



HAL
open science

Quel avenir pour l'art ? Hypothèses dans la bande dessinée de Science-Fiction

Philippe Baryga

► **To cite this version:**

Philippe Baryga. Quel avenir pour l'art ? Hypothèses dans la bande dessinée de Science-Fiction. BARYGA, Philippe, BLANQUET, Estelle, PICHOLLE, Éric. Lecture d'images et estrangement visuel : Actes des sixièmes Journées Enseignement et Science-Fiction, Éditions du Somnium, p. 125-137, 2023, Enseignement & Science-Fiction ; 6, 978-2-918696-19-3. hal-04839627

HAL Id: hal-04839627

<https://hal.science/hal-04839627v1>

Submitted on 16 Dec 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Quel avenir pour l'art ?

Hypothèses dans la bande dessinée de Science-Fiction

Philippe Baryga

Introduction : par-delà le mur de la singularité artistique

La plupart des amateurs de science-fiction sont familiers de la notion de Singularité développée par Vernor Vinge¹ : l'évolution technologique connaît un développement exponentiel, qu'une courbe mathématique représente sous la forme d'une quasi-verticale. C'est le « mur du futur » : ce qui se trouve au-delà est littéralement inconnaisable ; l'évolution de la technologie est imprévisible.

Mais le monde de l'art a déjà franchi son mur de la Singularité : sans qu'une unité de mesure puisse servir à qualifier le progrès artistique, il semble que nous ayons connu une accélération, de cinq siècles de représentation bidimensionnelle aux avant-gardes du début du xx^e siècle, et aux formes de l'art récent, qu'on n'aurait même pas pu imaginer en tant qu'« art du futur » à l'époque de la mort de Mondrian (1944, l'année de naissance de Vinge). Des robots sont programmés pour se battre² ; une machine produit d'exactes répliques d'excréments humains³ ; un soleil artificiel éclaire l'intérieur d'une ancienne usine et change l'état de conscience de ceux qui le contemplent⁴ ; tout cela en tant qu'œuvre d'art. Quelle œuvre limite, ou quel mouvement, matérialisa ce mur ? Dada, l'art conceptuel ? Quoi qu'il en soit, la limite du concevable en art est derrière nous.

Pourtant, les incertitudes de notre époque continuent de nous interroger sur la survie de formes d'expression qui seraient indépendantes du divertissement comme de la spéculation ; sur les caps que pourrait

-
1. Vernor VINGE, « The Coming Technological Singularity: How To Survive in the Post-Human Era » (1993) ; accessible en ligne : <https://edoras.sdsu.edu/~vinge/misc/singularity.html> (mars 2023).
 2. Stéphane SAUTOUR, *Fight Club*, Paris, galerie Lœvenbruck, 2002.
 3. Wim DELVOYE, *Cloaca*, première exposition à Anvers, MUHKA, 2000.
 4. Olafur ELIASSON, *The Weather Project*, Londres, Tate Modern, 2003.

actuellement tenir un artiste entre la « fin de l'art » diagnostiquée par Arthur Danto et la « réalisation de l'art » qu'appelle Guy Debord ; et aussi sur la pérennité de notre patrimoine artistique, concrètement menacé dans le monde, tous les jours. Toutes ces incertitudes m'ont poussé à interroger la bande dessinée comme on le ferait d'un oracle : La BD de science-fiction (BDSF) a-t-elle su prévoir l'avenir de l'art ?

Mon interrogation prend la forme de deux questions :

- 1) à quoi ressemblera l'art du futur ?
- 2) quel est l'avenir de notre patrimoine actuel ?

Je ne compte pas échafauder une théorie à partir de mon glanage dans la bande dessinée *mainstream*, mais simplement recenser quelques possibilités ; si cette communication correspond à une forme académique, c'est celle, très humble, de la note de lecture.

Disparition de l'art

Ce qui m'a frappé, au fil de mes lectures, c'est justement le très faible nombre d'occurrences d'œuvres d'art dans la BDSF. On peut arguer que cette carence reproduit une traditionnelle césure entre le domaine scientifique et le domaine artistique ; mais il nous faut aussi explorer des hypothèses au niveau diégétique. Pourquoi n'y a-t-il pas d'art dans notre avenir ?

La première raison est à chercher dans l'ambiance survivaliste d'une partie de la SF. Après une catastrophe majeure, comme la submersion des terres habitables⁵, la fréquentation de l'art semble atteindre une pertinence zéro ; le pillard qui s'en prend aux musées passe pour un incapable, et son butin est remis à l'eau. Deux guerres nucléaires^{6a} peuvent, de la même manière, supprimer en même temps toute trace de culture et toute volonté de se cultiver : Alcide Nikopol ne peut que constater, en croisant des mutants mutilés dans des rues dévastées, que Paris a bien changé en trente ans.

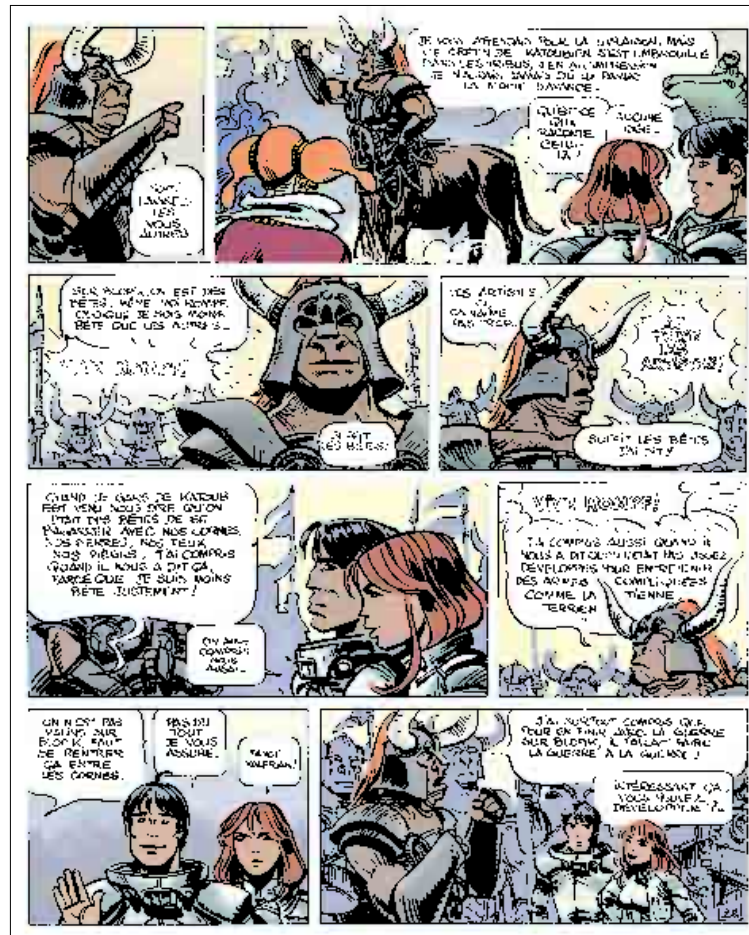
Une seconde raison réside dans la structure féodale que les auteurs de SF attribuent souvent à leur société du futur ou d'ailleurs. La dramaturgie narrative impose dans ce cas que la société en question soit régie par des rapports de force. Le mépris de l'art^{7a} y sera bien plus courant

5. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : La Cité des eaux mouvantes*, Dargaud 1970, planche 14.

6. Enki BILAL, *La Foire aux immortels*, Casterman, 1980. (a) pl. 22 ; (b) pl. 24 ; (c) pl. 5 ; (d) pl. 6.

7. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : Les Armes vivantes*, Dargaud, 1990. (a) pl. 34 ; (b) pl. 24 ; (c) pl. 28.

que dans la réalité historique de la féodalité ; et l'art est inutile quand les rapports humains se résument à la domination.^{7b}



Extrait de Valérian : Les Armes vivantes, de CHRISTIN & MÉZIÈRES^{7c}

Troisièmement, le futur urbain est vu par les auteurs de SF comme sursaturé de stimuli liés à des changements sociétaux aussi brutaux que rapides. On y mange de la viande humaine issue de clonage, on se fait greffer des morceaux de corps extraterrestres, on adopte des animaux domestiques mutants à forte personnalité⁸... Dans ce monde, n'importe quelle forme d'art semblera considérablement plus fade que le journal télévisé.

Quatrième raison : l'exploration spatiale, ou les développements des sciences du vivant, ont apporté des spectacles qui périssent l'émotion esthétique terrestre : mutation rapide et imprévisible des organismes⁹, vertige existentiel lié à l'immensité des espaces...

8. Warren ELLIS & Darick ROBERTSON, *Transmetropolitan année un*, Vertigo DC comics Urban Comics 1997-1998-2009, np.

9. Frederik PEETERS, *Aâma 3 Le Désert des miroirs*, Gallimard, 2013, p. 45.

Enki Bilal apporte une cinquième hypothèse, qui devient très crédible au regard de notre actualité : il prédit en 1998 qu'une secte¹⁰, en 2018, lancera «le grand autodafé», cherchant à détruire la culture, la science et la mémoire. «*Le langage est purifié, et seuls 499 mots sont autorisés et enseignés*».

Permanence de certaines formes d'art

Certaines formes d'art perdurent cependant dans les futurs inventés de la BDSF. On remarquera qu'elles prolongent notre hypothèse féodale, basée sur la prédominance de sociétés fortement hiérarchisées : les formes artistiques répandues sont l'architecture officielle⁸, le costume luxueux et les fêtes somptueuses.

Nous occuper de l'architecture nécessiterait un article entier : j'évacue cette forme artistique, me contentant de noter son association systématique avec le pouvoir. Le costume associe le besoin anthropologique du paraître aux richesses en étoffes, en formes et en gestes^{11a,6b} d'une mondialisation à l'échelle galactique. Le maquillage^{6c} constitue un complément au vêtement, réservé à l'élite politique. La fête, elle aussi liée à un rang social élevé^{11b}, suppose une association, pas forcément évidente à rendre dans une case de BD, entre aménagement d'espace, musique, danse et état de conscience altéré : s'il y a un art total dans le futur, c'est bien celui-ci.

Cérémonie et costume sont liés dans la notion de culte, dont les auteurs de BDSF se plaisent à dénoncer la dimension manipulatrice. Chez Bilal, la messe catholique^{6d} constitue le milieu où se développent des parasites d'origine extraterrestre qui ont la forme d'angelots ; la rencontre de la notion de culte et de celle de parasitisme est suffisamment parlante. Un personnage d'Hugues Micol¹² renchérit sur l'artificialité assumée des pratiques sectaires : «*Vos disciples sont des gens sérieux. Banquiers, médecins, magistrats etc. Paradoxalement, plus le décorum est branquignol, plus ils marchent.*» On remarque chez Micol la présence de tableaux encadrés¹³, objets archétypaux d'une conception bourgeoise et dix-neuviémiste de l'art. Quand de telles œuvres apparaissent dans la BDSF, c'est toujours pour connoter les milieux de pouvoir : chez Moebius aussi, le tableau orne l'intérieur de la dirigeante de la cité^{14a},

10. Enki BILAL, *Le Sommeil du monstre*, Les Humanoïdes Associés, 1998, p. 26.

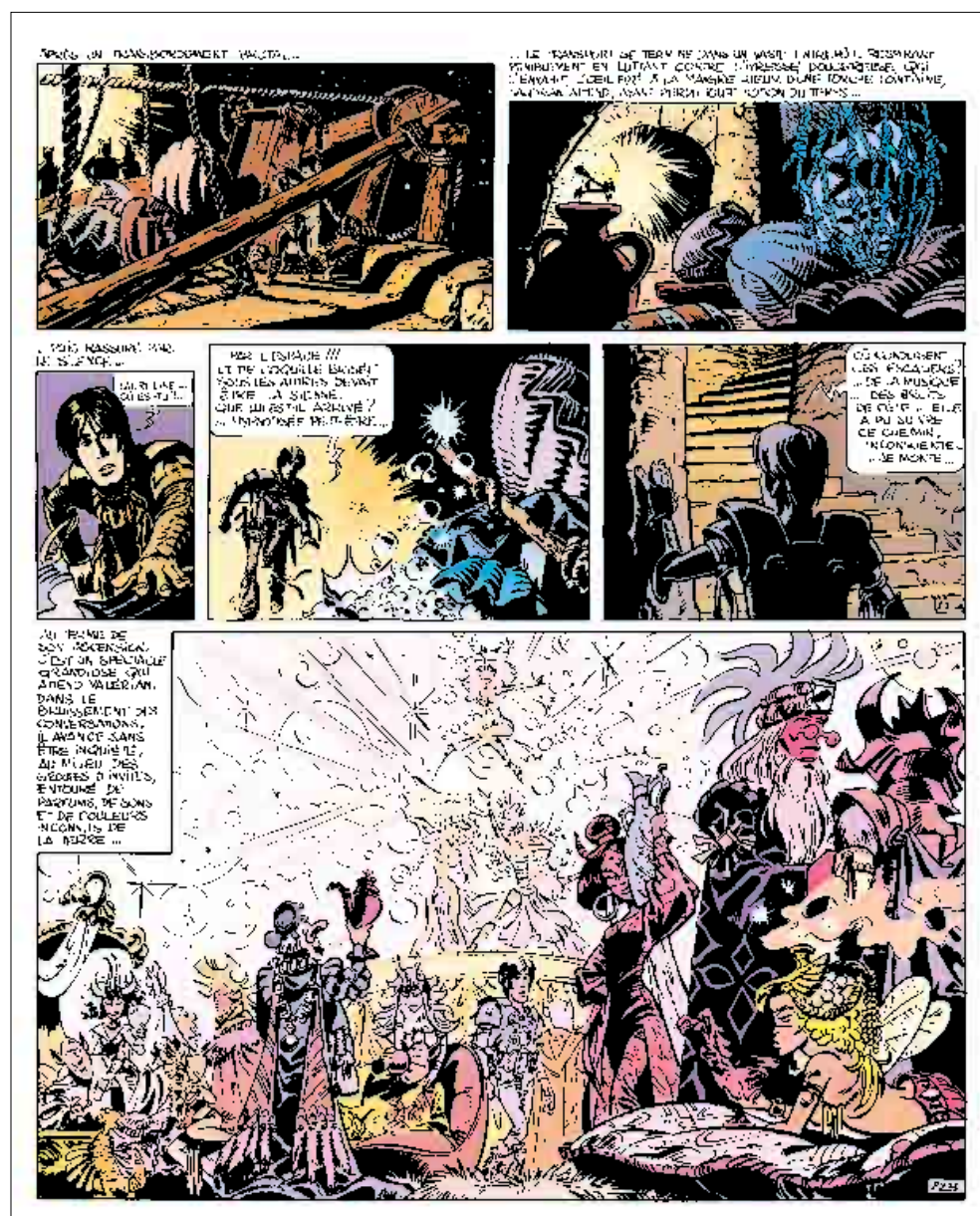
11. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : L'Empire des mille planètes*, Dargaud, 1971. (a) pl. 23 ; (b) pl. 25 ; (c) pl. 22B.

12. Hugues MICOL, *Tumultes*, Cornélius, 2015, np.

13. Hugues MICOL, *Séquelles*, Cornélius, 2008, np.

14. MœBIUS, *Arzak l'arpenteur*, Glénat, 2010. (a) p. 40 ; (b) p. 20.

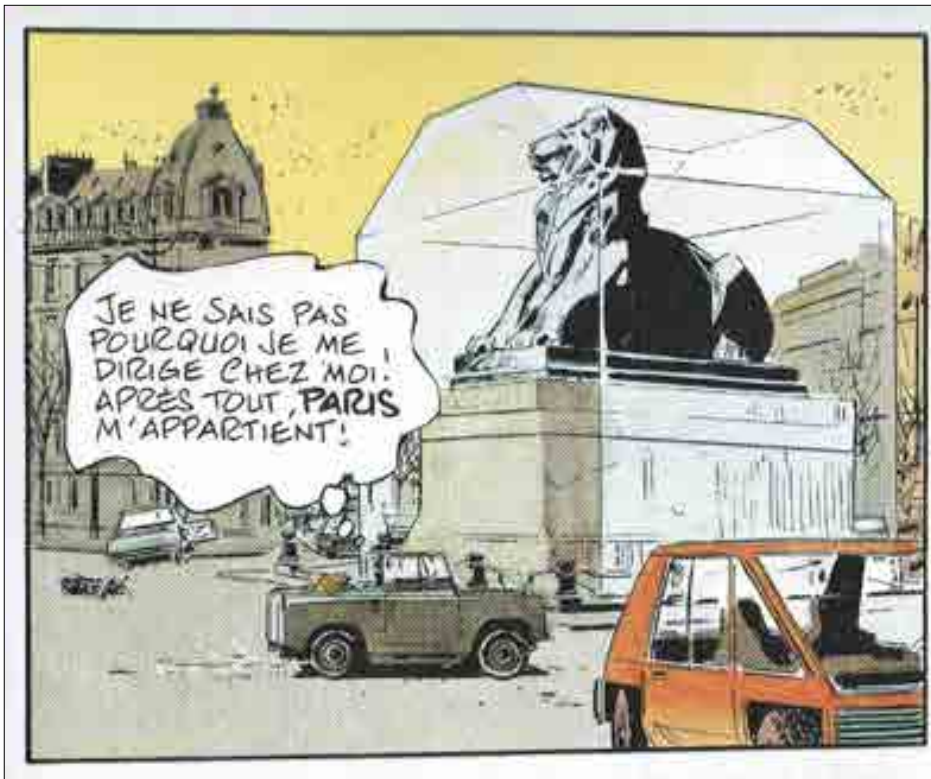
ainsi que des objets de style Art Nouveau, connotant une recherche formelle éloignée du strict fonctionnalisme, et ainsi opposés à la quête d'ascèse qui caractérise tant de héros mœbiusiens. Mœbius a même accroché un tableau dans un vaisseau spatial^{14b} : la cabine qu'il orne est réservée à une princesse incapable de se frotter à la réalité. Dans cette vignette, tableau et piano soulignent l'arrogance de la classe dominante, et sa déconnexion d'avec la réalité sociale.



Extrait de *Valérian : L'Empire des mille planètes*, de CHRISTIN & MÉZIÈRES^{11c}

Devenir du patrimoine

La forme conventionnelle du tableau renvoie à la question du patrimoine. Le cinéma de SF a proposé à ce sujet une image très forte : celle de la Statue de la Liberté à moitié enfouie dans le sable, dans le film *La Planète des Singes*¹⁵ en 1968. Dans *La Survivante*, Paul Gillon propose l'image inverse d'une civilisation disparue : les monuments parisiens sont sous cloche^{16a} ; sous prétexte de préservation, le patrimoine est absurdement isolé, séparé de la sphère quotidienne, au même titre que n'importe quel objet dans un musée. Quand il s'agit de l'Obélisque de la Concorde^{16b}, dont la mise sous cloche oblongue fait rimer préservation avec préservatif, la métaphore de la stérilisation culturelle ne fait aucun doute.



Extrait de *La Survivante*, de Paul GILLON^{16a}

Enseveli ou préservé, le patrimoine court aussi un risque immatériel, celui d'être visé par une interprétation hasardeuse. Dans l'une des publications commanditées par le musée du Louvre, des spécialistes,

15. *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*), réal. Franklin J. Schaffner, XXth Century Fox prod., U.S.A., 1968.

16. Paul GILLON, *La Survivante* (1985) ; intégrale Drugstore 2011. (a) tome 1, p. 13 ; (b) t. 4, p. 155.

survivants d'une glaciation, prennent les Halles de Rungis^{17a} pour une architecture religieuse, et les tags qui en recouvrent les bâtiments pour des inscriptions à caractère sacré. Plus tard, en découvrant une entrée du Louvre enseveli, ils émettent des hypothèses^{17b} quant à la nature des tableaux qu'ils y voient : ils seraient la trace d'une société primitive qui communiquait par l'image faute de connaître le langage ; « *ils dessinaient comme des enfants... [mais] des enfants habiles* ». L'existence de l'image suffit à en déduire l'inexistence du langage^{17c}, ce qui constitue un contresens vis-à-vis de l'expression d'Horace, « *Ut pictura poesis* », qui indique que l'image peinte sert au contraire de modèle à la littérature.

Une autre forme, plus générale, d'interprétation erronée consiste à déplacer légèrement les limites du champ de l'art : par exemple, sur Piranese, une planète de déportés, l'objet d'art¹⁸ par excellence est l'automobile, dont l'existence est révélée par des textes dits sacrés. Ou alors, sur la Terre d'après le nouvel âge glaciaire, c'est l'écusson d'un ancien club de football^{17d} qui est chargé d'un potentiel poétique : « *Ce « O » imbriqué dans ce « M », ça me fascine... « Droit au but », c'est un beau mystère* ». De tels déplacements renvoient au déplacement des champs institués de l'Histoire de l'art dans notre monde : s'il règne encore dans cette discipline une absurde ségrégation entre beaux-arts et arts appliqués, une nécessaire révision, à l'œuvre dans les travaux des historiens (Édouard Pommier) autant que dans les pratiques des artistes contemporains (Tobias Rehberger), tend à dépasser ce clivage. Je pense aussi à l'aphorisme de Braco Dimitrijević : « *vu de la Lune, il n'y a virtuellement aucune distance entre le Louvre et le zoo* »¹⁹ : avec du recul, qui peut distinguer l'œuvre d'art de l'automobile, objets pris dans un dispositif de vénération ? Un autre glissement épistémologique, propre au manga (du *Naruto* de Masashi Kishimoto au *Gunnm* de Yukito Kishiro), consiste à substituer à notre notion d'art celle de technique de combat.²⁰ Il faut y entendre toute la complexité qu'on trouve dans la notion d'« arts martiaux », englobant des postures philosophiques, culturelles et médicales. Pour preuve, chez Enki Bilal, le statut de champion de « chess-boxing », combinaison de jeu cérébral et de sport de combat, auquel

17. Nicolas DE CRÉCY, *Période glaciaire*, Futuropolis Louvre, 2005. (a) p.13 ; (b) p.35 ; (c) p.39 ; (d) p.5.

18. Milo MANARA, *Piranese la planète prison*, Albin Michel, 2002, np.

19. « *If one looks down at the earth from the moon, there is virtually no distance between the Louvre and the zoo* ». Braco DIMITRIJEVIĆ, « *Statements-Thoughts, 1966-2008* », in *Tractatus Post Historicus* (1976), Philadelphia, Slough Foundation, 2009, p.74.

20. KISHIRO Yukito, *Gunnm* 2, 1991 ; Glénat, 2000, np.

peut mener un profil d'artiste multitalents.^{21a} Le fait de reproduire sous forme de combats, comme le fait Hugues Micol, des images artistiques du passé¹² constitue peut-être aussi une démarche de sauvegarde du patrimoine, semblable à ce que le monde de l'art d'aujourd'hui appelle le *reenactment*.



Extrait de *Tumultes* d'Hugues Micol.¹²

Chaque époque opère, sous le terme de « sauvegarde patrimoniale », un tri qui suppose son volet de destructions. Dans un des rares albums de Spirou réalisés par Morvan et Munuera, le personnage complexe de Miss Flanner, une scientifique amie de Zorglub et de Champignac, utilise ses robots pour inonder Paris et piller ses musées, afin de décorer ses châteaux de famille. L'impressionnante accumulation qui en résulte n'est, littéralement, que la partie émergée de l'iceberg : tout ce qui n'a pas été volé se trouve réellement sous les eaux. Et Miss Flanner détruit par le feu un David, au style néo-classique qu'elle juge trop « ampoulé

21. Enki BILAL, *Froid Équateur*, Casterman, 1992. (a) pl. 28 ; (b) pl. 5 ; (c) pl. 29.

et obséquieux»²² : « J'aurais dû programmer de meilleurs goûts à mes robots », dit-elle en lâchant son Zippo sur la toile où l'on reconnaît le *Portrait de Juliette de Villeneuve*.

On imagine que ce n'est pas seulement le patrimoine terrestre, mais aussi celui d'autres planètes qu'amassent les Barons Bleus^{23a} de Philippe Druillet, dans la Vallée du Grand Cargo, sur la planète Kazhann ; eux-mêmes parlent de leurs « saintes collections »^{23b}, mais leur motivation première semble être une « quête de l'éternité face à la mort »^{23c} : c'est une justification assez banale de l'art. Tels sont les trois destins du patrimoine : tout préserver jusqu'à l'absurde (*La Survivante*), se donner les moyens d'opérer un tri selon l'arbitraire de son propre goût (Miss Flanner dans *Spirou*), ou délocaliser au prix d'une accumulation privée de sens (Druillet). Dans ces trois cas, la notion de contexte semble obsolète : la déportation des œuvres, leur séparation d'avec leur usage initial, sont déjà à l'œuvre dans les démarches de muséification depuis l'époque napoléonienne ; le futur ne fait que prolonger et amplifier ces processus d'aliénation.

L'art du futur

L'existence ou l'inexistence du patrimoine va de toute évidence influencer le devenir de la production artistique, pour le moins en ce qui concerne le choix entre deux voies, celle de la continuité et celle de la table rase.

Chez *Zig et Puce*, on a tranché en faveur de la continuité : l'art du ^{XXI}e siècle (l'histoire paraît en 1935) reste matériel, figuratif, monumental et commémoratif.^{24a} L'art que l'on trouve sur Vénus n'est d'ailleurs pas différent.^{24b} Nous avons déjà mentionné l'hypothèse que des formes conventionnelles d'art perdurent, mais dépouillées de leur illusion de neutralité, chargées d'une connotation conservatrice et manipulatrice. Il est plus intéressant de nous pencher sur des démarches prospectives ; et les principaux contributeurs en seront Enki Bilal d'une part, Pierre Christin et Jean-Claude Mézières d'autre part.

Enki Bilal porte le fécond paradoxe d'avoir produit, à propos de l'art du futur, deux hypothèses complètement opposées.

22. Jean-David MORVAN & José Luis MUNUERA, *Paris sous Seine*, Dupuis éd., coll. *Spirou et Fantasio* n°47, 2004, p.27.

23. Philippe DRUILLET, *Chaos Lone Sloane*, Albin Michel, 2000. (a) pl. 36-37 ; (b) pl. 48 ; (c) pl. 2.

24. Alain SAINT-OGAN, *Zig et Puce au XXI^e siècle* (1935) ; Glénat, 1997. (a) p. 44 ; (b) p. 34.

La première apparaît en filigrane dans la *Trilogie Nikopol*. Nous y avons déjà constaté qu'un art d'État fait de costumes, de maquillages et de cérémonies religieuses télédiffusées y côtoyait une totale misère culturelle post-apocalyptique. La suite nous montre que les expressions artistiques de la fin du xx^e siècle ont survécu cantonnées dans la sphère de l'amateurisme. Le réalisateur de cinéma^{21b} fabrique des films qu'il se montre à lui-même, dans sa propre salle de cinéma. L'infirmière perpétue la peinture expressionniste^{21c} en représentant sur les murs de l'hôpital le souvenir d'un accouchement traumatisant.



Extrait de *Froid équateur*, d'Enki Bilal^{21c}

Mais dans son cycle suivant, la *Tétralogie du Monstre*, Bilal présente au contraire la figure d'un artiste hyperprofessionnel qui semble en situation de monopole. Holeraw, ou Optus Warhole, renvoie explicitement à Andy Warhol par son patronyme, ses cheveux blancs et son carnet d'adresses^{25a}, mais aussi à Damien Hirst pour sa mégalomanie et ses obsessions mortifères^{26a}. En fait, il s'agit peut-être d'un avatar de Thierry Ehrmann^{26b}, homme d'affaires et artiste qui mêle, dans son grand œuvre la *Demeure du Chaos*, l'art au business et au domaine juridique, le tout dans une ambiance crypto-sataniste.

Une des œuvres d'Optus Warhole consiste en l'invention d'un site archéologique^{26c} dans lequel il fait descendre dix personnalités (le Dalai-Lama, le Pape...) qui doivent dessiner ce qu'elles voient^{26d}. Dans une autre œuvre, le public est lui aussi sélectionné – et sacrifié – dans un happening sanglant^{26e} ; rassurons-nous, seuls des clones y ont pris part. Le but de ce massacre est juste de tracer en lettres de sang la signature de l'artiste^{26f} dans une pièce tendue de toile blanche.

25. Enki BILAL, *Rendez-vous à Paris*, Casterman, 2006. (a) p. 16 ; (b) p. 17.

26. Enki BILAL, *32 décembre*, Les Humanoïdes Associés, 2003. (a) p. 55 ; (b) p. 44 ; (c) pp. 20 & 36 ; (d) p. 52 ; (e) p. 27 ; (f) p. 56.

Dans les deux cas qu'il envisage, celui de l'amateurisme ou celui de l'hyperprofessionnalisation, Enki Bilal réduit dramatiquement le nombre de spectateurs de l'art contemporain. Le grand public n'a accès à l'art qu'à travers des revues, et c'est d'ailleurs dans ces pages de critique d'art^{25b} que Bilal montre ses limites : ni la maquette, ni la typographie, ni le ton éditorial ne parviennent à donner de crédibilité à sa vision de la critique d'art du futur.

Christin et Mézières imaginent, en deux occasions, la rencontre entre leurs agents spatio-temporels Valérian et Laureline et des formes d'expression artistiques. Ils traquent ainsi un artiste extra-terrestre qui prend la Terre comme modèle de ses mondes miniatures^{27a}. Après les péripéties d'usage, on rencontre l'artiste dans son atelier spatial, et il tient un propos plutôt cohérent sur le rôle des influences^{27b} cinématographiques et littéraires sur son travail, ainsi que sur le statut de la technique^{27c}. Cet album (*Sur les terres truquées*) ne présente pas seulement, à l'instar de Bilal, un travail artistique ; il propose en plus une méthodologie de la critique d'art sous la forme d'une enquête, dont le point de départ est une manifestation sensible non conventionnelle, et qui en remonte la piste pour aboutir à la notion d'auteur et à une justification esthétique.

La même méthodologie est déployée, trois ans plus tard, dans une nouvelle enquête que couvre le diptyque *Métro Chatelet direction Cassiopée / Brooklyn station terminus cosmos*. Elle part de manifestations paranormales^{28a} en France, au xx^e siècle ; un philosophe du nom de Chatelard^{28b} (on reconnaît aisément Bachelard) y décèle une référence aux quatre éléments, ce qui sous-entend que ces phénomènes participent d'une démarche construite. Le fait que la manifestation liée à l'Air prenne place dans un musée^{29a}, le Centre Pompidou, contribue aussi à affirmer son statut d'œuvre d'art. Un saut dans l'espace-temps porte l'investigation sur une planète dépotoir nommée Zomuk^{29b}. Là, les habitants très pauvres (qu'on appelle les Zoms, décrits comme des « *pauvres bougres (...) très laids, très stupides, rongés par la vermine et par-dessus le marché très religieux* ») fabriquent à partir de déchets « *des sanctuaires magnifiques où ils déposent des offrandes extraordinaires* »^{29c}. Qu'à l'occasion ils se font voler. C'est ainsi que de la Terre à Zomuk,

27. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : Sur les terres truquées*, Dargaud, 1977. (a) p. 21 ; (b) p. 41 ; (c) p. 42.

28. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : Métro Châtelet direction Cassiopée*, Dargaud, 1980. (a) planches 10, 16 et 33 ; (b) pl. 39.

29. Jean-Claude MÉZIÈRES & Pierre CHRISTIN, *Valérian : Brooklyn station terminus cosmos*, Dargaud, 1981. (a) pl. 22 ; (b) pl. 27 ; (c) pl. 44 ; (d) pl. 43 ; (e) pl. 37.

Valérien et Laureline remontent de la manifestation à sa cause, pour finalement retrouver l'équation anthropologique : *objet manufacturé + culte = art*. Et finalement Laureline détruit l'art^{29d} parce que sa manifestation occasionne trop de dégâts sur Terre.

Conclusion : la véritable expression de l'espèce humaine

Dans ce dernier exemple, l'art du futur nous promet donc la violence de manifestations d'énergies non canalisées^{29e}. Mais par la voix d'Optus Warhole, l'artiste inventé par Bilal pour sa *Tétralogie du Monstre*, la BDSF propose aussi un nouveau paradigme, qui est de considérer que la guerre³⁰ est la forme d'expression la plus spécifique à l'humanité.



Extrait de *Quatre ?*, d'Enki BILAL³⁰

Plus précisément, l'être humain est le meilleur matériau de l'art, et un artiste qui se place au-dessus de l'Humain peut donner à ce matériau la forme d'une guerre. Ce que Debord appelle «*la réalisation de l'art*» consiste, non en la diffusion de l'esthétique dans la vie quotidienne, mais en la destruction de l'espèce par elle-même. Une adaptation en BD du *Retour à zéro* de Stefan Wul, représente spectaculairement, en quatre planches, cet acte esthétique ultime.^{31a} Sur la Lune vit une colonie de proscrits et de renégats, épaulés par des scientifiques de haut vol. Infiltrés par un agent terrien, ils décident, en représailles radicales, de faire sauter la Lune, et les gigantesques fragments du satellite vont frapper la Terre pour annihiler toute vie à sa surface. L'œuvre a deux spectateurs, qui tournent en orbite autour de la Terre^{31b}, où des cataclysmes remodelent complètement la carte du monde. Les deux spectateurs sont les seuls survivants.

30. Enki BILAL, *Quatre ?*, Casterman, 2007, p. 48.

31. Thierry SMOLDEREN & Laurent BOURLAND, *Retour à zéro*, Ankama, coll. Les univers de Stefan Wul, 2015. (a) pp. 56-59 ; (b) p. 59.

Mon étude n'a pris en compte que les artistes d'origine organique, ce qui peut apparaître comme une forme de ségrégation. Le dernier artiste de cette présentation sera un robot³² ; il a posé son chevalet devant un paysage d'hiver nucléaire, et, devant ce motif, peint le paysage tel qu'il était avant la catastrophe. La « table rase » de l'art moderne, au début du xx^e siècle, s'incarne ici dans le paysage dévasté. La peinture, elle, ne change pas : les banques de données du robot permettent de perpétuer la tradition, à la différence qu'il n'y a plus personne pour s'en réjouir ni pour s'en offusquer.

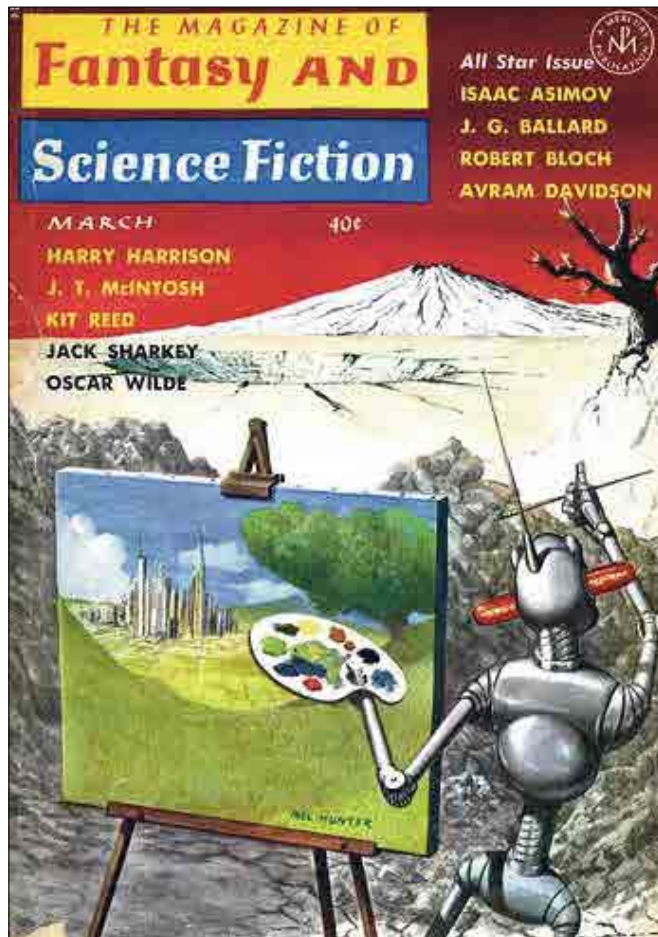


Illustration de Mel HUNTER

32. Mel HUNTER, illustration de couverture pour *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* n° 154, mars 1964.