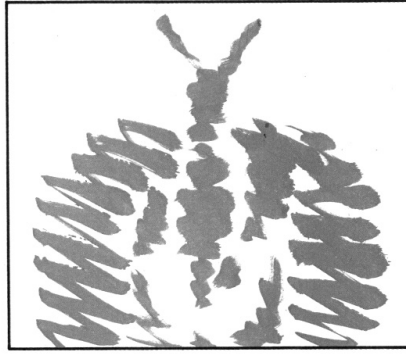
Mattioli ne cesse d'ouvrir la bande à son propre débordement, soit à plat dans la géométrie, soit latéralement, dans *M le magicien*, en faisant du dessin l'horizon éliidé d'une action sous-jacente plutôt que sa discrétisation dans l'unité d'un *fait*. C'est aussi ce qu'un Ayroles pratique dans ses *Notes Mésopotamiennes* (L'Association, 2000, p. 3), quand depuis un avion l'auteur dessine non pas des paysages de montagne, de forêt ou de lac, mais dans le même *continuum* un horizon qui s'interroge

lui-même, et se métamorphose au gré d'une dérive évocatoire dans laquelle « *la terre renvoie des signes du ciel en un imagier trompeur* »: dans chaque vision littérale qu'il trace, Ayroles trouve un motif second constituant une dénotation figurée. Tantôt les autoroutes forment un nœud de rubans, tantôt le sol s'extrude en étoile à cinq branches, tantôt encore une forêt brûlée laisse passer dans ses cendres l'image d'un phénix gris dans un suaire vert qui l'ourle.

Et huitièmement, l'espace troué de la BD est un espace où tout va par multiple et où tout vit par peuple. Faire un trou dans l'espace implique qu'en fuient mille formes vivantes destinées à faire vivre une vie unique et transversale. Tout va par peuple, non seulement parce que la BD est un art du multiple mais bien parce qu'il y va, au-delà des identités, d'un même rapport de monde et d'une même provenance graphique — le texte fait peuple avec le motif, les personnages font peuple avec leurs bulles, la page fait peuple des bandes. C'est l'indistinction statutaire, le primat pratique, la régence du goût, qui font peuple; chez Mattioli, c'est d'emblée la levée en masse d'une multitude toute disparate et partout intriquée, lorsque ses plans géométriques font bloc des personnages se glissant dessus sans cesse dans un grouillement de termi-

MAIS RETOURNONS À ARTHUR DANS LE NOUVEAU MONDE. APRÈS QUELQUES VOLTIGES DÉSESPÉRÉES ET DEUX VIRAGES EXCITANTS AU-DESSUS D'UN PARC PUBLIC IL AVAIT ATTERRI DANS UNE ZONE DE TROTTOIR QUI LUI AVAIT PARU PARTICULIÈREMENT ADAPTÉE AUX ATERRISSAGES. IL S'EN ÉTAIT BIEN TIRÉ, POUR UNE PREMIÈRE FOIS: IL AVAIT JUSTE EU UN ANGLE LÉGÈREMENT CONTUSIONNÉ. IL SE MIT À GLISSER AU HASARD SUR LES SURFACES QU'IL RENCONTRAIT, EN SE DEMANDANT SI TOUT CELA N'ÉTAIT PAS UN RÊVE ET SE RÉPONDANT QU'IL NE LE SAVAIT PAS ET NE VOULAIT PAS LE SAVOIR.





tière, triangle sur rond, rond dans rectangle, rectangle sous lignes, et les confondent avec le décor dans une indétermination peuplée qui nous empêche de voir si un carré est un vivant ou bien un arrière-plan, quand des fleurs des fourmis des nuages pierres et trous sont en vrac balancés au beau milieu d'une page qu'ils peuplent dans tous les sens. Dans *Le bar à Joe* (Casterman, 1981), Munóz et Sampayo créent une circulation de figures interlopes, s'entrefrôlant sans cesse au gré de courts récits imbriqués les uns dans les autres tout en restant fermés sur eux-mêmes, comme des anneaux s'interpénètrent mais demeurent inaltérablement clos. C'est dans le nœud des rencontres, quand une histoire en *touche* une autre là où les personnages demeurent eux intouchables sous la membrane de leurs souvenirs,

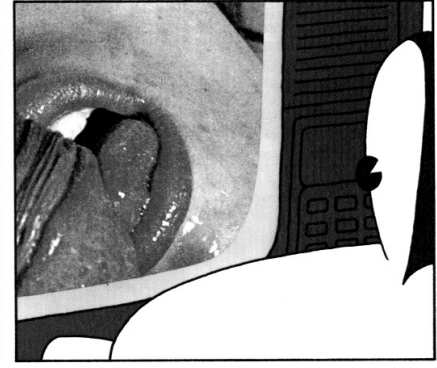
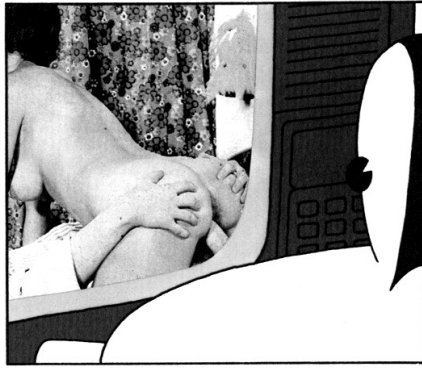
que naît en saccades un peuple impersonnel et s'ignorant lui-même, qui échange là ses entropies.

« *Haut ! Haut ! Haut ! Stop ! Un peu plus et je cassais l'image.* » Il y a dans le trou l'*ex nihilo*. Toute la question qui se pose alors est celle, génésiaque, du passage du trou à l'espace incarné, comble, organisé et plat, qui fait page. Sartre a pris le trou dans un seul sens, comme néant à combler, appel d'être à boucher pour rétablir une plénitude ontologique⁸ ; il omet que le trou, c'est d'abord le vivant qui se fuit par lui-même plutôt qu'il ne fait faille — en quoi il est un excréant (face anale) autant qu'une source de sens (face buccale et parlante). Le trou d'un espace graphique n'est donc pas un manque, c'est à la fois la surrection et l'incomblable du surgis-

sement, c'est l'inconnu, en tant qu'il fait différence, en tant qu'il est le seul appel de fond, aussi inconsistant que tangible, qui mène vers cette absurdité qu'est le sens. Un trou transitive à mesure qu'il fuit, à mesure qu'il fait fuir l'indistinction d'un sens encore trouble et sans crible. On dira donc alors, *a contrario* de Sartre, que l'inconnu qui fait le fond des trous n'appelle pas le comblement mais le débordement.

Dans un premier temps jaillit la confusion elle-même, qui transite entre texte, image, phylactères et figures, entre différences que rien n'abouche ; puis les choses se mélangent et se greffent les unes aux autres pour composer un peuple dont tous les éléments n'ont qu'un statut limite : celui d'appartenir au même chaos. Si la BD alors n'est pas un art du signe dans ce qu'il a d'invariablement assigné, c'est une pratique du ré-signé, lorsqu'elle atteint l'indistinction des ordres et des régimes de signification où le sens se produit non pas par connotation intrinsèque mais par dénotation synthétique ; l'effet global d'une bulle, d'un texte et d'un dessin, plutôt que trois signifiants convergeant par après.

« *Hé, les gars ! Ici il y a une image toute nue !* » Nous voilà donc passés de la géométrie au trou, comme si en traversant le plus rectiligne des mondes l'image elle-même s'était ouverte sur son double fond ; c'était d'abord la littéralité qui travaillait au cœur des droites, des triangles et des cercles, puis le délire d'un monde qui ne sait dire que lui-même et s'ouvrant comme en biais à une vaste pollinisation du sens, sur le plan figuré des signes à l'échappée ; c'était cette fiction plutôt spatiale que temps, disséminant son ordre loin du linéaire simple, une rencontre élargie d'éléments orphelins, sans système ni



domaine, qu'on ne pouvait rapporter jamais qu'à eux-mêmes et à leur effet — c'était l'entrée du non-sens, le soir qui tombe littéralement, une bavuurrrgh sous lui, et c'est l'espace alors qui est remonté à fleur de page pour qu'on le questionne enfin :

« — Trou ?
— Oui ! »

NON TANT PARCE QUE DANS LA CATASTROPHE, DES MILLIONS DE BOCAUX DE CONFITURE SE RENVERSERENT SUR DES MILLIONS DE LOGARITHMES, OUVRANT DES MILLIONS DE FENÊTRES SUR FLATWORLD.



Notes de la partie II (Pré Carré n°5)

1. Citons le texte pour plus de clarté : « — Supposons qu'un certain Joe Galaxy, originaire de la planète Terre, se trouve sur Antarès et soit mêlé à une guerre entre des bandes rivales pour la possession d'un objet qui contient un secret terrifiant... [il s'agit du premier parallélépipède rouge] Et supposons aussi qu'à l'autre bout de l'univers, une race

de perfides lézards, d'immondes et dégouttantes créatures des régions du nonsens aient décidé d'une horrible invasion. [deuxième parallélépipède] La question est la suivante : que se produit-il si l'objet en question devient le fil de réversibilité ? [le trait reliant les deux parallélépipèdes] — Avec tout le respect que je vous dois professeur... Un grand bordel ! »

2. Dans la page précédente, le professeur déclare : « — Imaginez que tout ceci ait été inventé de fond en comble. Comme vous pouvez le constater, l'invention est réversible. Son double est donc réel de fond en comble. Maintenant, que se passe-t-il si nous coupons ce fil de réversibilité ? — Je le sais professeur ! Il se produit une bavuurrrgh [l'alien bleu qui répond s'évanouit en grosse tache de feu-tre]. — Exact : une bavure dimensionnelle, dite syndrome de l'inexistence. »

3. Cette ambiguïté fondamentale entre le signifiant et le graphe se fait particulièrement sensible quand on passe à un alphabet logogrammatique, tel le japonais : ainsi dans *Explorations* de Yūichi Yokoyama (Matière, 2011, p. 68 à 82), les logogrammes se font logographes et accompagnent l'averse comme autant de gouttelettes, de mouvements libres ou de projections noircies.

4. Tous ces exemples proviennent de *M le magicien* (L'Association, 2003).

5. Ce qu'on peut aussi appeler, dans un langage plus stoïcien, cause immanente.

6. Premier trou : « Passé le premier moment de panique, il réalisa la situation : tout avait disparu sauf lui. Lorsqu'il en vint ensuite à soupçonner la vérité, à savoir que c'était lui qui avait disparu, il s'évanouit. » Deuxième trou : « il avait disparu de nouveau ! Il s'évanouit de nouveau ! » Troisième trou : « il se forma un gouffre pandimensionnel ».

7. Voir, dans *Mille Plateaux* (Minuit, 1980), le texte « Visagéité, année zéro ». Deleuze assimilait, notamment dans ses cours, visagéification et paysagéification ; c'est en effet la même opération déclinée selon deux modalités, tantôt pour le corps intensif, tantôt pour le nomadisme. Le paysage fait subir au monde ce que le visage inflige au corps sans organes — la signifiante et la réconnaissance. Rien d'étonnant non plus à ce que, dans *L'Abécédaire*, Deleuze fasse de la perception de l'horizon impersonnel, plutôt que du paysage personnalisé (l'intentionnalité individuelle), la condition de la gauche. Le paysage, le monde devenu visage, c'est le kraal confortable des limaçons de droite.

8. Voir *L'Être et le Néant* (Gallimard, 1943), p. 659 et sq. et *Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, 1983).