

La mort du XX^e siècle dans la *Tétralogie du Monstre* : postmodernité, posthistoire et posthumain dans l'œuvre d'Enki Bilal

Marianne St-Jacques

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

Remerciements

J'aimerais sincèrement remercier mon directeur, M. Michel Fournier. Je tiens à souligner la très grande générosité avec laquelle celui-ci a partagé son temps, ses énergies et ses ressources. Plus qu'un directeur, M. Fournier fait figure de mentor et je me considère choyée d'avoir pu travailler avec lui dès le baccalauréat. Merci beaucoup.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario, ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour leur généreux soutien financier. J'aimerais également remercier le Département de français pour son appui financier tout au long de mes études universitaires (baccalauréat et maîtrise).

Je remercie M. Enki Bilal et les Éditions Casterman qui ont gracieusement autorisé la reproduction des illustrations contenues dans cette thèse.

Enfin, je remercie ma famille : Louise Rathwell St-Jacques et Catherine St-Jacques. J'aimerais dédier cette thèse à la mémoire d'Anne-Marie Rathwell, née Nault (1915-2001).

Résumé

Bédéiste, cinéaste, scénariste et illustrateur, Enki Bilal est un artiste contemporain de nationalité franco-yougoslave. De 1998 à 2007, celui-ci s'inspire des guerres qui déchirent sa Yougoslavie natale pour rédiger la *Tétralogie du Monstre*, un cycle de bande dessinée futuriste qui traduit une vision du monde propre aux années 1990-2000. Marquant une rupture dans le parcours de Bilal, cette œuvre propose une projection fictionnelle d'événements correspondant au postmodernisme social anticipé par Jean-François Lyotard et décrit par Jean Baudrillard. Avec cette thèse, nous démontrons comment l'auteur, en s'intéressant aux différents enjeux propres à ces deux décennies, s'engage dans un dialogue avec les grands penseurs de la postmodernité et cherche à représenter les différentes idées de « morts » – fin des grands récits – qui sont au cœur de leurs discours. À l'aide des notions de postmoderne, de posthistoire et de posthumain, nous avons analysé la question de la mort des idéologies politico-religieuses, la mort de la science et la mort de l'art dans l'œuvre de Bilal.

Table des matières

Remerciements	p. I
Résumé	p. II
Table des matières	p. III
Introduction	
Présentation du corpus	p. 4
État de la question	p. 6
Approche méthodologique	p. 8
Chapitre 1 : L'univers d'Enki Bilal et de la <i>Tétralogie du Monstre</i>	
Les guerres d'ex-Yougoslavie comme crépuscule du XX ^e siècle	p. 20
La <i>Tétralogie du Monstre</i>	p. 27
Chapitre 2 : La mort des idéologies politico-religieuses	
Enki Bilal et la fin de l'histoire	p. 39
La représentation bilalienne de la religion	p. 42
Chapitre 3 : La mort de la science et de l'art	
La représentation de la science dans la bande dessinée classique	p. 64
Biotechnologies et déshumanisation dans la <i>Tétralogie du Monstre</i>	p. 70
Le cyborg dans l'univers bilalien	p. 75
L'artiste-médecin : un créateur et sa création	p. 80
Un golem transfiguré : la réconciliation de la chair et de l'esprit	p. 88
Conclusion	
Enki Bilal et l'invention d'un « futur présent »	p. 97
La <i>Tétralogie du Monstre</i> comme « moment » spécifique de l'œuvre bilalienne	p. 99
Annexe 1	p. 102

Annexe 2	p. 106
Annexe 3	p. 112
Bibliographie	p. 121

Introduction

Bédéiste, cinéaste, scénariste, illustrateur et concepteur de costumes et décors pour la scène et le cinéma, Enki Bilal est sans doute l'un des artistes contemporains les plus en vue, autant dans la sphère de la bande dessinée que dans celle de l'art contemporain¹. Enki Bilal (de son vrai nom Enes Bilalovic) est né le 7 octobre 1951 à Belgrade d'une mère tchèque catholique et d'un père bosniaque musulman². De nationalité franco-yougoslave, la famille de Bilal s'est installée à Paris en 1961, alors qu'elle cherchait à fuir le régime communiste de Josip Tito. Après avoir remporté un concours organisé par le magazine *Pilote*, Bilal publie son premier récit de bande dessinée, « Le bol maudit », en 1972. Au cours des années 1970, Bilal continue de publier de courts récits de science-fiction d'inspiration lovecraftienne³. Sa véritable renommée lui vient cependant de sa collaboration avec le scénariste Pierre Christin, avec qui il publie huit ouvrages : la trilogie des *Légendes d'aujourd'hui* (composée de *La croisière des oubliés* en 1975, *Le vaisseau de pierre* en 1976 et *La ville qui n'existait pas* en 1977), le diptyque *Fins de siècle* (*Les phalanges de l'Ordre noir* en 1979⁴ et *Partie de*

¹ En mars 2007, lors d'une vente aux enchères tenue à Paris par Artcurial, l'une des illustrations originales de *Bleu sang* avait été adjugée à 177 000 euros, établissant alors un record de vente pour une planche réalisée par un auteur de BD. En octobre 2009, toujours chez Artcurial, les 270 planches originales composant l'album *Animal'z* avaient été acquises par différents acheteurs pour des sommes totalisant un million d'euros. Il s'agissait alors de la première fois que la totalité des originaux composant un album de bande dessinée (350 vignettes) était adjugée lors d'une même vente aux enchères. Voir Marion Poinso, « La BD fait dans l'original », *BoDoï*, n° 116, 2008, p. 15 et Olivier Delcroix, « Enki Bilal, tout public aux enchères », *Le Figaro*, 19 octobre 2009, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/bd/2009/09/21/03014-20090921ARTWWW00426-enki-bilal-tout-public-aux-encheres.php>, consulté le 17 octobre 2010.

² Jean-Louis Tilleuil, « Un récit de Bilal » in Pierre Massart (dir.), *La bande dessinée à l'université et ailleurs : études sémiotiques et bibliographiques*, Louvain-la-Neuve, Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1984, p. 193; Stéphane Jarno, « Enki Bilal : "J'aime les ellipses, cet espace où le lecteur se fabrique sa propre histoire." », *Télérama*, n° 3095, du 9 au 15 mai 2009 [en ligne], <http://www.telerama.fr/livre/enki-bilal-le-futur-a-toujours-ete-considere-comme-inutile-anecdote-voire-un-peu-degradant,42495.php>, consulté le 18 octobre 2010 et André Royer, « Enki Bilal : le visionnaire », dossier de recherche préparé pour l'émission de télévision *Contact, l'encyclopédie de la création* [Contact TV Deux inc et Telequebec.tv] [en ligne], 2006, http://www.contacttv.net/IMG/pdf/CEC2_Bilal_dossier_PDF.pdf, consulté le 30 novembre 2010, p.4.

³ « The Bilal Touch » in Enki Bilal, *Crux Universalis*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1982, p. 3.

⁴ La même année, Bilal publie *Exterminateur 17*, en collaboration avec le scénariste Jean-Pierre Dionnet, aux éditions Les Humanoïdes Associés.

chasse en 1983), ainsi que trois livres graphiques, *Los Angeles – L'étoile oubliée de Laurie Bloom* en 1984, *Cœurs sanglants et autres faits divers* en 1988 et *Le sarcophage* en 2001.

1980 marque toutefois un tournant dans la carrière de Bilal puisqu'il publie alors son premier album solo, *La foire aux Immortels*, premier volume de la *Trilogie Nikopol*. Aussi, si Bilal continue de travailler de façon parallèle avec Christin, il se concentre désormais sur ses œuvres individuelles, complétant ainsi la *Trilogie Nikopol* avec *La femme piège* en 1986 et *Froid Équateur* en 1992⁵, avant de publier, de 1998 à 2007, les albums qui composent la *Tétralogie du Monstre* (*Le sommeil du Monstre*, *32 décembre*, *Rendez-vous à Paris*, *Quatre?*). En 2009, Bilal entame la rédaction d'un nouveau cycle avec la publication d'*Animal'z*, suivi de *Julia et Roem* en 2011.

Bilal a remporté en 1987 le Grand prix de la ville d'Angoulême⁶. Ce prix, qui souligne l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, est décerné annuellement par un jury de pairs lors du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Dans la sphère de la BD francophone, cette distinction est considérée comme l'une des plus prestigieuses.

En plus de ses nombreuses œuvres graphiques (il a notamment publié plusieurs *artbooks* et livres illustrés⁷), Bilal a également scénarisé et réalisé trois longs-métrages cinématographiques : *Bunker Palace Hotel* en 1989 (co-scénarisé par Pierre Christin), *Tykho Moon* en 1996 (co-scénarisé par Dan Franck) et *Immortel (ad vitam)* (co-scénarisé par Serge Lehman), une adaptation très libre de la *Trilogie Nikopol*, en 2004. Il a aussi conçu les décors du film *La vie est un roman* d'Alain Resnais en 1983, les décors de l'opéra *O.P.A. Mia* de

⁵ À ces titres s'ajoute *Bleu sang* (Christian Desbois Éditions, 1994), un *artbook* portant sur la *Trilogie Nikopol*.

⁶ Jean-Marc Thévenet, *Bilal*, Paris, Seghers, 1987, p. 9.

⁷ Il a notamment illustré *Hors-jeu* de Patrick Cauvin (Éditions Autrement, 1987) ou encore *Un siècle d'amour* de Dan Franck (Fayard, 1999).

Denis Levallant en 1989, et les costumes du ballet *Roméo et Juliette* de Prokofiev présenté par l'Opéra de Lyon et chorégraphié par Angelin Preljocaj en 1990.

Dans ses albums de bande dessinée, Bilal met en scène des univers dystopiques se dirigeant vers une fin imminente (chutes de régimes dictatoriaux, terrorisme artistique et religieux, apocalypses écologiques, etc.). À travers ces œuvres d'anticipation, Bilal s'interroge sur les développements que pourraient connaître, dans un avenir rapproché, différents enjeux contemporains (violations bioéthiques, pollution, obscurantismes religieux, néonationalismes, etc.), évoquant ainsi une vision du monde propre aux années 1990-2000. Ces deux décennies sont sans doute celles qui ont le mieux incarné le postmodernisme social anticipé par Jean-François Lyotard⁸ et décrit par Jean Baudrillard⁹. La chute du bloc communiste et l'avènement d'un « Nouvel Ordre mondial¹⁰ » au début des années 1990, de même que l'émergence des nouvelles technologies de l'information et des communications au cours des années 1990-2000, sont des facteurs qui ont facilité l'effondrement des « grands récits » idéologiques¹¹; ils ont permis l'avènement d'une économie postindustrielle globale marquée par la prééminence de la recherche et du développement de pointe¹², de même que par l'essor des biotechnologies¹³. *La Tétralogie du Monstre* s'intéresse aux enjeux éthiques, sociaux et épistémologiques soulevés par ces bouleversements structurels.

Après avoir exposé les limites de la dichotomie fasciste-socialiste dans *Les phalanges de l'Ordre noir*, après avoir illustré la décrépitude du communisme soviétique dans *Partie de chasse* (et ce, six ans avant la chute du mur de Berlin), après avoir autopsié le déclin des

⁸ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁹ Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Paris, Galilée, 1992.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 29-55 et Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 62-66.

¹² *Id.*, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, *op. cit.*, p. 74-77.

¹³ Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Picador, 2002, p. 3-17.

phénomènes de société (en l'occurrence, le football) dans *Hors-jeu* et après avoir révélé l'échec du rêve américain dans *Los Angeles – L'étoile oubliée de Laurie Bloom*, Bilal réussit, dans ses œuvres individuelles, à disséquer les derniers éléments constitutifs de l'ordre social, moral, esthétique et épistémologique propre au XX^e siècle, à savoir les idéologies (politico-religieuses), la science (ou l'illusion du progrès) et l'art. Ces thèmes font ainsi écho aux grandes questions qui ont marqué la fin du XX^e siècle, tant chez les artistes que chez les intellectuels qui se sont interrogés sur les questions de postmodernité, de posthistoire ou de posthumain.

Dans le cadre de notre thèse, nous analyserons les représentations proprement bilaliennes de cette mort du XX^e siècle. Nous démontrerons ainsi en quoi l'univers mis en œuvres par Bilal dans la *Tétralogie du Monstre* convoque une esthétique et un imaginaire de la fin, tant sur le plan thématique que formel.

Présentation du corpus

Enki Bilal a entrepris la rédaction de la *Tétralogie du Monstre* en 1995, alors que son pays natal était déchiré par les guerres d'ex-Yougoslavie (et plus particulièrement, la guerre de Bosnie-Herzégovine¹⁴, qui constitue le cadre à partir duquel prend forme ce cycle). Dans *Le sommeil du Monstre* (publié en 1998), Bilal imagine le destin de trois orphelins de guerre ayant partagé un lit d'hôpital à Sarajevo en 1993. L'univers futuriste dans lequel les protagonistes principaux évoluent, secoué par l'obscurantisme religieux et le terrorisme, fait ainsi écho à la violence sectaire dont les orphelins ont été victimes lors des conflits balkaniques des années 1990.

¹⁴ Enki Bilal, *Quatre?*, Tournai, Casterman, 2007, quatrième de couverture.

32 décembre (2003) est marqué par les attentats terroristes du 11 septembre 2001 et ses suites immédiates : les interventions militaires des États-Unis et de leurs alliés en Afghanistan et en Irak, ainsi que la montée des extrémismes religieux, à la fois en Occident et au Moyen-Orient¹⁵. Aussi, sans délaissier complètement les thématiques abordées dans *Le sommeil du Monstre* liées au terrorisme sectaire, l'auteur préfère s'interroger sur le rôle social de l'artiste ainsi que sur les limites de l'art. Il analyse ainsi les concepts de *happening*, d'art posthumain, de terrorisme artistique ou encore d'esthétique du mal. Enfin, les deux derniers tomes¹⁶, *Rendez-vous à Paris* et *Quatre?*, parus respectivement en 2006 et 2007, s'éloignent de la trame narrative éclatée du *Sommeil du Monstre* et de *32 décembre* pour nous présenter une intrigue intimiste explorant les liens amoureux, amicaux et « fraternels » qui unissent les personnages principaux.

Bref, en s'échelonnant sur près de dix ans, la *Tétralogie du Monstre* témoigne d'une vision propre aux années 1990-2000; elle débute avec la scission de la Yougoslavie (provoquée en grande partie par la chute du communisme en Europe de l'Est, au début des années 1990) et elle se termine dans l'après 11 septembre 2001, alors que le règne politique de George W. Bush entre dans sa phase crépusculaire. Cette projection fictionnelle des événements socio-politiques qui traversent les années 1990-2000 passe par le prisme d'une esthétique postmoderne¹⁷. Ainsi, pour citer Thomas Ribémont au sujet de la *Trilogie Nikopol* : « On l'a dit, Enki Bilal ne reproduit pas tels quels les éléments contextuels qui

¹⁵ *Ibid.* et Laure Garcia, « Visite d'ateliers chez Enki Bilal », *CanalObs.tv [Le Nouvel Observateur]* [en ligne], vidéo, juin 2007, 5:20 min.

¹⁶ Bien que parus à l'origine en deux tomes différents, ceux-ci ont été réunis en un seul et même volume (intitulé *Rendez-vous à Paris/Quatre?*) dans l'édition intégrale, à la demande de l'auteur.

¹⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1992, p. 80 et p. 91.

conditionnent la production de ces œuvres, mais ceux-ci réapparaissent le plus souvent sous un autre visage¹⁸ [...]. »

État de la question

Il existe peu d'études universitaires sur Enki Bilal, et la majorité des informations dont nous disposons à son sujet proviennent essentiellement de catalogues d'exposition et d'*artbooks* (*Enkibilal deux mille un*, *L'état des stocks*, *Enki Bilal catalogue un/sur/un*), de textes critiques parus dans la presse grand public et dans la presse consacrée à la bande dessinée¹⁹, d'entretiens avec l'auteur ou encore d'essais où Bilal est appelé à réfléchir sur sa création²⁰. Néanmoins, il existe tout de même quelques travaux de recherche sur lesquels nous pouvons appuyer notre réflexion.

Hormis l'unique monographie (non savante) que Jean-Marc Thévenet lui consacre²¹, l'œuvre de Bilal a surtout fait l'objet d'articles ou de chapitres de livres. Parmi ceux-ci, on compte une analyse psychocritique²² et une lecture féministe de *La femme piège*²³ (album que semble préférer la critique²⁴), une analyse sémiotique²⁵ du court récit de science-fiction « La spécialité du chef » (1981), ainsi que quelques études portant sur le cinéma de Bilal,

¹⁸ Thomas Ribémont, « La mise en scène du Politique par la bande dessinée : l'exemple d'Enki Bilal », Université Grenoble-II Pierre Mendès France, Institut d'études politiques de Grenoble, 1997, f. 82.

¹⁹ À cet égard, le numéro 53 des *Cahiers de la bande dessinée* (1982) lui est entièrement dédié.

²⁰ Thierry Delcourt, *Au risque de l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007.

²¹ Jean-Marc Thévenet, *op. cit.*

²² Serge Tisseron, *La bande dessinée au pied du mot*, Paris, Aubier, 1990.

²³ Dominique Le Duc, « Femmes en image et images de femmes : l'héroïne de *La femme piège* d'Enki Bilal » in Charles Forsdick *et al.* (dir.), *The Francophone Bande Dessinée*, Amsterdam / New York, Rodopi B. V., 2005, p. 149-158.

²⁴ Cet album de Bilal a également donné lieu à deux autres articles : Thierry Conti, « Bilal : *La femme piège* ou un pâle devenir de l'éternel féminin? » in Thierry Conti, Sophie Le Boulicaut-Brunet et Robert Quatrepoint, *L'image de la femme à travers la bande dessinée* [exposition réalisée par la Bibliothèque municipale de Marseille], Marseille, Bibliothèque municipale de Marseille, 1993, p.154-161 et Alberto Gil Pérez, « Narración y figuración: comentario de *La Mujer Trampa* de Enki Bilal », *Notas y estudios filológicos*, vol. 12, 1997, p. 153-188.

²⁵ Jean-Louis Tilleuil, *loc. cit.*, p. 187-260.

notamment celles de Marion Poirson-Dechonne sur *Bunker Palace Hotel*²⁶ et de Sophie Geoffroy-Menoux sur *Immortel (ad vitam)*²⁷. À ces travaux s'ajoute un chapitre entièrement consacré à Bilal rédigé par Otto Karl Werckmeister dans son ouvrage *Citadel Culture*²⁸. Si ces travaux ne touchent pas directement la problématique mise de l'avant dans notre recherche, ceux-ci permettent toutefois d'identifier certains aspects thématiques ou formels propres à Bilal.

Enfin, il existe quelques publications qui abordent la question de la représentation des idéologies. Certains albums de Bilal et de Christin ont déjà attiré l'attention des observateurs politiques. Ainsi, Catherine Saouter-Caya s'est intéressée à la représentation du socialisme utopique dans les *Légendes d'aujourd'hui*²⁹ tandis que Valentin Pelosse analyse la question du socialisme réel dans *Partie de chasse*³⁰. Dans un mémoire d'histoire politique, Pierre-Nicolas Bendine analyse l'évolution des mouvements de gauche chez les bédéistes Christin, Mézières et Bilal³¹. De même, dans leurs mémoires en études politiques, Kim Ramoneda³² et Thomas Ribémont³³ proposent également des analyses de la représentation du politique dans

²⁶ Marion Poirson-Dechonne, « *Bunker Palace Hotel* ou la face sombre de l'utopie », *CinémAction*, n° 115, « Utopie et cinéma », 2005, p. 18-22.

²⁷ Sophie Geoffroy-Menoux, « Enki Bilal's Intermedial Fantasies : From Comic Book *Nikopol Trilogy* to Film *Immortals (Ad Vitam)* », in Ian Gordon *et al.* (dir.), *Film and Comic Books*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 268-284; « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiales d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *Collectif de recherches sur l'écriture et l'espace*, n°1, 2006, p. 183-200; et « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », Université de la Réunion, Observatoire réunionnais des arts, des civilisations et des littératures dans leur environnement, [en ligne] <http://laboratoires.univreunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>, consulté le 15 mars 2010.

²⁸ Otto Karl Werckmeister, « Bilal » in *Citadel Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 47-69.

²⁹ Catherine Saouter-Caya, « Pour ou contre l'utopie : la réponse des protagonistes de la B.D. utopique », *Canadian Women Studies / Les cahiers de la femme*, vol. 6, n° 2, 1985, p. 77-79.

³⁰ Valentin Pelosse, « Qu'est-ce qui faisait chasser la nomenklatura? », *Communications*, 1992, vol. 55, n° 1, p. 157-171.

³¹ Pierre-Nicolas Bendine, « Les idées et les mouvements de gauche au travers des bandes dessinées de Mézières, Christin et Bilal, de 1967 à nos jours », Université de Provence Aix-Marseille I, Département d'histoire, 1992. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter ce mémoire cité par Kim Ramoneda.

³² Kim Ramoneda, « Politique, histoire et fiction, Enki Bilal, la figuration narrative au service d'une nouvelle vision du monde », Université Paul-Cézanne Aix-Marseille III, Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence, 1995.

³³ Thomas Ribémont, *op. cit.*

certaines œuvres de Bilal dont la *Trilogie Nikopol*. Toutefois, il convient de noter que ces trois mémoires, déposés respectivement en 1992, 1995 et 1997, portent sur des œuvres antérieures au corpus étudié. Notre recherche permettra donc d'étendre la problématique des idéologies aux œuvres plus récentes de Bilal et de la combiner à celles de la science et de l'art. Ces questions esthétiques et sociohistoriques que nous soulevons chez Bilal demeurent d'ailleurs largement inexplorées dans le champ de la bande dessinée, où les théoriciens ont tendance à privilégier les approches sémiotiques³⁴.

Approche méthodologique

Afin de dégager les éléments propres à l'imaginaire des années 1990-2000 qui sont présents dans l'œuvre de Bilal, nous nous appuyerons sur des études qui ont analysé cet imaginaire à travers les questions de postmodernité, de posthistoire et de posthumain. Notre premier chapitre sera consacré à l'esthétique bilalienne et à la place qu'occupe la *Tétralogie du Monstre* dans l'œuvre du bédéiste. À l'aide de travaux sur la bande dessinée (Thierry Groensteen, Serge Tisseron, Henri Van Lier et les actes du Colloque de Cerisy 1987), de travaux sur l'esthétique postmoderne (Linda Hutcheon, Ursula K. Heise), nous analyserons les procédés formels mis de l'avant par Bilal pour renouveler les codes iconographiques et narratifs de la bande dessinée. Après avoir présenté les guerres d'ex-Yougoslavie, nous nous pencherons sur leur représentation dans la *Tétralogie du Monstre* et sur la façon dont Bilal en fait une sorte d'emblème du XX^e siècle finissant. Nous examinerons les problématiques mises de l'avant dans la *Tétralogie du Monstre* (postmodernisme social et avènement d'un

³⁴ Voir Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999; Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985 ou encore Pierre Massart (dir.), *op. cit.*, 1984.

nouvel ordre géopolitique issu de la dissolution de l'URSS) en nous appuyant sur les réflexions de Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard et Samuel Huntington.

Notre deuxième chapitre sera consacré à la mort des idéologies politico-religieuses. Nous étudierons la question de la fin de l'histoire et des idéologies au sein des univers dystopiques. En nous appuyant sur Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard, nous analyserons les représentations bilaliennes du pouvoir et de ses manifestations politico-religieuses. Nous mettrons également ces concepts en relation avec les événements historiques propres aux guerres d'ex-Yougoslavie telles qu'elles sont représentées dans la *Tétralogie du Monstre*.

Notre dernier chapitre, enfin, sera consacré aux représentations bilaliennes de la science et de l'art. Nous verrons comment ces questions sont liées, chez Bilal, à des enjeux que mettent en relief des travaux faisant appel aux concepts de posthumain et de bio-art (Francis Fukuyama, Maxime Coulombe, Denis Baron). Nous étudierons comment Bilal traite les questions d'hybridité humaine (eugénisme, biotechnologies, clonage et organismes cybernétiques) et nous verrons comment l'imaginaire bilalien, en se penchant sur les enjeux éthiques et épistémologiques soulevés par ces pratiques, déconstruit les grands récits du XX^e siècle.

Chapitre 1 : L'univers d'Enki Bilal et de la *Tétralogie du Monstre*

En tant qu'auteur de *fantasy* et de science-fiction¹, Enki Bilal s'est surtout illustré par ses œuvres d'anticipation très politisées. Comme l'ont démontré les mémoires de science-politique de Kim Ramoneda² et Thomas Ribémont³, ou encore le mémoire d'histoire politique de Pierre-Nicolas Bendine⁴, les œuvres de Pierre Christin et d'Enki Bilal traduisent un engagement socialiste dans les années 1970⁵. Dans les *Légendes d'aujourd'hui*, les auteurs affichent une certaine solidarité envers les « petites gens » et prolétaires de province qui entretiennent des rapports conflictuels avec l'*establishment* de droite. Dans *La croisière des oubliés*, il est question de paysans landais devenus cobayes de l'État-major français, dans *Le vaisseau de pierre*, de pêcheurs bretons menacés d'expropriation par des promoteurs immobiliers et, dans *La ville qui n'existait pas*, d'ouvriers et de militants syndicalistes picards en grève.

Toutefois, comme Ramoneda le remarque, l'engagement idéologique chez Christin et Bilal est de courte durée, les auteurs passant ainsi « de l'engagement contestataire à la contestation de l'engagement⁶ », de même qu'« à la critique de toute forme d'idéologie⁷ ». Dès 1979, l'engagement fait place à un véritable cynisme politique⁸. Alors que *Les phalanges de l'Ordre noir* (1979) traite de la lutte absurde que se livrent à l'échelle de l'Europe d'anciens phalangistes (franquistes) et d'anciens brigadistes (républicains) de la

¹ Seules quelques collaborations (*Fins de siècle*, *Laurie Bloom*, *Cœurs sanglants*, *Un siècle d'amour*) peuvent être qualifiées de plus « réalistes ».

² Kim Ramoneda, *op. cit.*

³ Thomas Ribémont, *op. cit.*

⁴ Pierre-Nicolas Bendine, *op. cit.* Nous n'avons malheureusement pas pu consulter ce mémoire cité par Kim Ramoneda.

⁵ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 54-56 et Jean-Louis Tilleuil, *loc. cit.*, p. 204.

⁶ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 55.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, f. 54. De façon semblable, Jean-Louis Tilleuil parle de « nihilisme », *loc. cit.*, p. 254.

guerre d'Espagne, illustrant ainsi le caractère meurtrier et totalitaire des deux doctrines⁹, l'album suivant, *Partie de chasse* (1983), prédit la fin du régime communiste soviétique, présenté comme une véritable « gérontocratie¹⁰ » décadente. De façon semblable, le gouvernement socialiste révolutionnaire de *La foire aux Immortels* est présenté comme étant aussi autoritaire et aussi dangereux que le régime fasciste déchu. Dans la *Trilogie Nikopol*, les régimes totalitaires, malgré leurs divergences idéologiques, deviennent, pour ainsi dire, interchangeables¹¹.

Au tournant des années 1990-2000, Bilal s'éloigne des idéologies politiques pour se tourner vers d'autres thématiques. Les conflits religieux, déjà présents dans *La femme piège*, sont au cœur de la *Tétralogie du Monstre* ainsi que du jeu vidéo *Nikopol : la foire aux Immortels*¹², dans lequel ils remplacent les conflits idéologiques¹³. L'eugénisme et les manipulations biotechnologiques (*Le sarcophage*, *Immortel (ad vitam)*, *Tétralogie du Monstre*, *Animal'z*), ou encore les dérèglements climatiques (*Froid Équateur*, *Animal'z*, *Julia et Roem*) sont d'autres préoccupations récurrentes chez cet auteur. Ainsi, l'œuvre d'Enki Bilal reflète désormais nombre d'enjeux postmodernes qui marquent ces décennies.

Comme l'ont noté certains chercheurs, la bande dessinée, et plus particulièrement la bande dessinée de science-fiction, s'inscrit parfois en faux avec la production artistique et

⁹ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 60-61.

¹⁰ Thomas Ribémont, *op. cit.*, f. 66.

¹¹ Alors que, dans *La foire aux Immortels*, le gouvernement socialiste de Niko fils triomphe du régime fasciste de Jean-Ferdinand Choublanc, *Froid Équateur* révèle que les partisans de Choublanc reprennent le pouvoir en organisant un coup monté, provoquant ainsi la fuite de Niko et la chute « normale » de son gouvernement. Comme le note Jean-Louis Tilleuil à propos de *La foire aux Immortels* : « L'épilogue de l'histoire nous fait assister à la chute du régime choublanquiste au profit d'un gouvernement révolutionnaire. Mais aucune modification politique fondamentale ne doit être attendue : après une dictature à la Mussolini, le pouvoir semble adopter un totalitarisme à la Staline! », *loc. cit.*, p. 200.

¹² *Nikopol : la foire aux Immortels* (en anglais *Nikopol : Secrets of the Immortals*) est un jeu vidéo pour PC (jeu de type « pointer-et-cliquer ») développé en 2008 par White Birds Productions et tiré de *La foire aux Immortels*.

¹³ Jean-Baptiste Roch, « En studio avec Enki Bilal pour l'enregistrement des voix du jeu vidéo *Nikopol* », *Télérama.fr* [en ligne], vidéo, mai 2008, 3:32 min.

littéraire contemporaine¹⁴. Dans *Un objet culturel non-identifié*, Thierry Groensteen relève bien en quoi la bande dessinée, à l'époque de l'abstraction (et spécialement de l'expressionnisme abstrait) s'est souvent vue discréditée par certains discours propres à l'art visuel en raison de son essence proprement figurative¹⁵. De même, la double nature de la bande dessinée (texte et image) lui a longtemps valu le mépris des tenants de la « pureté » en art moderne¹⁶. L'apparition de courants artistiques postmodernes semble avoir réussi à réhabiliter quelque peu ce genre auprès de la critique. En effet, le renversement d'une idéologie de la « pureté » moderne, au profit du « métissage généralisé » postmoderne¹⁷, semble plus favorable à la bande dessinée.

Avec la *Trilogie Nikopol* et la *Tétralogie du Monstre*, Enki Bilal, comme nombre d'auteurs contemporains¹⁸, choisit de décortiquer les différentes réalités postmodernes à travers le prisme de la littérature post-apocalyptique¹⁹. L'univers dystopique bilalien, marqué par « la violence esthétique et l'esthétique de la violence²⁰ », témoigne d'une vision du monde qualifiée de « déglinguée²¹ ». Sur le plan physique, cette déglingue se traduit par une atmosphère grisâtre et angoissante²², ainsi que par un urbanisme futuriste²³ caractérisé par

¹⁴ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An 2, 2007, p. 23 et p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Teresa Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture : Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 8.

¹⁹ Sophie Geoffroy-Menoux, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiaires d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *loc. cit.*, p. 186-187 et p. 199.

²⁰ *Id.*, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 11.

²¹ Jean-Pierre Andrevon, « Bilal, un itinéraire de la déglingue », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 33.

²² Sophie Geoffroy-Menoux, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiaires d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *loc. cit.*, p. 186-187 et Dominique Le Duc, *loc. cit.*, p. 151.

²³ Sophie Geoffroy-Menoux, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiaires d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *loc. cit.*, p. 186

ses lieux désagrégés²⁴. Ainsi, même les endroits luxueux et somptueux sont sales et décrépits, comme en témoigne, par exemple, la représentation du prestigieux Savoy Hotel de Londres dans *La femme piège*.

Sur le plan humain, la déglingue bilalienne nous présente des personnages aux traits durs, froids et sévères se distinguant par leur « beauté brutale²⁵ ». En phase avec l'espace morcelé qu'ils occupent²⁶, ces personnages portent la déglingue jusque dans leurs vêtements – ceux-ci, de l'avis même de l'auteur, revêtent immanquablement des habits trop grands, lourds, molletonnés et rapiécés²⁷ – et dans leur chair. En effet, comme le remarque Sophie Geoffroy-Menoux, l'amputation et la greffe sont de véritables « leitmotif²⁸ » bilaliens, alors que les corps des personnages combattent les infections, les lacérations et les implants de tout ordre²⁹. Cette tendance, présente dès *La foire aux Immortels* (comme en témoigne la jambe métallique de Nikopol), annonce l'imaginaire posthumain exploité par la *Tétralogie du Monstre*. Enfin, comme le souligne Geoffroy-Menoux, cette thématique du démembrement ne se limite pas à la condition physique des personnages; elle reflète à la fois l'état de la mémoire des particuliers et celle du tissu social, déchiré par le poids de l'Histoire³⁰ :

Ces villes chaotiques et morcelées qui ne peuvent être lieux de mémoire rendent impossible la quête identitaire des personnages. Il y a une équivalence graphique et symbolique entre la topographie de la

²⁴ « L'univers de Bilal, on en connaissait jusqu'ici deux traits dominants : un vif attrait pour le fantastique, et une irrésistible propension à dessiner des êtres ravagés et des sites délabrés, bref à donner dans ce qu'il nomme lui-même le "misérabilisme". », Thierry Groensteen, « "Comme un diamant noir" : *La foire aux Immortels* », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 39. Voir également Jean-Marc Thévenet, *op. cit.*, p. 67-71.

²⁵ Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 11.

²⁶ *Id.*, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiales d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *loc. cit.*, p. 188.

²⁷ Enki Bilal, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtneuf*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1999, s.p.

²⁸ Sophie Geoffroy-Menoux, « Enki Bilal's Intermedial Fantasies : From Comic Book *Nikopol Trilogy* to Film *Immortals (Ad Vitam)* », *loc. cit.*, p. 280.

²⁹ *Id.*, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

ville, de la nation et du « je ». Ces villes brisées sont à l'image des êtres brisés qui les parcourent en tous sens à la recherche de liens, de paix, d'harmonie, d'unité et de continuité³¹.

De manière formelle, l'esthétique bilalienne, que certains nomment « Bilal touch³² », désigne un traitement artistique immédiatement reconnaissable³³, caractérisé par l'emploi de techniques de « brouillage » propres à la science-fiction, de « flaques huileuses³⁴ », de teintes jaunes, vertes et grises³⁵, de textures « froides » et « métalliques³⁶ » (*Trilogie Nikopol*), ou encore de dessins épurés sur papier gris³⁷ ou brun³⁸ (*Animal'z, Julia et Roem*). Ainsi, pour citer la préface du catalogue *Crux Universalis* (Les Humanoïdes Associés, 1982) :

Sur sa technique, Bilal affirme avoir toujours cherché à « créer des volumes de matière ». Au début par le biais de la hachure (technique retrouvée des maîtres du XIX^e) puis progressivement par l'emploi direct de la couleur. Il faut savoir que Bilal applique toujours ses gouaches et les mélange ensuite à diverses encres, crayons, etc... Solution alchimique [...] qui aboutit à ce « Bilal Touch » internationalement reconnaissable, véritable magma surréel de couleurs et de formes³⁹.

En ce qui a trait au graphisme propre à la *Tétralogie du Monstre*, celui-ci évolue au fur et à mesure que Bilal « fixe » son application de la couleur directe à l'aide d'une technique mixte (acrylique et mélange de gouache, pastel, crayon gras⁴⁰). Cette technique contribue alors à faire de chaque vignette un « tableau⁴¹ » miniature particulièrement riche. Il

³¹ *Id.*, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiales d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)* », *loc. cit.*, p. 188.

³² « The Bilal Touch » in Enki Bilal, *Crux Universalis*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1982, p. 3. Voir également Jean-Louis Tilleuil, *op. cit.*, p. 201.

³³ « The Bilal Touch », *loc. cit.*

³⁴ Henri Van Lier, « La bande dessinée, une cosmogonie dure » in Thierry Groensteen (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité* [Colloque de Cerisy 1987], Paris/Angoulême, Futuropolis/CNBDI, 1988, p. 10-11.

³⁵ Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine, « Bilal coloriste », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 31 et Dominique Le Duc, *loc. cit.*, p. 151.

³⁶ Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 11.

³⁷ Jérôme Briot, « Oceano Future », *Zoo*, n°18, mars-avril 2009, p. 44.

³⁸ Laure Garcia, « Enki Bilal, le Shakespeare de l'apocalypse », *BibliObs [Le Nouvel Observateur]*, le 4 mai 2011 [en ligne], <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20110429.OBS2098/enki-bilal-le-shakespeare-de-lapocalypse.html>, consulté le 22 juin 2011.

³⁹ « The Bilal Touch », *loc. cit.*

⁴⁰ Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, « Enki Bilal », *Contact, l'encyclopédie de la création* [en ligne], épisode 25 [Contact TV Deux inc et Telequebec.tv], vidéo, 2007, 51 min, http://www.contacttv.net/i_extraits_video.php?id_rubrique=553, consulté le 30 novembre 2010.

⁴¹ Jérôme Briot, *loc. cit.*

en résulte une véritable sublimation du réel, même s'il s'agit d'une réalité vétuste et décrépite conforme à la déglingue bilalienne.

D'un point de vue narratif, Bilal emploie également différentes constructions lui permettant de subvertir les codes traditionnels de la bande dessinée. L'insertion fréquente, dès *La foire aux Immortels*, d'articles de journaux⁴², mais également de récits métafictionnels (*Froid Équateur*, *Animal'z*), sont autant de techniques empruntées au postmodernisme littéraire et adaptées aux récits séquentiels. La multiplication des voix narratives⁴³ et l'éclatement de la temporalité participent également à la fragmentation du récit linéaire traditionnel en bande dessinée. À cet égard, l'album *La femme piège* reste emblématique de cette poétique qui marque également la *Tétralogie du Monstre*.

Créant une véritable onde de choc dès sa publication⁴⁴, *La femme piège* se démarque par l'originalité de sa structure temporelle : en 1986, Bilal imagine un récit se déroulant en 2025 au cours duquel la journaliste Jill Bioskop – la narratrice – se sert d'un « script-walker » afin de transmettre des informations en 1993 (l'« avenir » du lecteur devient ainsi le « passé » de la narratrice). Le témoignage de Jill, « téléscripté » vers le passé, paraît alors dans un faux numéro du journal *Libération* (datant de 1993) accompagnant l'album et sans lequel la trame narrative de *La femme piège* demeure inintelligible. L'album se distingue également par la particularité de sa structure narrative (utilisation minimaliste des phylactères au profit d'une « voix off » fonctionnant sur le mode d'une narration homodiégétique⁴⁵) et de ses jeux de découpage et de mise en page qualifiés de « cinématographiques » : présentation d'images « photographiques » ou « panoramiques » au

⁴² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1992, p. 132-133.

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ Jean-Marc Thévenet, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁵ *Ibid.*; voir également Dominique Le Duc, *loc. cit.*, p. 152 et Thomas Ribémont, *op. cit.*, f. 38.

sein de vignettes très larges, préférence pour les gros plans et les plans américains, dialogues livrés par des personnages placés « champ-contre-champ », et présentation d'une même scène sous plusieurs angles différents⁴⁶. Ces jeux formels finissent d'ailleurs par valoir à l'œuvre de Bilal l'appellation de « bande et ciné⁴⁷ ».

Ces techniques de découpage et de mise en page empruntées au septième art par un bédéiste devenu cinéaste ne sont pas innocentes. Après tout, comme le fait remarquer Ivan Vabek, l'amant « yougoslovaque » de Jill, « bioskop » signifie « cinéma » en serbo-croate, la langue maternelle de Bilal. De même, plusieurs scènes de *La femme piège* sont « rejouées » dans *Froid Équateur*, alors que la rencontre de Jill et Nikopol fait l'objet d'un film fictif dont les pellicules sont insérées en marge du récit principal. À la fin de *Froid Équateur*, après la mort du réalisateur, Jill décide de boucler le tournage; la « femme-cinéma » devient alors réalisatrice du film sur sa propre vie. Enfin, avec *Immortel (ad vitam)*, adaptation cinématographique de la *Trilogie Nikopol* réalisée par Bilal lui-même, l'auteur passe d'une présence du cinéma dans la bande dessinée à une présence de la bande dessinée au cinéma⁴⁸.

Avec la *Tétralogie du Monstre*, Enki Bilal continue de repousser les codes traditionnels de la bande dessinée tout en s'inscrivant dans une esthétique postmoderne. Si certaines techniques utilisées établissent une continuité avec la *Trilogie Nikopol* (présence d'articles de journaux, découpage et mise en page « cinématographiques », prédominance de la narration homodiégétique en « voix off »), Bilal fait tout de même preuve d'innovation. Ainsi, le cycle du *Monstre* nous propose une structure non-linéaire particulière. *Le sommeil du Monstre*, premier tome du cycle, alterne ainsi entre le « présent » des personnages, situés

⁴⁶ Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 12.

⁴⁷ Thomas Ribémont, *op. cit.*, f. 44.

⁴⁸ Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », *loc. cit.*, p. 12.

en 2026, et les souvenirs du narrateur, Nike Hatzfeld, qui se remémore ses premiers jours, durant l'été 1993. Nike effectue un véritable décompte mental allant du « Jour 18 » de son existence jusqu'au moment de sa naissance. Ce processus, qui s'effectue par de nombreuses analepses, permet alors à Bilal de nous présenter une véritable diégèse « à rebours ». Ces réminiscences sont également caractérisées par des ruptures syntaxiques (irruption de mots anglais). L'abandon de ces procédés, dans les albums subséquents, marque d'ailleurs une importante rupture formelle entre *Le sommeil du Monstre* et le reste du cycle.

Ainsi, dès *32 décembre*, Bilal nous propose une nouvelle structure caractérisée par la multiplication des voix narratives. Le récit est désormais partagé en trois narrateurs homodiégétiques : Nike Hatzfeld, Leyla Mirkovic et Amir Fazlagic. Ces voix narratives qui s'entrecoupent sont d'abord identifiées dans les marges de l'album (*32 décembre*), avant d'être laissées à l'interprétation du lecteur dans *Rendez-vous à Paris* et *Quatre?* (les noms des personnages sont alors remplacés par une numérotation des « scènes » allant de « 1 » à « 47 »). De même, alors que *Le sommeil du Monstre* est orienté vers le passé (les souvenirs de Nike), les albums subséquents délaissent les analepses au profit d'un récit qui se concentre sur l'avenir.

Cette temporalité éclatée correspond à plusieurs tendances identifiées par Ursula K. Heise dans *Chronoschisms*; selon Heise les récits postmodernes procèdent à la fragmentation des différentes temporalités narratives de manière à imposer une nouvelle conception du temps⁴⁹. De manière semblable, Bilal, qui semble incapable d'évoquer directement un sujet contemporain aussi douloureux que celui des guerres d'ex-Yougoslavie, procède à plusieurs sauts temporels : celui-ci passe par l'avenir (2026-2027) afin de raconter un événement se

⁴⁹ Ursula K. Heise, *Chronoschisms : Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 1-13.

situant dans le passé des personnages (1993). Or, au moment de la rédaction du premier tome (1995-1998⁵⁰), ce « passé » sert de « présent » pour l'auteur, tandis qu'au moment de la publication de *Quatre?* (2007), les guerres d'ex-Yougoslavie appartiennent déjà au siècle précédent. Une telle gymnastique temporelle, en plus de renouveler les codes narratifs propres à la bande dessinée, traduit une véritable réflexion sur le rapport au passé. Ces différentes ruptures temporelles permettent alors à l'auteur d'exploiter deux préoccupations postmodernes⁵¹ qui lui sont chères : le poids de l'Histoire et l'importance de la mémoire.

Bilal aborde d'ailleurs cette esthétique de la déglingue et de la mémoire dans le catalogue *L'état des stocks* (Futuropolis, 1986), où il réfléchit sur sa fascination pour les lieux désagrégés. En parlant du mur criblé de balles qui, dans son autoportrait, sert d'arrière-plan, il fait le commentaire suivant :

Ce pan de mur se trouve à Belgrade, et il est gravement blessé... Je le connais bien. Je suis né en face, six ans après la guerre. C'est le mur d'une forteresse dans un grand parc-musée militaire coincé entre le Danube et la Save... J'ai joué près de dix ans sur cette plaie ouverte interdite de cicatrisation [...] ... Depuis je ne dessine plus de murs lisses et il me répugne de me servir d'une règle⁵²...

Nombre de critiques ou encore de collaborateurs de Bilal ont abordé la chose de la même manière, établissant un lien direct entre la déglingue bilalienne et la réalité de plusieurs villes est-européennes – Belgrade en particulier – qui portent encore les marques physiques de la Seconde Guerre mondiale et des guerres d'ex-Yougoslavie⁵³.

Que la « Bilal touch » soit liée ou non au relief des villes yougoslaves, il convient de noter que l'univers bilalien reste significativement marqué par l'opposition entre l'Occident

⁵⁰ Enki Bilal, *Quatre?*, Tournai, Casterman, 2007, quatrième de couverture.

⁵¹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 19- 24 et p. 89.

⁵² Enki Bilal, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtdixneuf*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1999, s.p.

⁵³ Ainsi Maurice Bernart, le producteur de *Bunker Palace Hotel*, évoque-t-il le voyage qu'il a effectué avec Bilal en vue du tournage : « C'est alors que nous sommes partis en Yougoslavie. J'allais dans ce pays pour la première fois et voilà, brusquement, que c'était la seconde... Oui. J'ai eu un choc, tellement ce pays – bouleversé aujourd'hui par la guerre – ressemblait au monde de Bilal. [...] Je reconnaissais le délabrement des bâtiments, l'allure des locomotives, la coupe de l'uniforme des soldats, les visages rudes, enfermés, indéchiffrables des passants. », Maurice Bernart, « Enki Bilal. Un cinéaste sur un. *Bunker Palace Hotel* », in Patrick Cauvin *et. al.*, *Enki Bilal, catalogue un/sur/un*, Chaumont, Le Pythagore, 1990, s. p.

et l'Europe de l'Est. Alors que l'auteur multiplie les représentations du mur de Berlin⁵⁴, les villes⁵⁵ et les régimes politiques de l'Est constituent un lieu de prédilection dans la fiction bilalienne. Outre l'emblématique *Partie de chasse* (dans laquelle des délégués communistes des différentes républiques soviétiques se réunissent en Pologne pour orchestrer un assassinat politique), *Le sarcophage* traite de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, *La femme piège* aborde la division de Berlin, tandis que, dans *La foire aux Immortels*, des hockeyeurs parisiens affrontent leurs homologues « tchécosoviets » lors d'un match opposant régimes fasciste et socialiste. De même, si *Los Angeles – L'étoile oubliée de Laurie Bloom* permet à Bilal et Christin d'aborder le rêve américain, *Cœurs sanglants* leur donne l'occasion de juxtaposer des villes telles que New York, Londres, Paris et Belgrade. Cette division marquée entre l'Est et l'Ouest ou, si l'on veut, entre Belgrade et Paris, est cristallisée dans *L'état des stocks* alors que l'auteur exorcise ce qu'il nomme sa « déchirure » : la rupture entre son enfance yougoslave et son arrivée en France. C'est ainsi qu'il décrit l'autoportrait réalisé pour *L'état des stocks* (voir annexe 1, figure A), dans lequel il traîne, sous le regard de ses personnages, un bloc de béton sur lequel sont inscrits « Belgrade » et « Paris » en serbo-croate (à la fois en caractères latins et cyrilliques) :

C'est l'élément central du bagage, le fardeau emblématique. [...] Au toucher, on constate qu'il a aussi bien la texture de la pierre, du béton, du métal, que la peau humaine, celle de ma main droite par exemple, crispée dessus, la main qui dessine et dont il n'y a pas grand-chose d'autre à dire... À l'itinéraire qu'on voit inscrit en serbo-croate et en deux versions, cyrillique et latine, il faut ajouter une date, ici malencontreusement masquée par mon bras. 1961. Année du voyage, de ma déchirure. C'est de là qu'est née réellement l'envie frénétique du dessin quotidien, en solitaire et en autodidacte. À

⁵⁴ En plus d'être au cœur de *La femme piège*, d'*Un siècle d'amour* et de *Tykho Moon* (où il est reproduit sur la lune), le mur de Berlin fait l'objet du court récit « Mondovision » (*Le Monde Dimanche*, n° 11379, 30 août 1981). De même, le portfolio *Die Mauer* (Futuropolis, 1982), est entièrement consacré à ce sujet. Enfin, Bilal a également participé à l'illustration du recueil *Breakthrough* (New York, Catalan Communications, 1990, sous la direction de Pierre Christin et Andreas C. Knigge), un collectif international consacré à la chute du mur de Berlin.

⁵⁵ À cet égard, il convient de rappeler qu'Alcide Nikopol, héros de la *Trilogie Nikopol*, porte le nom d'une ville de l'Est : « Nikopol, en effet, est une ville d'Ukraine de 154 000 habitants au Bord du Dniepr. », Thomas Ribémont, *op. cit.*, f. 83.

Paris, où il était question d'une autre guerre, celle d'Algérie, dont j'ignorais tout, j'ai spontanément passé à l'abrasif l'enfance belgradoise pour tenter de bâtir l'adolescence parisienne⁵⁶...

Cette dichotomie Est-Ouest, et surtout, cette déchirure entre Belgrade et Paris, sont au cœur de la *Tétralogie du Monstre*, dont l'intrigue se déroule notamment à Sarajevo, Moscou, Irkoutsk (Sibérie), Odessa, Budapest, Belgrade, New York et Paris. Alors que la réunion des trois personnages principaux (tous sarajéviens d'origine) constitue la quête principale du cycle, il est significatif que ce rendez-vous final se fasse à Paris (dans *Quatre?*); cet événement répond alors au rendez-vous manqué de Belgrade contenu dans le volume précédent. Le cycle du *Monstre* cristallise donc l'opposition qui, dans l'univers bilalien, caractérise ces deux villes (ainsi que les deux « blocs » géopolitiques auxquels elles appartiennent).

La toile de fond du récit (la guerre de Bosnie-Herzégovine) est un choix qui traduit également cette dualité géopolitique, puisqu'il s'agit d'un conflit qui découle directement de la difficile transition politique, économique et idéologique à laquelle sont soumises les ex-républiques socialistes de l'Est au tournant des années 1990.

Les guerres d'ex-Yougoslavie comme crépuscule du XX^e siècle

La chute du mur de Berlin en 1989, de même que la dissolution de l'URSS en 1991, poussent l'Occident et les ex-républiques soviétiques à célébrer le triomphe du néolibéralisme et de la démocratie; dans *L'illusion de la fin* (1992), Jean Baudrillard parle même de « Disneyland⁵⁷ » des droits de l'homme et d' « extrême-onction démocratique⁵⁸ ». Un véritable enthousiasme caractérise alors la dernière décennie du XX^e siècle. Baudrillard décrit ironiquement l'air du temps en ces termes :

⁵⁶ Enki Bilal, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtdixneuf*, op. cit.

⁵⁷ Jean Baudrillard, op. cit., p. 46.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

Hourra! L'histoire est ressuscitée! L'événement de la fin du siècle est en marche. Tout le monde respire à l'idée que l'histoire, un moment asphyxiée par l'emprise de l'idéologie totalitaire, reprend son cours de plus belle avec la levée du blocus de l'Est. Le champ de l'histoire est enfin réouvert [sic] au mouvement imprévisible des peuples et à leur soif de liberté. Contrairement à la mythologie dépressive qui accompagne généralement les fins de siècle, celle-ci semble devoir inaugurer une recrudescence éclatante du processus final, une espérance nouvelle de relance de tous les enjeux⁵⁹.

Pourtant, le deuxième millénaire devait se terminer sur une note tragique. Les années 1990, malgré toutes leurs promesses, auront été témoins de l'inaction des puissances occidentales devant le génocide rwandais de 1994 (800 000 morts en cent jours⁶⁰). Les années 1990 se seront également terminées par ce que l'on peut qualifier de pire massacre en territoire européen depuis la Seconde Guerre mondiale : les guerres d'ex-Yougoslavie⁶¹. Ces guerres, qui s'échelonnent sur près d'une décennie (1991-2000), cristallisent, en quelque sorte, tous les événements et tous les enjeux socio-politico-historiques marquants du XX^e siècle.

En 1994, dans un article intitulé « Le choc des civilisations? », Samuel Huntington identifie les différentes phases politiques qu'ont traversées les conflits occidentaux depuis le système de Westphalie (1648). Si la période moderne est caractérisée par les conflits entre princes, la Révolution française et le congrès de Vienne (1815) marquent le début de l'ère des nationalismes. La conception européenne de l'État-nation constitue alors, selon Huntington, la dynamique principale des conflits du XIX^e siècle; il s'agit également du moteur de la Première Guerre mondiale⁶². La Révolution russe, la guerre d'Espagne, la Seconde Guerre mondiale et la guerre froide dénotent, pour leur part, une nouvelle phase de conflits : celle entre les idéologies politiques (fascisme, communisme, démocratie libérale⁶³).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ Charles Gervais, « Rwanda : survivre à un génocide » [dossier], *Archives Radio-Canada* [en ligne], <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/rwanda/index.html>, consulté le 13 novembre 2010.

⁶¹ Tony Judt, *Après guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Armand Colin, 2005, p. 789.

⁶² Samuel Huntington, « Le choc des civilisations? », *Commentaire*, vol.18, n° 66, 1994, p. 238.

⁶³ *Ibid.*

Enfin, la dissolution de l'URSS et la fin du régime de blocs idéologiques, au début des années 1990, marquent une ère nouvelle qui, au moment où Huntington rédige son article, faisait toujours l'objet de prédictions diverses (choc des civilisations chez Huntington, fin de l'histoire chez Fukuyama, etc.).

Les guerres d'ex-Yougoslavie, qui sont contemporaines de l'essai d'Huntington, synthétisent à elles seules les principales « phases » politiques du XX^e siècle identifiées par le politologue. Leur représentation dans le cycle du *Monstre* permet ainsi à Bilal d'évoquer tout le XX^e siècle, car ces guerres tirent leurs origines dans les conflits de 1914-1918 et de 1939-1945. Compte tenu des nombreux échos qu'elles trouvent dans la *Tétralogie du Monstre*, il est important de se rappeler des grandes lignes de la genèse et du déroulement des guerres d'ex-Yougoslavie.

À l'aube de la Première Guerre mondiale, les Balkans étaient convoités par différentes puissances impérialistes (Autriche-Hongrie⁶⁴, Russie, Empire ottoman) et déchirés par les nationalismes des communautés locales (serbes, croates, bosniaques, slovènes, grecques, bulgares, macédoniennes, albanaises, etc.). Les prétentions impérialistes des couronnes eurasiennes, de même que le jeu des alliances qui caractérise la Grande Guerre, achèvent de diviser les Balkans en opposant les pays membres de l'Entente (Serbie, Monténégro, Grèce, Russie) à ceux de l'Alliance (Autriche-Hongrie, Empire ottoman, Bulgarie). Enfin, même les traités de paix de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye, de Trianon et de Lausanne ne réussissent pas à mettre fin aux différentes tensions nationalistes

⁶⁴ On se rappellera que c'est à Sarajevo, en 1914, que s'est déroulé l'événement catalyseur de la Première Guerre mondiale : l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, principal héritier du trône des Habsbourg, par Gavrilo Princip, un nationaliste serbe de Bosnie.

et impérialistes dans les Balkans (malgré la reconnaissance du « droit aux peuples à disposer d'eux-mêmes⁶⁵ »).

De façon semblable, les conflits idéologiques propres à la Seconde Guerre mondiale ont eu une résonance particulière en Yougoslavie, où les luttes entre fascistes croates (Oustachis), communistes (Partisans) et monarchistes serbes (Tchetniks) se sont juxtaposées aux luttes ethniques et religieuses⁶⁶. Le territoire yougoslave étant occupé par les forces italiennes et allemandes, le parti croate Oustachi (d'allégeance fasciste-nazie et catholique⁶⁷) a dirigé, de 1941 à 1945, le régime de collaboration de l'État indépendant de Croatie (*Nezavisna Država Hrvatska* ou NDH), qui comprenait la Croatie actuelle, ainsi que l'entièreté de la Bosnie-Herzégovine⁶⁸. Le NDH partageait une frontière avec un État collaborateur serbe occupé par l'Allemagne (et gouverné par Milan Nedic), tandis que la Slovénie avait été intégrée au Reich⁶⁹. En NDH, les Oustachis, motivés par une idéologie de suprématie raciale croate et catholique⁷⁰, ont organisé l'exécution et la déportation massive de leurs concitoyens « non-aryens » (Juifs, Serbes orthodoxes et Roms, pour la plupart⁷¹).

En 1945, Josip Tito et les communistes ont réussi à faire tomber le gouvernement Oustachi d'Ante Pavelic⁷², prenant ainsi le contrôle de ce qui deviendra la République populaire fédérative de Yougoslavie. En plus d'avoir combattu et fusillé nombre de Tchetniks (groupe de résistance antifasciste serbe ennemi des Partisans), Tito a fait exécuter

⁶⁵ Léon Bourgeois (éd.), « Chapitre III : Clauses territoriales et politiques (Europe). Parties II et III, Articles 27 à 177 », *Traité de paix de Versailles*, 2^e édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, p. 33.

⁶⁶ Yves Brossard et Jonathan Vidal, *L'éclatement de la Yougoslavie de Tito : désintégration d'une fédération et guerres interethniques*, Québec/Paris, PUL/L'Harmattan, 2001, p. 41-43.

⁶⁷ Sabrina P. Ramet, « The NDH – An Introduction » in Sabrina P. Ramet (dir.), *The Independent State of Croatia 1941-45*, Londres et New York, Routledge, 2007 p. 5-6 et Mark Biondich, « Controversies surrounding the Catholic Church in Wartime Croatia, 1941-1945 », *ibid.*, p. 47.

⁶⁸ Sabrina P. Ramet, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5-6.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1- 4.

⁷² *Ibid.*, p. 1.

leur chef Dragoljub Mihailovic en 1946⁷³. Les massacres, les camps de concentration et les combats entre les différents groupes armés ont fait près de 1 027 000 morts en territoire yougoslave (dont près de 623 000 en NDH, faisant de ce régime le satellite le plus meurtrier de l’Axe⁷⁴). Ces affrontements ethniques, sectaires et idéologiques ont profondément marqué les peuples balkaniques.

Ainsi, au début des années 1990, au moment où se termine la guerre froide, la chute du communisme yougoslave (accélérée par la mort de Tito, en 1980) laisse un important vide politique que l’ex-délégué communiste serbe Slobodan Milosevic comble par la manipulation de sentiments nationalistes et religieux (longtemps écrasés sous Tito⁷⁵). En 1991, la table était mise pour la dernière guerre européenne du XX^e siècle; une guerre préparée par des années de conflits impérialistes, nationalistes, sectaires, ethniques et idéologiques. Mises en branle par la « nouvelle ère politique » postsoviétique, les guerres d’ex-Yougoslavie incarnent l’échec de l’État-nation comme modèle politique devant l’hétérogénéité des Balkans. Elles incarnent également tout le ressentiment qui découle des massacres idéologiques et ethniques perpétrés au cours de la Seconde Guerre mondiale. (Au cours des années 1990, la propagande radiophonique et télévisuelle de Belgrade appelait notamment les Serbes de Yougoslavie à se mobiliser contre leurs « voisins Oustachis⁷⁶ »).

En 1980, la Yougoslavie communiste était composée de six républiques (la Slovénie, la Croatie, la Serbie, le Monténégro, la Macédoine et la Bosnie-Herzégovine) réunies sous un

⁷³ Les Tchetsniks, groupe formé de nationalistes serbes souhaitant former une Grande Serbie englobant la Bosnie-Herzégovine, la Macédoine, le Monténégro, et la majorité de la Croatie, avaient également procédé, au cours de la guerre, à l’exécution massive de Croates, Bosniaques musulmans et autres groupes ethniques. « Rapport d’Helsinki Watch sur les atteintes aux droits de l’homme dans le conflit croate » [septembre 1991] in René Backmann (dir.), *Le livre noir de l’ex-Yougoslavie : purification ethnique et crimes de guerres* [documents rassemblés par *Le Nouvel Observateur* et Reporters sans frontières], Paris, Arléa, 1993, p. 123 et Yves Brossard et Jonathan Vidal, *op. cit.*, p. 41-42.

⁷⁴ Sabrina P. Ramet, *loc. cit.*, p. 1.

⁷⁵ Tony Judt, *op. cit.*, p. 782.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 786 et Sabrina P. Ramet, *loc. cit.*, p. 5.

État fédéral dont la capitale était située à Belgrade, en Serbie⁷⁷. En 1988, Slobodan Milosevic, jusqu'alors président de la Ligue des communistes de Serbie est élu président de la République de Serbie. À partir de 1989, celui-ci tente de modifier le dispositif fédéral afin d'élargir l'influence de la Serbie en Yougoslavie, suscitant ainsi l'inquiétude de la Slovénie et de la Croatie, les deux républiques les plus prospères de la fédération yougoslave⁷⁸. Celles-ci déclarent leur indépendance en 1991.

Dans *Après guerre*, Tony Judt identifie cinq guerres yougoslaves s'étalant de 1991 à 2000⁷⁹. La guerre d'indépendance de la Slovénie en 1991 ne dure que quelques semaines⁸⁰. Celle-ci fait alors place à la guerre d'indépendance de la Croatie qui oppose la population croate à sa minorité serbe, soutenue par l'armée dite « yougoslave » (c'est-à-dire celle de Belgrade et du Monténégro⁸¹). L'ONU obtient un cessez-le-feu l'année suivante⁸². En 1992, la déclaration d'indépendance de la Bosnie-Herzégovine (la république la plus hétérogène d'ex-Yougoslavie⁸³) par ses communautés bosniaques et croates, ainsi que la déclaration d'une *Republika Srpska* par sa population serbe, plongent la république dans une guerre civile tripartite opposant les communautés croate (catholique) et bosniaque (musulmane) aux forces serbes (orthodoxes) de Ratko Mladic installées à Pale et soutenues par Belgrade⁸⁴. La guerre de Bosnie reste notamment marquée par le siège de Sarajevo (incluant les deux bombardements du marché de Sarajevo⁸⁵), le massacre de Srebrenica en juillet 1995 (qui, en raison de ses 7400 victimes civiles, fait de cet événement le « pire massacre de masse qu'ait

⁷⁷ Tony Judt, *op. cit.*, p. 776.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 781 et 783.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 785.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 787-791.

⁸³ En 1991, la population de Bosnie était composée à 44% de musulmans, 31% de Serbes et 17% de Croates. Tony Judt, *op. cit.*, p. 777.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 785-787.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 789-790.

connu l'Europe depuis la Seconde Guerre mondiale⁸⁶ »), ainsi que par l'intervention militaire de l'OTAN au cours de la même année⁸⁷. Le conflit prend fin en décembre 1995 par les accords de Dayton⁸⁸.

Depuis la sécession de la Slovénie, de la Croatie, de la Bosnie-Herzégovine et de la Macédoine⁸⁹, l'ex-Yougoslavie est réduite, en 1995, à la Serbie (incluant les régions autonomes du Kosovo et de la Voïvodine) et au Monténégro. L'armée serbe tente alors, en 1998-1999, d'annexer la province du Kosovo et de procéder au « nettoyage ethnique » de la population locale, majoritairement albanaise⁹⁰. Les forces de l'OTAN interviennent en mars 1999, obligeant ainsi le retrait des troupes serbes⁹¹. Cette dernière phase du conflit prend fin en 2000, avec la défaite électorale de Slobodan Milosevic, puis avec son arrestation et son procès pour génocide devant le Tribunal pénal international de La Haye⁹².

Les guerres d'ex-Yougoslavie, caractérisées par les « nettoyages ethniques » et les crimes contre l'humanité, ont laissé derrière elles d'immenses pertes. La guerre de Bosnie-Herzégovine a fait à elle seule plus de 300 000 morts⁹³. Les différents crimes perpétrés au cours de ces conflits choquent également par leur nature brutale⁹⁴. Outre les morts, ces

⁸⁶ *Ibid.*, p. 789.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 792; voir également Yves Brossard et Jonathan Vidal, *op. cit.*, p. 310.

⁹⁰ Tony Judt, *op. cit.*, p. 794.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 795.

⁹³ *Ibid.*, p. 787.

⁹⁴ « La férocité et le sadisme effroyable des guerres croate et bosniaque – violences en série, humiliations, tortures, viols et massacres de centaines de milliers de leurs concitoyens – furent l'œuvre d'hommes serbes, le plus souvent jeunes, portés à des paroxysmes de haine aveugle et d'indifférence à la souffrance par la propagande et l'autorité de chefs qui, en dernière instance, tenaient leurs ordres et leur pouvoir de Belgrade. [...] [D]es gens ordinaires commirent des crimes tout à fait extraordinaires. », Tony Judt, *op. cit.*, p. 798.

guerres ont également laissé derrière elles des millions de réfugiés et de personnes déplacées⁹⁵.

La Tétralogie du Monstre

L'intrigue de la *Tétralogie du Monstre* se déroule en 2026-2027 alors que l'Obscurantis Order, une organisation terroriste religieuse manipulée par le docteur Optus Warhole, tente, par une série d'attentats contre des institutions et personnalités culturelles, politiques ou scientifiques, d'imposer son intégrisme à l'ensemble de la planète. L'Obscurantis Order naît en 2017 sur fond de « gangrène mafieuse au sein du néolibéralisme du début du 21^e siècle⁹⁶ » et de néo-fondamentalisme né de « l'héritage de l'ère post-soviétique mal gérée du siècle dernier⁹⁷ ». L'univers d'anticipation développé dans la *Tétralogie du Monstre* se présente comme le prolongement des guerres d'ex-Yougoslavie. En 2026, les territoires de l'ex-Yougoslavie, qui font toujours l'objet de luttes, sont devenus l'un des principaux laboratoires sectaires du monde. C'est d'ailleurs en ces termes que Nike Hatzfeld, le narrateur du *Sommeil du Monstre*, décrit cette région :

Je loue un véhicule et survole Sniper Alley Two (conflit de 2012), pour la première fois de ma vie. L'obscurantisme rampant a vidé, une fois de plus, la ville de sa jeunesse... Les Balkans restent, depuis l'éclatement de la Yougoslavie du siècle dernier, le laboratoire préféré de la communauté internationale hypra-libérale. L'obscurantisme « doux », qui y est toléré (testé) en ce moment, serait destiné à court-circuiter les diverses tendances extrémistes, dont celle des autoproclamés numéros premiers de mon « ami » Warhole⁹⁸...

Le sommeil du Monstre débute à New York en 2026. Nike Hatzfeld, un orphelin de guerre devenu spécialiste mondial de la mémoire, part à la recherche de Leyla Mirkovic-

⁹⁵ Après seulement trois ans de conflit en Croatie et en Bosnie, on comptait déjà trois millions de Yougoslaves réfugiés à l'étranger. De façon semblable, en 1998-1999, pas moins de 865 000 Kosovars (près de la moitié de la population albanaise du Kosovo) ont cherché refuge dans les régions et les pays environnants. Tony Judt, *op. cit.*, p. 787 et p. 794-795.

⁹⁶ Enki Bilal, *Le sommeil du Monstre* in *Monstre, l'intégrale*, Tournai, Casterman, 2007, p. 26. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *Le sommeil du Monstre*.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 58.

Zohary et d'Amir Fazlagic, deux autres orphelins qui, pendant quelques semaines de l'été 1993, ont partagé le même lit que lui dans un hôpital de Sarajevo donnant sur Sniper Alley.

En 1993, quelques heures après sa naissance (donc au Jour 1 de son existence), Nike Hatzfeld a été trouvé dans Sniper Alley aux côtés de son père : un soldat inconnu abattu par un sniper. Son prénom – qui est l'anagramme d'Enki – lui vient de la marque de chaussures que portait son père, tandis que son nom est celui du journaliste français qui l'a trouvé et qui l'a déposé à l'hôpital Kosevo. Comme il le révèle dans la postface de l'édition intégrale de la *Tétralogie du Monstre*, Enki Bilal a écrit l'histoire de Nike en songeant à son ami Jean Hatzfeld, reporter de guerre du journal *Libération* en Bosnie :

Un orphelin parfait, si j'ose le dire, est un orphelin sans traçabilité aucune : autrement dit sans nom. Sous quel patronyme enregistrer un tel cas? Sous le patronyme du découvreur, bien évidemment. Qui peut être ce découvreur, en temps de guerre, du côté de Sniper Alley à Sarajevo, au début des années quatre-vingt-dix? Un journaliste, un reporter de guerre, forcément. L'idée s'impose à moi, d'emblée. Je ne la discute pas. Ce sera donc Jean Hatzfeld⁹⁹.

Le lendemain de la naissance de Nike (Jour 2), on a déposé le petit Amir Fazlagic dans le même lit que lui et enfin, huit jours plus tard (Jour 10), la petite Leyla Mirkovic. Nike se souvient avoir juré, au Jour 18, de toujours protéger Amir et Leyla, qu'il considère comme son « petit frère » et sa « petite sœur ». En août 1993 (Jour 27), ils ont été séparés au moment de la destruction de l'hôpital. En 2003, à l'âge de dix ans, Leyla a été adoptée par le ministre israélien Shimon Eyud Zohary.

Amir Fazlagic est né d'une mère bosniaque musulmane (de laquelle il tient son nom) et d'un père nationaliste serbe de Bosnie du nom de Mladenovic. En 1992, Mladenovic s'est engagé comme sniper dans les troupes de Ratko Mladic à Pale. En 1993, il a participé au

⁹⁹ Or, dans cette même postface, Jean Hatzfeld retranscrit un passage de son carnet de guerre révélant qu'il a bel et bien secouru un petit garçon trouvé dans la rue Marsala Tita de Sarajevo, avant de le déposer à l'hôpital Kosevo, en juin 1992. Jean Hatzfeld prétend n'avoir dit mot de cette histoire à Bilal qu'après la publication du cycle. De cette anecdote, le journaliste tire la conclusion suivante : « Les reporters affirment que la réalité dépasse la fiction; les écrivains défendent le contraire. Les guerres montrent que fiction et réalité se dépassent l'une l'autre à tour de rôle, mais cheminent bien ensemble. », Jean Hatzfeld cité par Enki Bilal, « Pourquoi Nike Hatzfeld? » in *Monstre, l'intégrale, op. cit.*, p. 264.

siège de Sarajevo. C'est pendant ces opérations qu'il a abattu le père de Nike. Le lendemain, la mère d'Amir est morte en couche, ce qui a poussé Mladenovic à se suicider « en se tirant une balle à distance¹⁰⁰ ». Tout comme Bilal, Amir a grandi à Belgrade, en face du Kalemegdan (parc abritant une forteresse et un musée militaire), où il a vécu de 2000 à 2004¹⁰¹.

En 2026, Nike retourne pour la première fois dans sa ville natale dans l'espoir d'y trouver Leyla. Cette visite l'oblige alors à exorciser ses souvenirs de guerre :

Le cri que je pousse trente-trois ans après le paysan édenté de ma mémoire au sommet d'un hôtel banal du centre de Sarajevo dépasse l'entendement. Ce cri munchien est le premier son que j'é mets depuis mon arrivée dans la ville de ma naissance. Trop court en bouche, il s'effondre abruptement dans l'air chaud du nouveau quartier des religions... Crier dans une ville qui a la mémoire des bombes et de la mort est dérisoire, pathétique, inutile¹⁰²...

Au cours de son voyage à Sarajevo, Nike est enlevé par le docteur Optus Warhole. Au même moment, à Moscou, Amir et sa copine Sacha Krylova s'engagent comme mercenaires en Sibérie pour une organisation dont ils ignorent tout : l'Obscurantis Order. De son côté, l'astrophysicienne Leyla retourne sur Terre après un séjour désastreux dans l'espace avec Hubble 4 (l'équipage est victime d'un attentat terroriste perpétré par l'Obscurantis Order). Elle se rend alors dans le désert saoudien du Nefoud, emplacement du Site de l'Aigle, nom de code d'un site archéologique confidentiel où il est possible de recevoir un signal extraterrestre en provenance de la nébuleuse de l'Aigle (M16¹⁰³).

¹⁰⁰ Enki Bilal, *32 décembre* in *Monstre, l'intégrale*, *op. cit.*, p. 94. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *32 décembre*.

¹⁰¹ Les ressemblances entre Bilal et Amir sont très nombreuses : tous deux sont nés d'unions mixtes (le père de Bilal est bosniaque musulman et sa mère tchèque catholique, tandis que le père d'Amir est serbe et sa mère bosniaque musulmane); tous deux portent un patronyme d'origine bosniaque musulmane; Bilal a vécu à Belgrade jusqu'à l'âge de dix tandis qu'Amir y a vécu de sept à onze ans; ils ont tous deux habité en face du Kalemegdan; tous deux semblent indifférents aux nationalismes et aux questions religieuses; ils jouent tous les deux au football. Enki Bilal, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtdixneuf*, *op. cit.*, et Enki Bilal, « Avant-propos ou quand l'artiste va droit au but » in Jean-Marc Thévenet, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰² *Le sommeil du Monstre*, p. 56.

¹⁰³ L'idée d'une station spatiale désertique recevant un signal radio extraterrestre menant vers une autre dimension a notamment fait l'objet du roman de science-fiction *Contact* de Carl Sagan (Simon and Schuster,

L'album se conclut alors qu'Amir et Sacha parviennent à s'échapper du camp sibérien des « Éradicateurs » de l'Obscurantis Order, et que Nike (qui s'est libéré de Warhole) arrive dans le Nefoud, où il fait connaissance avec Leyla. Optus Warhole, l'un des trois leaders charismatiques autoproclamés de l'Obscurantis Order, est présumé mort alors que l'organisation est complètement décimée au cours d'un attentat-suicide orchestré par un agent du FBII.

Six mois séparent l'action de *32 décembre*, le deuxième tome de la tétralogie, de celle du *Sommeil du Monstre*. Tandis qu'Amir et Sacha, traumatisés par leur séjour dans l'Obscurantis Order, suivent un traitement de « déprogrammation » à Irkoutsk, en Sibérie, Nike quitte New York afin d'assister à un *happening* artistique tenu à Bangkok par un certain Jefferson Holeraw. Peu avant son départ, Nike est invité par Leyla à se rendre dans le Nefoud afin de participer à l'exploration archéologique du Site de l'Aigle à titre de témoin officiel. À Bangkok, Nike est séquestré par Holeraw (qui n'est rien de moins que l'alter ego d'Optus Warhole), tandis que deux répliques de Nike sont relâchées¹⁰⁴. La première se rend auprès d'Amir et de Sacha, en Sibérie, où ceux-ci assistent à la *Compression de mort éruptée*, un *happening* artistique terroriste signé Optus Warhole. Cette réplique de Nike est ensuite détruite par Sacha. La seconde réplique se rend dans le Nefoud où elle participe à l'excavation du Site de l'Aigle.

Cette expérience, effectuée par dix témoins officiels, mène à d'incroyables révélations sur les origines de l'Humanité. Après être descendus dans la première grotte du

1985). Ce roman a également fait l'objet d'une adaptation cinématographique réalisée par Robert Zemeckis (Warner Brothers) en 1997.

¹⁰⁴ Grâce à des prélèvements d'ADN, Warhole est en mesure de fabriquer des répliques intelligentes « semi-synthétiques ». Ces espèces de clones semi-organiques et semi-robotiques sont programmés d'avance et sont capables de retransmettre en direct les images et sensations qu'ils captent. Qui plus est, ces répliques sont convaincues d'être les originales; elles ignorent l'existence du modèle à partir duquel elles ont été fabriquées, de même que l'existence des autres répliques. Ces répliques seront abordées au chapitre 3.

Site de l'Aigle, où ils ont reçu le signal de la nébuleuse M16 et où ils ont contemplé le contenu du site (un crâne humain géant troué, un obus et des ossements humains de taille normale, le tout datant de 72 millions d'années), les dix témoins ont inconsciemment réalisé le même dessin (voir annexe 1, figures B, C et D). Or, ce dessin serait la représentation exacte d'une peinture rupestre se trouvant dans la deuxième grotte du Site de l'Aigle (inaccessible aux dix témoins pour cause d'effondrement). Cette peinture rupestre représente un humanoïde de taille « normale » (environ 170 cm), un humanoïde géant (environ 30 m), un projectile et un dinosaure (de la même taille que le géant). L'humanoïde de taille normale (à qui appartiennent les ossements) serait le peintre, lui-même témoin d'un crime : le géant (à qui appartient le crâne troué) aurait été tué par le projectile (l'obus). Ainsi, les dix témoins laissent non seulement entendre que l'être humain aurait été contemporain des dinosaures, mais qu'il y aurait eu d'autres espèces humanoïdes géantes.

C'est toutefois Optus Warhole (qui a infiltré le Site de l'Aigle par l'entremise de la réplique de Nike) qui avance l'interprétation la plus surprenante. Puisque le géant (qui n'est nul autre que Warhole lui-même) aurait été abattu par un « sniper » (situé à l'extérieur du cadre), la peinture rupestre serait, en quelque sorte, une allégorie prophétique des guerres contemporaines et, plus particulièrement, du siège de Sarajevo :

La théorie de Warhole est simple et radicale. L'humanoïde de droite (l'artiste) est témoin d'un crime (le géant au milieu est la victime). Le point suivi des deux flèches représenterait le projectile d'un sniper (Warhole insiste sur ce dernier terme). L'animal à gauche est un tyrannosaure. Noter la queue qui « passe » devant les jambes du géant. Ce détail donne, selon Warhole, l'échelle réelle de la scène dans la réalité (le géant mesurerait donc près de 30 mètres de haut!!!), et daterait la scène de l'époque des dinosaures [...]. On imagine le vertige temporel d'une telle théorie¹⁰⁵.

Après avoir été « assassiné », l'humanoïde extraterrestre Warhole aurait mué et évolué sous différentes formes. En ayant traversé les siècles, Warhole serait le gardien de la mémoire archaïque de l'Humanité et le témoin (ou plutôt la victime) du crime originel. Ce

¹⁰⁵ 32 décembre, p. 124.

crime, qui, au cours de l'histoire, a fait l'objet de multiples répétitions, est également celui qui entoure la naissance de Nike et d'Amir, dont les pères ont péri sous les balles de snipers¹⁰⁶.

L'album se termine le 31 décembre 2026, alors que Leyla et Nike (ou plutôt, sa réplique) célèbrent le Nouvel An à New York. Au son des douze coups de minuit, les dix témoins officiels du Site de l'Aigle (incluant la réplique de Nike) disparaissent de la surface de la Terre.

Rendez-vous à Paris traite des suites de cet événement alors que Leyla, profondément marquée par l'expérience du Site de l'Aigle et par la disparition de la réplique de Nike, est enlevée au cours d'une promenade dans Belgrade. Celle-ci se réveille dans la base spatiale onusienne à Paris, entourée de ses collègues du Site de l'Aigle. Elle apprend alors que les témoins disparus ont été localisés sur Mars et que tous (sauf Nike) ont été carbonisés au cours de l'accident interdimensionnel du 32 décembre. Leyla décide alors de se joindre à la mission spatiale Mars Odyssey One, chargée d'élucider ce mystère.

Après avoir fui la Sibérie, Amir et Sacha « échouent » à Odessa, où ils font la rencontre de Branko Blitva, un « homme d'affaires d'origine serbo-bosnienne¹⁰⁷ » propriétaire du club de football (soccer) professionnel et multiconfessionnel Danube Ironfly FC. Ce dernier embauche Amir (comme gardien de but) et Sacha (comme membre du personnel de sécurité). Il est révélé que Branko est également sarajévien de naissance et qu'il a connu le père d'Amir à Pale en 1992. Cependant, contrairement à Mladenovic (qui s'est joint aux troupes de Ratko Mladic), Branko a choisi de s'engager auprès du général serbe Divjak et de participer à la défense de Sarajevo contre l'Armée populaire yougoslave (1992-

¹⁰⁶ Même si, dans le cas du père d'Amir, il s'agit d'un suicide.

¹⁰⁷ Enki Bilal, *Rendez-vous à Paris* in *Monstre, l'intégrale*, op. cit., p. 154. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *Rendez-vous à Paris*.

1994). Dans *Rendez-vous à Paris*, Amir et Sacha (de même que tout le personnel de l'Ironfly) se rendent à Belgrade où l'équipe doit disputer un match contre le club orthodoxe Red Partizan FC.

Enfin, tandis qu'Holeraw poursuit ses frasques artistiques à l'échelle de la planète, le véritable Nike est relâché. Manipulé par Optus Warhole (qui s'est mué en parasite et qui s'est greffé sur Nike), celui-ci entame la traque de Leyla, de New York à Sarajevo (où il en profite pour visiter les lieux reliés à son passé¹⁰⁸), puis de Sarajevo à Belgrade, et enfin de Belgrade à Paris (voir annexe 1, figure E). À la veille de son départ pour le Kazakhstan, d'où doit s'effectuer le décollage de *Mars Odyssey One*, Leyla est immobilisée par une réplique warholienne d'elle-même.

C'est dans *Quatre?*, le dernier volume du cycle, que s'opère enfin la réunion des trois orphelins de Sarajevo. La véritable Leyla est toujours à Paris tandis que sa réplique a pris sa place au sein de *Mars Odyssey One*. Dans la même ville, Nike réussit à se séparer du parasite Optus Warhole et à retrouver Leyla. Pendant ce temps, à Budapest, où l'Ironfly dispute un match, Sacha est hospitalisée pour une étrange fausse couche. Devant l'impuissance des médecins locaux, Amir et Sacha, se rendent à Paris pour consulter des spécialistes.

Pendant ce temps, Optus Warhole, qui a orchestré l'assassinat d'Holeraw, retrouve sa forme « humaine ». Désormais transfiguré en Sutpo Rawhloe, il organise la réunion des trois orphelins au cours d'un déjeuner (dîner) à Paris, pendant lequel il leur révèle les secrets du Site de l'Aigle. Enfin, dans l'espace, la réplique de Leyla détourne la mission de *Mars*

¹⁰⁸ Tel est le « programme » imposé à Nike par le parasite Optus Warhole : « Le programme de la journée est le suivant : visite-découverte de Sarajevo, ta ville de naissance... On commence par l'emplacement de feu l'hôpital Kosevo où tu vis le jour par un trou d'obus dans le plafond, un trou de la guerre, un WarHole en somme... Puis on poursuit par la Grande Bibliothèque récemment re-re-re-reconstruite [...], un rapide survol du Musée du Crime Religieux de 20 siècles d'Humanité, le Centre Culturel Résistant André Malraux... et pour terminer, l'École AntiObscurantis des Beaux-Arts Néo-Yougoslaves Virtuels de Sarajevo. », *Rendez-vous à Paris*, p. 174.

Odyssey One et la transforme en véritable entreprise de colonisation de la planète rouge; elle retrouve également la réplique Nike, toujours vivante. Les deux répliques – « increvables » – sont appelées à cohabiter sur Mars pour l'éternité. Le cycle se termine alors que les trois orphelins se quittent tout en se donnant rendez-vous dans trois ans.

Parmi les notions qui traversent la *Tétralogie du Monstre*, la mémoire (individuelle, collective, épistémologique) reste l'un des principaux fils conducteurs du cycle. *Le sommeil du Monstre* se concentre d'ailleurs sur le talent particulier de Nike Hatzfeld qui, en remontant jusqu'aux premières heures de sa vie, se remémore toutes les horreurs de la guerre. Nike, qui collabore à la Banque de la mémoire mondiale (située à New York), est également dépositaire de la mémoire collective, ce qui lui vaut d'être ciblé par l'Obscurantis Order, organisation qui lutte contre « la pensée, la science et la culture¹⁰⁹ » et qui cherche à imposer une « *tabula rasa* planétaire généralisée¹¹⁰ ».

Partagée entre les événements appartenant au passé (la guerre de Bosnie-Herzégovine reste le point d'attache des trois personnages principaux) et au futur (l'action principale se déroulant en 2026-2027), la *Tétralogie du Monstre* analyse les conséquences de la mémoire et de l'oubli, de l'histoire et du pardon. La mémoire est au cœur de l'identité et des conflits (comme en témoignent les guerres d'ex-Yougoslavie), mais également au cœur de l'art, qui cherche à l'immortaliser. De même, la mémoire est au centre des développements technoscientifiques et de leurs conséquences bioéthiques¹¹¹, telles qu'elles sont représentées dans le cycle de Bilal.

¹⁰⁹ *Le sommeil du Monstre*, p. 26.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Marc Ross Gaudreault, « Histoire subjective, génome immortel ou l'ontologie de la mémoire » in Jean-François Chassay et Elaine Després (dir.), *Humain, ou presque : quand science et littérature brouillent la frontière*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire [UQAM], 2009, p. 97 et Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit., p. 47.

Comme nous le rappelle Jean-François Lyotard, les grands récits (idéologiques, mythiques ou religieux) découlent d'un savoir narratif dont le rôle est de fixer la mémoire collective¹¹². Lorsque cette mémoire est manipulée, celle-ci peut devenir une véritable arme; un vecteur de conflits s'appuyant sur des vérités modifiées ou erronées¹¹³. Or, l'avènement de la postmodernité (qui signe la fin des grands récits) oblige les collectivités à revisiter la mémoire qui les définit. Ainsi, la mort des idéologies oblige un nouveau rapport au passé, au présent et à l'avenir. Nous analyserons ces conséquences (de même que leurs représentations chez Bilal) dans notre prochain chapitre, consacré à la question des idéologies politico-religieuses. Le troisième chapitre, quant à lui, sera consacré aux représentations bilaliennes de la science et de l'art.

¹¹²Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, *op. cit.*, p. 38-42.

¹¹³Marc Ross Gaudreault, *loc. cit.*, p. 104.

Chapitre 2 : La mort des idéologies politico-religieuses

« Racine fut un historiographe du pouvoir royal. Malraux, le roman policier de la révolution. Et Bilal? Historiographe peut-être d'une histoire post-communiste. »

– Yann Moulier Boutang, *Enkibilalandeuxmilleun*.

Comme le font remarquer nombre de théoriciens, la chute du mur de Berlin, en novembre 1989, marque la fin des grands projets idéologiques¹. Devant le triomphe du néolibéralisme et de la « démocratisation » des anciens régimes communistes d'Europe de l'Est, certains, comme Francis Fukuyama, vont même jusqu'à proclamer que l'« Histoire² » est arrivée à sa fin³. Or, ces notions de fin des idéologies et de fin de l'histoire nous obligent immanquablement à revoir notre rapport à la mémoire, au passé et à l'avenir. Comme le souligne Jean-François Lyotard, les grands récits fixent la mémoire collective et font du passé commun la fibre principale du tissu social⁴. Les différentes interprétations du passé proposées par les grands récits idéologiques servent un objectif « d'émancipation⁵ » sociopolitique situé dans l'avenir (tel que la révolution socialiste⁶) et vers lequel s'orienterait l'Histoire. Or, comme Lyotard l'avance dans *La condition postmoderne* (1979), les grands récits idéologiques sont, à la fin du XX^e siècle, en perte de légitimité :

Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, la question de légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l'essor des techniques et des technologies à partir de la Deuxième Guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins; ou bien celui du

¹ Voir par exemple Jean Baudrillard, *op. cit.*; ou encore Francis Fukuyama, « The End of History? », *The National Interest*, n° 16, été 1989, p. 3-18.

² Le concept d'« Histoire » est défini ici comme un « processus simple et cohérent d'évolution qui pren[d] en compte l'expérience de tous les peuples en même temps² ». Francis Fukuyama, *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992, p. 12.

³ « [U]n consensus assez remarquable semblait apparu ces dernières années concernant la démocratie libérale comme système de gouvernement, puisqu'elle avait triomphé des idéologies rivales – monarchie héréditaire, fascisme et, tout récemment, communisme. Je suggérais en outre que la démocratie libérale pourrait bien constituer “le point final de l'évolution idéologique de l'humanité” et la “forme finale de tout gouvernement humain”, donc être en tant que telle la “fin de l'Histoire”. », Francis Fukuyama, *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, *op. cit.*, p. 41-42.

⁵ *Id.*, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Livre de poche », 1988, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

redéploiement du capitalisme libéral avancé après son repli sous la protection du keynésisme (sic) pendant les années 1930-1960, renouveau qui a éliminé l'alternative communiste et qui a valorisé la jouissance individuelle des biens et services⁷.

Or, avec la fin des grands récits, la question de la mémoire devient problématique. Comment peut-on désormais interpréter le passé? En fonction de quel nouveau projet de société ou de quelles nouvelles possibilités d'avenir doit-on fixer la mémoire collective? Quels seront les révisionnismes dictés par la fin de l'histoire? Dans *L'illusion de la fin* (1992), Jean Baudrillard dénonce les dangers de l'oubli et des discours révisionnistes accompagnant la « décongélation de l'Est⁸ » :

Nous sommes en train d'effacer tout le XX^e siècle. Nous sommes en train d'effacer un à un les signes de la guerre froide, peut-être même tous les signes de la Seconde Guerre mondiale, et ceux de toutes les révolutions politiques ou idéologiques du XX^e siècle. [...] Et c'est cela, peut-être, l'illumination controversée de la fin de l'histoire. C'est que nous sommes en train, dans une sorte de travail de deuil enthousiaste, de ravalier tous les événements marquants de ce siècle, de le *blanchir*, comme si tout ce qui s'était passé là (les révolutions, la partition du monde, l'extermination, la transnationalité violente des États, le suspense nucléaire) – bref l'histoire dans sa phase moderne – n'était qu'un imbroglio sans issue, et que tout le monde s'était mis à la défaire cette histoire avec le même enthousiasme qu'on avait mis à la faire⁹.

Ces enjeux soulevés par Baudrillard sont d'autant plus percutants lorsqu'ils touchent les pays de l'ancien bloc communiste, notamment en ex-Yougoslavie, où l'histoire et la mémoire collective demeurent des sujets délicats. Afin de préserver un minimum de cohésion sociale et d'unité nationale, la Yougoslavie titiste avait tôt fait de censurer la mémoire collective¹⁰, car au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les différentes communautés yougoslaves gardaient un souvenir douloureux des atrocités commises par les différents groupes idéologiques (Oustachis croates, Tchetsniks serbes, Partisans communistes). Ces politiques de silence officiel ont ainsi mené à l'émergence d'une véritable

⁷ *Id.*, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit., p. 63.

⁸ Jean Baudrillard, op. cit., p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ « Même si le mythe communiste d'unité fraternelle supposait de fermer les yeux et de faire la sourde oreille face aux souvenirs de guerre et aux divisions – les manuels d'histoire de la Yougoslavie titiste gardaient un silence prudent sur les guerres civiles qui avaient ensanglanté le passé commun du pays –, ces silences officiels avaient des avantages bien réels. », Tony Judt, op. cit., p. 777.

identité fédérative chez la génération d'après-guerre (celle de Bilal, né en 1951) qui, plutôt que de s'identifier à sa communauté d'origine (macédonienne, serbe, bosniaque, etc.), était encouragée à se définir en tant que « yougoslave¹¹ ». Or, cette identité est bel et bien morte avec le régime qui l'avait imposée et qui, pendant trente-cinq ans, avait réprimé toutes formes de nationalisme particulier.

Aujourd'hui, plus de quinze ans après la signature des accords de Dayton, les populations de Bosnie-Herzégovine semblent plongées dans la même impasse que les Yougoslaves d'après-guerre. La cohabitation fragile des différentes communautés ethniques et religieuses, notamment dans la ville tristement célèbre de Srebrenica, ne s'effectue que par un retour au silence historique, chaque groupe ayant sa propre interprétation du conflit civil ayant ensanglanté le pays de 1992 à 1995¹². Devant cet obstacle, le gouvernement bosnien a adopté une stratégie semblable à celle de Tito :

Mais si le programme scolaire est commun, on évite les sujets délicats. L'histoire du pays racontée aux enfants s'arrête ainsi en 1992, à la veille de la guerre. Impossible de faire autrement : les deux visions du conflit sont incompatibles, irréconciliables¹³.

Or, ce « trou » de mémoire collectif facilite l'aveuglement volontaire, le négationnisme et la mémoire sélective de chaque communauté, entravant ainsi toute tentative de commémoration des victimes¹⁴ et de pardon, conditions *sine qua non* de la paix véritable.

¹¹ *Ibid.* C'est d'ailleurs en ces termes que se présente Bilal lui-même : « D'abord, je ne me sens pas serbe. Belgradois, oui, mais pas serbe. Mon père était bosniaque et ma mère tchèque, et je dois dire que j'ai une aversion profonde pour toute forme de nationalisme [...]. Je dirais donc que je suis un Yougoslave de cœur, presque nostalgique. », Enki Bilal interviewé par Marc Beaupère, « "Indissociable de la politique." Enki Bilal, le célèbre dessinateur, nous livre ici sa vision du sport et son sentiment sur cette finale disputée dans sa ville natale. », *L'Équipe*, 65^e année, n° 20 598, vendredi 3 décembre 2010, p. 7.

¹² Jean-François Bélanger, « Retour à Srebrenica » [dossier spécial « Bosnie quinze ans plus tard »], *Carnets Radio-Canada* [en ligne], le 8 juillet 2010, <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/international/Bosnie/index.asp?id=129832>, consulté le 23 juillet 2010.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ À cet égard, il est surprenant de constater que le seul monument de la région de Srebrenica (à Kravica) est érigé à la mémoire des victimes serbes de la guerre. De même, le hangar de Kravica dans lequel ont été exécutés des centaines de Bosniaques musulmans de Srebrenica (et qui, à ce jour, est encore criblé de balles), héberge aujourd'hui des moutons. Il ne comporte aucune plaque ou insigne en mémoire des victimes, ni aucune inscription rappelant les crimes contre l'humanité qui ont été commis en ce lieu. Ainsi, pour reprendre les

D'après ces considérations, il est difficile d'appréhender l'avenir en ex-Yougoslavie. La décongélation de l'Est et la fin de l'histoire condamnent-elles les Bosniens, incapables d'exorciser collectivement leurs souvenirs de guerre, à revivre perpétuellement leur passé trouble? Enki Bilal, qui imagine déjà une Sniper Alley Two à Sarajevo (conflit de 2012) répond par l'affirmative. Dans l'univers bilalien, la posthistoire et l'effacement de la mémoire ne conduisent donc pas à une table rase mais plutôt au retour des formes d'idéologie qui semblent appartenir au passé, telles que les intégrismes religieux.

Enki Bilal et la fin de l'histoire

Devant l'effondrement des grandes idéologies politiques du XX^e siècle, habituellement hostiles aux religions institutionnelles, certains théoriciens, comme Jean Baudrillard, anticipent un retour des idéologies religieuses traditionnelles comme forces sociales et politiques. Devant la résurgence du passé, celui-ci préfère d'ailleurs parler d'une histoire cyclique voire « recyclable » que d'une histoire linéaire progressiste sur le point de s'accomplir¹⁵ :

Nous n'échapperons pas au pire, à savoir que *l'Histoire n'aura pas de fin*, puisque les restes, tous les restes – l'Église, le communisme, la démocratie, les ethnies, les conflits, les idéologies – sont indéfiniment recyclables. Ce qui est fantastique, c'est que rien de ce qu'on croyait dépassé par l'histoire n'a vraiment disparu, tout est là, prêt à ressurgir, toutes les formes archaïques, anachroniques, intactes et intemporelles comme les virus au fond du corps. L'histoire ne s'est arrachée au temps cyclique que pour tomber dans l'ordre du recyclable¹⁶.

termes du reporter Jean-François Bélanger : « Beaucoup d'efforts ont ainsi été déployés pour effacer les traces du massacre. » Jean-François Bélanger, « Les tensions demeurent », *Téléjournal et Une heure sur Terre* [télévision de Radio-Canada] [en ligne], vidéo, le 7 juillet 2010, 8:13 min, <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/international/Bosnie/index.asp?id=129943>, consulté le 23 juillet 2010 et « Retour à Srebrenica », *loc. cit.*

¹⁵ C'est notamment cette vision que suggère Francis Fukuyama, qui avance la possibilité d'une « histoire de l'humanité cohérente et orientée, qui finira par conduire la plus grande partie de l'humanité vers la démocratie libérale ». *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

Plusieurs événements d'ordre international ayant eu lieu depuis la parution de *L'illusion de la fin* (1992) tendent à confirmer les propos de Baudrillard. Les guerres d'ex-Yougoslavie, de même que les attentats terroristes du 11 septembre 2001 et leurs suites immédiates (offensives militaires des États-Unis et de leurs alliés en Afghanistan et en Irak) sont autant d'événements sanglants liés aux nouvelles formes d'intégrisme et d'obscurantisme religieux (islamique, chrétien, etc.).

Ces différentes manifestations de la posthistoire (dérives néolibérales suite à l'effondrement du bloc soviétique, conséquences du terrorisme sectaire et retour en force des intégrismes religieux) occupent une place très importante dans l'œuvre d'Enki Bilal. Déjà, avec *La femme piège* (1986), l'auteur imaginait les ravages futuristes de l'« hyper-libéralisme¹⁷ » (2025), tels que la guerre entre le cartel de la drogue afro-pakistanaï et la population extraterrestre zuben'ubienne de Chelsea (Londres). De même, dans *Froid Équateur* (1992), la ville africaine d'Équateur City est dirigée par une organisation d'aide humanitaire détournée en consortium maffieux du nom de KKDZO. S'adonnant à des activités industrielles et criminelles à grande échelle (telles que le trafic d'armes, de technologies spatiales, de drogues, d'êtres humains et d'organes), KKDZO s'occupe également d'activités théologiques et occultistes (religions animistes africaines), son porte-parole médiatique Ronald Kahemba étant un « “manieur” charismatique d'irrationnel¹⁸ » de la « mouvance Ndembus¹⁹ ». Enfin, il est révélé que parmi les activités criminelles du consortium, celui-ci offre des services de guerre ou d'actes terroristes à divers groupes nationalistes ou intégristes²⁰.

¹⁷ Enki Bilal, *La femme piège*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 2004, supplément *Libération*.

¹⁸ *Id.*, *Froid Équateur*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 2003, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

Ce rapport à l'histoire ou à la posthistoire comme recyclage trouve une illustration exemplaire dans *Le sarcophage* (2000). Dans cet ouvrage, Pierre Christin et Enki Bilal ont imaginé un « Projet de Musée de l'Avenir²¹ » construit en quatre édifices sur le site même du réacteur de Tchernobyl. Parmi les salles qui forment le Conservatoire du Souvenir (bâtiment 1) se trouvent la « Salle glasnost²² » (dont le sous-titre est : « La fin de l'histoire, la mort des idéologies²³ ») et la « Salle des talibans²⁴ » (dont le sous-titre est « L'autel des intégrismes, le temple des fondamentalistes²⁵ »). Si, dans la Salle glasnost, les auteurs constatent que les grandes idéologies politiques du XX^e siècle sont bel et bien mortes (l'exposition des dépouilles de leaders communistes tels que Lénine, Staline et Pol Pot visent à faire de cette chambre muséologique un véritable « charnier idéologique²⁶ »), la description de la Salle des talibans établit un lien étroit entre la prise de conscience du « caractère illusoire de diverses constructions politiques considérées pendant un certain temps comme la figuration de l'«avenir radieux» de l'humanité²⁷ » et la montée en puissance des courants obscurantistes issus des religions institutionnelles :

Si certaines doctrines politiques ont sombré avec la fin du XX^e siècle, on a en revanche assisté à la montée en puissance de divers courants religieux radicaux n'ayant en particulier négligé aucune des grandes croyances monothéistes²⁸.

Fait notable, ces propos ont été publiés un an à peine avant les attentats contre le World Trade Center et l'invasion du régime taliban afghan par les soldats de l'OTAN.

De manière semblable, en 1998, dans *Le sommeil du Monstre*, Bilal avait imaginé un attentat meurtrier particulièrement spectaculaire contre une tour connue : la tour Eiffel.

²¹ Enki Bilal et Pierre Christin, *Le sarcophage*, Paris, Dargaud, 2000, p. 5.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

Manipulé par Optus Warhole, l'Obscurantis Order procède à l'assassinat des cadres du Conseil de sécurité planétaire restreint Europe-Amérique qui tient une réunion à huis clos dans la tour. Trois ans plus tard, la réalité devait rattraper la fiction alors qu'une autre organisation terroriste motivée par une idéologie d'intégrisme religieux, Al-Qaïda, réussissait à faire sauter les tours jumelles de New York. Cet événement, que Bilal avait, en quelque sorte, « anticipé », a d'ailleurs beaucoup choqué l'auteur. Comme celui-ci le laisse entendre, la charge politico-idéologique qu'incarnent les attentats du 11 septembre 2001 marque, à ses yeux, la rupture définitive entre le XX^e et le XXI^e siècle :

Quand je disais que le XX^e siècle me paraissait vraiment derrière, c'est que j'ai ce sentiment, c'est comme si un cordon avait été coupé de manière un peu brutale et inattendue. Et moi, j'ai la date de cet acte chirurgical tout à fait inattendu, cette coupure, c'est le 11 septembre 2001. J'ai l'impression que c'est comme ça²⁹.

Devant le cas particulier de Bilal, il va sans dire que cet événement a fortement influencé sa façon de représenter la religion et l'intégrisme religieux (un thème récurrent dans son œuvre), tout comme il a profondément perturbé la rédaction des trois derniers tomes de la *Tétralogie du Monstre*.

La représentation bilalienne de la religion

Dès les années 1970, la religion est un des thèmes de prédilection d'Enki Bilal. Celle-ci donne lieu à de nombreux courts récits de science-fiction³⁰. L'exploitation de ce thème s'inscrit alors dans le courant de la Bande dessinée de science-fiction des années 1970-1980 développée dans des revues telles que *Pilote* et *Métal Hurlant*³¹. À l'instar de Philippe

²⁹ Enki Bilal, interviewé Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, *op. cit.*

³⁰ « Crux Universalis Eternity Road » (*Métal Hurlant* n° 6, mars 1976), « Au nom du fer, du fil... » (*Pilote* n° 28 bis, septembre 1976), « Ô Dieux odieux » (*Univers 07* n° 714, 1976) ou « Le déglingué » (scénario P. de la Verch, *Pilote* n° 35 bis, mars 1977) ne sont que quelques exemples. Bruno Lecigne, « Enki Bilal ou le pouvoir ironisé », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 15-20.

³¹ Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, PUF, 1986, p. 67.

Druillet ou Jean-Claude Gal, Bilal récupère dans ses récits des éléments liés au sacré, à la religion ou à la croyance³². Dans le cas de Bilal, il s'agit surtout de mettre en scène des représentants de la hiérarchie catholique et de l'Inquisition, sorte d'« évêques du Futur³³ » identifiables à leurs crucifix géants, leurs mitres épiscopales et leurs soutanes « stylisées³⁴ » pour l'occasion³⁵. Alors taxé d'anticléricalisme, Bilal n'attaque pourtant ni le catholicisme, ni les catholiques, ni la foi, mais s'affaire plutôt à dénoncer les liens intrinsèques qui unissent les pouvoirs politiques et religieux³⁶.

De façon semblable, *La foire aux Immortels* (1980) permet à Bilal de mettre en scène « Sa Sainteté Théodule I^{er}³⁷ », pape « illuminé³⁸ » et fanatique dans la lignée des « évêques du Futur » de l'auteur, et frère du gouverneur fasciste Jean-Ferdinand Choublanc. Dans *La foire*, le rôle principal de Théodule I^{er} est de participer à la sanctification personnelle de son frère, et de procéder à la sacralisation de son gouvernement lors de grandes cérémonies religieuses télédiffusées³⁹. Or, le catholicisme n'est pas la seule religion représentée dans *La foire aux Immortels* puisque l'auteur y introduit également les dieux de l'ancienne Égypte. Ces divinités, qui se déplacent dans une pyramide volante énergivore, sont forcées de faire escale à Paris pour faire le plein de carburant. Ces créatures « méprisent⁴⁰ » les êtres

³² *Ibid.*

³³ Bruno Lecigne, « Enki Bilal ou le pouvoir ironisé », *loc. cit.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷ Enki Bilal, *La foire aux Immortels*, Tournai, Casterman, 2005, p. 5.

³⁸ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 119.

³⁹ Ces pompeuses mises en scène du pouvoir politico-religieux sont accompagnées « d'effets spéciaux » douteux dont le but est de forcer la crédulité : Théodule I^{er} aime s'entourer de petites créatures extraterrestres ailées issues de la colonie de Diphda qu'il assimile à de véritables chérubins. De même, celui-ci se sert d'un « élévateur » afin de se maintenir en apesanteur, créant ainsi l'illusion qu'il est « élevé » par la grâce de Dieu. Néanmoins, plutôt que de susciter la soumission et le respect, Théodule I^{er} est discrédité et ridiculisé lorsque ses « chérubins » désactivent l'élévateur, provoquant ainsi une chute de huit mètres.

⁴⁰ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 126.

humains et cultivent des « intentions viles et mesquines⁴¹ »; elles sont arrogantes, ambitieuses, assoiffées de pouvoir (et de carburant) et, surtout, amoraux. Aussi, si ce recours, chez Bilal, aux religions polythéistes n'est pas totalement neuf (puisque'il s'inscrit dans une certaine tendance générale propre à la bande dessinée de science-fiction des années 1970-1980⁴²), il permet néanmoins à l'auteur de dénoncer les crimes supposément justifiés par l'ordre divin. Ainsi, dans cet extrait, Nikopol accuse le dieu Horus d'être pire que tous les grands leaders idéologiques du XX^e siècle : « Vous êtes pire que tous les Mussolini, Hitler, Staline et Choublanc réunis... Vous êtes un égocentriste totalitaire, ambitieux, paranoïaque, sanguinaire et inhumain⁴³. » Dans *La femme piège* (1986), Bilal commence à prendre ses distances par rapport à la représentation de la religion dans la bande dessinée de science-fiction pour aborder un thème qui sera au cœur de la *Tétralogie du Monstre*, à savoir les guerres de religion. Dans le Berlin de 2025, l'auteur s'est imaginé un conflit aussi cocasse que tordu : l'*Eierkrieg* ou la guerre de l'œuf. Il est ici question d'un vestige de la guerre du Liban alors qu'une famille maronite et une famille chiite se disputent un lieu de culte (mi-église, mi-mosquée) construit à cheval sur le mur de Berlin – il est donc encore question, ici, de juxtaposition du politique et du religieux⁴⁴. Si ce conflit semble quelque peu inoffensif, il annonce néanmoins la tournure que prendra Bilal dix ans plus tard, lorsque son propre pays d'origine sera dévoré par des guerres civiles aux fondements ethno-religieux. Avec la *Tétralogie du Monstre*, Bilal passe alors d'une simple représentation de la religion comme

⁴¹ Thierry Groensteen, « “Comme un diamant noir” : *La foire aux Immortels* », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 43, cité par Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 125.

⁴² Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 105-107.

⁴³ Enki Bilal, *La foire aux Immortels*, *op. cit.*, p. 45, cité par Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 126.

⁴⁴ Ces deux familles font preuve d'un « fanatisme obstiné » en se faisant sans relâche une « guerre d'œufs ». Pour reprendre les mots de la reporter Jill Bioskop : « Car en fait, c'est une histoire de religion à la con que nos deux familles continuent d'écrire, à leur petite échelle, avec leurs petits moyens, ici, à Berlin, loin de leurs attaches et avec la même imbécile obstination. », Enki Bilal, *La femme piège*, *op. cit.*, supplément *Libération*.

source de pouvoir politique à une véritable représentation postmoderne de l'intégrisme contemporain.

Avec les guerres d'ex-Yougoslavie (pour *Le sommeil du Monstre*) ainsi que les conséquences du 11 septembre 2001 sur la montée des intégrismes religieux (pour les tomes subséquents) comme « cadre idéologique de départ⁴⁵ », Enki Bilal cherche, dans ce cycle, à dénoncer les dangers (guerres, terrorismes) que représentent les groupes obscurantistes ou nationalistes. À la lecture du cycle du *Monstre*, il devient évident que, pour Bilal, les idéologies politiques et religieuses ont perdu toute légitimité à titre de projet d'avenir rassembleur (pour ce qui est des idéologies politiques) ou encore à titre de boussole morale socialement acceptable (pour ce qui est des idéologies religieuses). Aussi, si la chute du mur de Berlin signe l'arrêt de mort des grands récits politiques, la même chose peut être dite, selon Bilal, du 11 septembre 2001 pour les idéologies religieuses teintées d'intégrisme. Les guerres d'ex-Yougoslavie restent, pour leur part, le prisme choisi par Bilal pour exprimer cette vision du monde.

Encore une fois, il convient de noter, ici, que si Bilal proclame la mort des idéologies religieuses, il ne s'attaque pas pour autant aux croyances religieuses personnelles (et modérées) des particuliers, mais bien aux discours radicaux qui occupent l'espace public et médiatique⁴⁶. Ainsi, comme le note Kim Ramoneda au sujet des représentations de conflits sectaires chez Bilal :

⁴⁵ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » in Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p 118.

⁴⁶ Bilal lui-même affirme, lors d'une entrevue : « Moi, autant je respecte la foi des individus, autant je me méfie énormément des sectes et du - comment dire ? - du gavage qu'opère la religion, qu'opèrent les éducations, les cultures, qu'elles soient chrétiennes ou musulmanes aujourd'hui. [...] Qu'est-ce que n'aiment pas les talibans et tous les dévots, tous les fous de Dieu... tous les intégristes ? Ce qu'ils n'aiment pas, c'est la liberté de penser, c'est la culture, c'est l'image, l'expression, c'est la non-convention [...] bref, tout ce qui fait la modernité de l'être humain et sa force, et sa puissance. », Enki Bilal, interviewé par Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, *op. cit.*

C'est toute l'absurdité des guerres de religion qu'Enki Bilal décrit ici [...]. Il apparaît que la guerre et l'intolérance sont, pour Enki Bilal, des éléments constitutifs du culte, c'est-à-dire qu'elles font partie du cérémonial religieux, sans aucun rapport avec la foi⁴⁷.

C'est donc de cette manière qu'il faut interpréter la représentation bilalienne des idéologies religieuses intégristes qui, dans la *Tétralogie du Monstre* (2026-2027), sont devenues des vecteurs d'instabilité politique et de véritables obstacles à la sécurité publique. L'Obscurantis Order, organisation extrémiste réunissant les trois grandes religions monothéistes dirigée par trois leaders charismatiques autoproclamés⁴⁸, a profité de la mort des grandes idéologies politiques du XX^e siècle pour se lancer une impitoyable croisade terroriste. Qualifiée de « petite mafia intégriste⁴⁹ » par Nike Hatzfeld, cette organisation née de la « gangrène maffieuse au sein du néolibéralisme du début du XXI^e siècle⁵⁰ » n'est pas sans rappeler le consortium KKDZO de la *Trilogie Nikopol* qui offrait des « services de guerre et d'actes terroristes “clés en main⁵¹” ». Œuvrant à l'échelle globale, l'Obscurantis Order repose sur un modèle organisationnel comparable aux Internationales socialistes du XX^e siècle⁵², et son objectif est de détruire toute mémoire, toute pensée et toute culture qui ne se soumettent pas à son intégrisme dogmatique :

Résumé. Genèse 2017 : Création du Mouvement Monothéiste Radical, OBSCURANTIS ORDER, par des groupes dissidents intégristes issus de courants sectaires des trois principales religions monothéistes (judaïsme, christianisme, islam) avec l'appui de mafias africaines et de groupes financiers occultes. Trois grands axes de combat sont désignés : La PENSÉE, la SCIENCE, la CULTURE. Objectifs : INTERNATIONALE OBSCURANTISTE et TABULA RASA planétaire généralisée. *Résumé. Développement 2018-2022* : Le « Grand Autodafé » est ordonné. La Tribu des « Éradicateurs » est constituée. Extension en Afrique et en Europe Méditerranéenne du « néo-talibanisme » pakistanais. (sous-traitance, « Vatican dissident »). Début de la politique de la « Table Rase ». Destruction méthodique des biens culturels et scientifiques dans tous les protectorats religieux contrôlés par l'Obscurantis Order. Implantation de puissants réseaux prosélytes en Europe néo-libérale

⁴⁷ Kim Ramoneda, *op. cit.*, f. 132.

⁴⁸ Optus Warhole est le leader numéro trois.

⁴⁹ *Le sommeil du Monstre*, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁵¹ Enki Bilal, *Froid Équateur*, *op. cit.*, p. 51.

⁵² « Le futur m'aide en cela d'imaginer tout d'un coup que ce noyau de guerres religieuses [d'ex-Yougoslavie] peut devenir un projet obscurantiste de l'ordre du projet communiste du siècle dernier qui rêvait des Internationales. », Enki Bilal, interviewé par Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, *op. cit.*

et aux États-Unis. Édition sur parchemin des premiers préceptes du Double O, dans le fameux Dictionnaire du même nom. Le langage est « purifié » et seuls 499 mots sont autorisés et enseignés⁵³.

Ainsi, outre son projet de langage orwellien, c'est principalement par des attentats terroristes contre des institutions (Hubble 4, la tour Eiffel, le Site de l'Aigle) ou des personnalités (Nike Hatzfeld) qui font obstacle à son projet de table rase idéologique que l'Obscurantis Order parvient à ses fins.

Après les attentats du 11 septembre 2001, Enki Bilal prend ses distances par rapport au terrorisme de l'Obscurantis Order et choisit d'explorer d'autres motifs. Aussi, plutôt que d'être le fait d'un groupuscule intégriste, le terrorisme devient une arme artistique entre les mains d'un Warhole-Holeraw en quête du mal absolu. Le terrorisme perd donc, en quelque sorte, sa connotation idéologique pour revêtir une signification purement (im)morale. Ces représentations viennent d'ailleurs rejoindre les remarques de Francisco Naishtat au sujet du terrorisme de la posthistoire (voir annexe 2, figure A). La nouvelle ère de « lutte contre le terrorisme⁵⁴ » (« *war against terrorism* »), marquée par des mesures de surveillance antidémocratiques et des politiques de sécurité publique agressives, par des politiques d'isolement (« *containment*⁵⁵ ») d'« États voyous⁵⁶ », et par des « guerres préventives⁵⁷ » (« *pre-emptive wars* ») contre des organisations politico-intégristes ciblées ainsi que les États qui les hébergeraient⁵⁸, s'appuie sur une représentation du mal semblable à celle qu'incarne Warhole-Holeraw :

La réponse de l'empire américain et des ses alliés est en effet la « guerre préventive », c'est-à-dire une « troisième guerre mondiale », globale et illimitée, dont la direction est soustraite à la visibilité et au contrôle public démocratique et qui s'est assortie d'une rhétorique renouant avec les figures

⁵³ *Le sommeil du Monstre*, p. 26. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁴ François de Bernard, « La culture : pour en finir avec la "lutte contre le terrorisme" », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 62, « Terreurs et terrorismes », 2008, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Francisco Naishtat, « Le terrorisme global sur fond de posthistoire », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 62, « Terreurs et terrorismes », 2008, p. 30.

⁵⁸ François de Bernard, *loc. cit.*, p. 99-100.

eschatologiques de la lutte manichéenne contre le mal, n'étant en somme que l'image renversée des proclamations théologiques des terroristes dans les médias globalisés : dans les deux cas, il s'agit, au nom de la « justice infinie » et de la lutte contre le mal incarné par l'autre, de la figure d'une croisade d'extermination absolue et inconditionnelle légitimée par la morale ou la religion, sans aucune forme de médiation politique. Ce terrorisme, dont l'acte de naissance est l'attentat du World Trade Center en 2001, tient lieu, dans la brutalité suicidaire et dans le type de réponse qu'il a suscité, d'appareil de dépolitisation et d'aplatissement démocratique⁵⁹.

Une fois l'Obscurantis Order décimée (à la fin du *Sommeil du Monstre*), les idéologies extrémistes, qui ont pénétré toutes les sphères de la vie publique, se manifestent sous de nouvelles formes. Dans un tel contexte, le sport professionnel, en tant que phénomène capable de mobiliser les masses, devient l'un des canaux privilégiés par les différents courants idéologiques de l'univers du *Monstre*.

Comme il l'affirmait dans une interview accordée à l'occasion de la finale de la Coupe Davis 2010 (tennis) disputée à Belgrade et opposant la France et la Serbie (voir annexe 2, figure B), Bilal juge le sport « indissociable de la politique⁶⁰ » :

Vous savez, moi, dans mes histoires, j'utilise les sports comme une représentation, un fer de lance en quelque sorte, d'une société. Il y a un côté armada, c'est collectif. Il y a une machine à produire du fric, à vendre une idéologie. [...] Mais ma culture du sport, c'est aussi une culture politique. Quand on était enfant, dans les pays de l'Est, le sport était un moyen d'accéder à plein de choses. C'était aussi un bon moyen de propagande pour les dirigeants. [...] C'était, évidemment, de l'embrigadement. Depuis, l'idée du sport est pour moi indissociable de celle de la politique⁶¹.

Les représentations de sports violents (voire mortels) et idéologiques constituent d'ailleurs un thème récurrent chez Bilal. Dans *La foire aux Immortels*, un match de hockey opposant les Flèches noires de Paris (régime fasciste) aux Boulets rouges de Bratislava (régime communiste tchécoslovaque) donne lieu à une guerre idéologique⁶² à la fois discursive⁶³ et physique (plusieurs joueurs sont tués au cours du match). Après avoir été

⁵⁹ Francisco Naishtat, *loc. cit.*, p. 30.

⁶⁰ Enki Bilal, interviewé par Marc Beaupère, *loc. cit.*, p. 7.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Thomas Ribémont, *op. cit.*, f. 82.

⁶³ Le gouverneur fasciste parisien Choublanc prononce le discours d'ouverture suivant : « À quelques jours de l'ouverture officielle de la campagne électorale qui, je n'en doute pas, confirmera l'éclatante santé de l'idéologie fasciste en place, ce sont les forces de notre jeunesse qui chercheront à affirmer et à imposer l'image de la puissance et de la vitalité de la nouvelle race parisienne... [...] Que nos *Flèches noires* m'entendent et

hockeyeur pour les Tchécosviets, Nikopol se transforme, dans *Froid Équateur*, en boxeur. Toujours habité par la force surhumaine du dieu Horus, celui-ci remporte le championnat mondial de chessboxing (sport combinant la boxe et les échecs⁶⁴) en tuant son adversaire dans le ring. Toutefois, c'est le football (soccer) qui reste le sport le plus souvent représenté et surtout, le sport qui, dans l'univers bilalien, contient la plus grande charge idéologique (voir annexe 2, figures C, D et E).

En 1987, Bilal et son collaborateur Patrick Cauvin consacrent le livre illustré *Hors-jeu* au football. Dans ce livre futuriste, les auteurs se livrent à l'autopsie du football de l'avenir et constatent son décès en tant que phénomène de masse⁶⁵. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage que naît l'idée d'une équipe de football à vocation religieuse : il s'agit de la sélection nationale (forcément catholique) du Vatican, dont l'uniforme est muni de plusieurs croix et d'une auréole laser⁶⁶ (voir annexe 2, figure F). Le motif du football comme vecteur de conflits idéologiques est également exploité dans la pseudo-nouvelle journalistique « Troisième mi-temps des hooligans », parue dans le livre graphique *Cœurs sanglants* d'Enki Bilal et Pierre Christin. Cette nouvelle sur la violence qui entoure le derby opposant le Red Star et le FK Partizan (anciennement formé de soldats membres de l'Armée populaire

sachant qu'au-delà de l'exploit sportif, ce que l'on attend d'elles, ce soir, c'est l'écrasement symbolique d'une idéologie périmée pour nos esprits neufs! Et maintenant place au combat! », Enki Bilal, *La foire aux Immortels*, op. cit., p. 31-32. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴ Ce sport, inventé par Bilal dans *Froid Équateur*, est aujourd'hui une discipline sportive réelle, gouvernée par la World Chess Boxing Organization.

⁶⁵ Dans *Hors-jeu*, le football, rongé par la violence, la corruption et les paris sportifs déloyaux, la guerre des commanditaires et la soif du profit, mais également par les nouvelles technologies défaillantes (souvent mortelles pour les joueurs), s'est finalement éteint.

⁶⁶ Enki Bilal et Patrick Cauvin, *Hors-jeu*, Paris, Éditions Autrement, 1987, s. p.

yougoslave⁶⁷) – les deux principaux clubs professionnels de Belgrade – nous donne un aperçu des tensions nationalistes et religieuses liées au football yougoslave⁶⁸.

Dans la *Tétralogie du Monstre*, le FK Partizan et le Red Star ont été fusionnés en un seul club, le Red Partizan FC de Belgrade OO, un club professionnel évoluant au sein du Championnat d'Europe Inter Religieux. Ce choix est significatif puisqu'il fait écho aux événements historiques entourant l'éclatement des guerres d'ex-Yougoslavie : le 13 mai 1990, un match disputé à Zagreb entre le Red Star Belgrade (club serbe) et le Dinamo Zagreb (club croate) a donné lieu à un violent affrontement entre les supporters croates, la police, ainsi qu'un contingent de 3000 hooligans liés à la Garde volontaire serbe, une organisation paramilitaire mieux connue sous le nom de Tigres d'Arkan. Ce match, qui faisait suite à l'élection controversée du nationaliste Franjo Tudjman en République de Croatie, annonçait les guerres à venir (voir annexe 2, figure G). La Garde volontaire serbe a par la suite été impliquée dans les massacres de centaines de personnes en Croatie et en Bosnie-Herzégovine⁶⁹.

Dans l'univers du *Monstre*, tous les grands clubs de football professionnels européens se sont transformés en équipes à vocation religieuse. Ainsi, le Chelsea Football Club

⁶⁷ David A. Norris, « Football and Nationalism » [section], *Belgrade : A Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 222.

⁶⁸ « Une fois encore, des hooligans ont été à l'origine de plusieurs manifestations de violence à l'issue du dernier match disputé entre l'Étoile Rouge et Partizan de Belgrade. L'un de ces épisodes regrettables s'est déroulé devant les nouveaux immeubles peu éloignés de l'Armée nationale yougoslave où avait lieu la rencontre entre les deux clubs, qui s'est soldée rappelons-le par un match nul : 2-2. M. Slavoljub Milosevic, un vétéran de l'Étoile Rouge, souffre de graves contusions multiples après avoir été frappé à plusieurs reprises avec une pierre. M. Cujetan Kranjcina, un supporter de Partizan depuis que son cousin y est arrière droit remplaçant, a eu le nez cassé sur un coup de tête. [...] [L'antagonisme] semble malheureusement, d'après divers témoignages, et au-delà d'une légitime passion pour le ballon rond, être alimenté par une aversion profonde à l'égard des Croates chez M. Milosevic et par des insultes systématiques à l'égard des Serbes chez M. Kranjcina. Le sport, instrument essentiel de l'amitié entre les hommes, les nationalités et les peuples, ne saurait être entaché plus longtemps de telles pratiques. », Enki Bilal et Pierre Christin, « Troisième mi-temps des hooligans », *Cœurs sanglants et autres faits divers*, Tournai, Casterman, 2005, p. 36.

⁶⁹ « Yugoslavia and the breakup of its soccer team » [dossier spécial préparé dans le cadre de la Coupe du monde de la FIFA 2010], *CBC Sports* [en ligne], <http://www.cbc.ca/m/rich/sports/soccer/story/2010/06/01/spf-serbia-history.html>, consulté le 2 juin 2010; David A. Norris, *op. cit.*, p. 220-226 et Tony Judt, *op. cit.*, p. 786-787.

(Premier League, Angleterre) est devenu Chelsea Priors (équipe anglicane), Paris Saint-Germain (Ligue 1, France) est devenu PSG Le Pieux (équipe catholique) et le Bayern Munchen – ou Bayern Munich – (Bundesliga 1, Allemagne) est devenu le Bayern Kreuz Munchen (*kreuz* signifiant « croix » en allemand). Quant au Red Partizan FC, les initiales « OO » dans son nom ne signifient pas, comme on aurait pu le croire, « Obscurantis Order », mais « Obédience Orthodoxe ». Or, comme le fait remarquer le gardien de but Amir Fazlagic, témoin privilégié des tensions sectaires qui ravagent le football : « l'esprit provoc est là⁷⁰ ! »

Le football professionnel du *Monstre* est d'ailleurs si teinté d'intégrisme idéologique qu'il est impossible pour une équipe non-religieuse d'exister au sein du championnat européen. L'homme d'affaires Branko Blitva avait d'ailleurs tenté de former une équipe à vocation athée. Cette entreprise s'est soldée en échec pour plusieurs raisons : « manque de moyens (le Championnat d'Europe Inter Religieux était l'un des plus féroces), manque de résultats, et pour tout dire, simplement manque de joueurs athées⁷¹. » Aussi, devant l'incapacité de former une équipe européenne professionnelle non-religieuse, Branko a dû se contenter d'une équipe « pour joueurs et joueuses de confessions différentes capables de cohabiter⁷² ». L'Ironfly FC est donc le seul club de football européen qui n'a pas succombé à l'obscurantisme idéologique régnant sur le monde sportif :

The Multiconfessionnal Mixte Danube Ironfly FC irait désormais défier les puissantes et richissimes armadas fondamentalistes qui régnaient avec arrogance sur l'Europe du football post-OO [post-Obscurantis Order], qu'elles soient orthodoxes, islamiques, catholiques, judaïques, ou autres⁷³...

Ces différentes représentations bilaliennes de grandes manifestations sportives, quoique fictives, renvoient évidemment à l'immense popularité du football, devenu à plusieurs

⁷⁰ *Rendez-vous à Paris*, p. 156.

⁷¹ *Ibid.*, p. 154-155.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

égards un véritable « culte » des masses ou, pour reprendre une expression marxiste chère à Jean-Marie Brohm, un « opium du peuple⁷⁴ » (au même titre que les religions institutionnelles). Cette idée est au cœur du livre *Le football, une peste émotionnelle : la barbarie des stades* de Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, ouvrage qui, malgré son caractère excessif, répertorie avec précision les événements d'actualité qui ternissent l'image du football professionnel contemporain. Aussi, devant les observations des auteurs, force est d'admettre que ce sport est contaminé par des comportements haineux et violents qui tirent leurs fondements de mouvements idéologiques :

La mobilisation totalitaire des fascistes, l'exaltation sectaire des doctrinaires et prédicateurs, l'intolérance des illuminés religieux, la rage exterminatrice des purificateurs ethniques, l'extrémisme meurtrier des djihadistes islamistes se retrouvent à divers degrés dans l'enthousiasme belliqueux des supporters ou le fanatisme des hooligans. Ils sont de même nature pulsionnelle, même si, bien évidemment, les niveaux de violence et les contenus idéologiques diffèrent⁷⁵.

Les agressions commises par des hooligans à l'égard des partisans de sélections nationales ou de clubs adverses⁷⁶, les cris et les gestes racistes de plusieurs supporters (cris de singe et lancers de bananes aux joueurs noirs, notamment⁷⁷), ou encore la reprise de saluts et de slogans fascistes ou nazis par certains groupes de spectateurs⁷⁸ ne sont que quelques exemples des manifestations idéologiques haineuses qui entachent le football contemporain.

⁷⁴ Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, *Le football, une peste émotionnelle : la barbarie des stades*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2006, p. 56.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

⁷⁶ Lors du match disputé le 13 avril 2005 entre Juventus et Liverpool FC, la police de Turin avait mobilisé plus de 2000 agents, craignant que des hooligans turinois ne cherchent à se venger de la tragédie du stade de Heysel (1985), au cours de laquelle des hooligans anglais avaient provoqué la mort de 39 personnes dont 32 Italiens. (informations rapportées par *Le Monde*, 13 avril 2005). Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, *op. cit.*, p. 52-53.

⁷⁷ Événements rapportés par *Le Monde*, 6 mars 2003. Le 17 novembre 2004, lors d'un match Angleterre-Espagne, par exemple, des supporters espagnols ont entamé un chant raciste visant Ashley Cole et Shaun Wright-Phillips, deux joueurs anglais noirs. (*Le Monde*, 19 novembre 2004). Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁸ En Pologne, des partisans néo-nazis du Legia de Varsovie ont repris le slogan « Arbeit macht frei » sur une banderole géante lors d'un match contre le Widzew Lodz, tandis qu'en Espagne, un drapeau à croix gammée a été utilisé lors d'un match entre le Real Madrid et l'Atletico Madrid (informations rapportées par *Le Monde*, 6 mars 2003). De même, aux Pays-Bas, un match de championnat entre ADO La Haye et PSV Eindhoven a dû être interrompu en raison des supporters de La Haye, qui scandaient : « Hamas, Hamas, tous les Juifs au gaz! » (*Le Monde*, 19 octobre 2004). Enfin, toujours aux Pays-Bas, certains partisans de l'Ajax d'Amsterdam ont

Ces nombreux incidents illustrent d'ailleurs comment le football peut aisément être instrumentalisé au profit de divers courants idéologiques, qui profitent de ces rassemblements populaires pour se diffuser dans les masses en liesse. En choisissant ce sport particulier comme vecteur d'intégrisme religieux, Enki Bilal puise également dans l'horizon de ses lecteurs membres de la « planète foot », notamment en Europe, où ce sport contribue, en quelque sorte, à la « balkanisation » des territoires nationaux, découpés en rivalités de villes (Paris-Marseille) ou de clubs (Manchester City-Manchester United), parfois doublées de rivalités culturelles ou nationalistes (comme celle entre Castellans et Catalans qui caractérise la rivalité Real Madrid-FC Barcelone). Bref, en participant à l'édification de sentiments d'identification belliqueux chez les supporters, ces rivalités finissent par confirmer l'aspect « conflictuel » et « idéologisant » de ce sport.

Enfin, comme le font remarquer Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, le football est un sport qui baigne déjà dans une certaine forme de religiosité populaire faite de fétichismes, de superstitions, de prières et de rituels en tous genres⁷⁹. Ce rapport entre croyances spirituelles, intervention divine et résultats sportifs est d'ailleurs très présent dans l'univers du *Monstre*, où les footballeurs des différentes équipes religieuses (incluant ceux de l'Ironfly FC) s'en remettent à Dieu; dans un tel contexte, le gardien de but agnostique Amir Fazlagic devient inmanquablement le bouc émissaire de ses coéquipiers croyants qui imputent leur défaite à son impiété :

[Amir (narration)] : Match à Budapest. Phase finale interreligieuse (groupe Danube). Mesure disciplinaire pour la première gardienne, blessure grave en cours de jeu pour son remplaçant mâle numéro 1, et je me retrouve sur le terrain, en mâle numéro 2, à devoir préserver un score favorable pendant les vingt dernières minutes qui s'annoncent féroces... La chance en deux occasions (Dieu?), un peu d'expérience en une, l'héroïque défense de la charnière centrale mixte en prime et le résultat est presque sauf... Presque seulement... Car ici comme partout

adopté les longs sifflements (en référence au bruit des chambres à gaz) comme cri de ralliement, suivis d'insultes antisémites. (*Le Monde*, 16 février 2005). Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, *op. cit.*, p. 50-51.

⁷⁹ Jean-Marie Brohm et Marc Perelman, *op. cit.*, p. 41-42.

où il officie, Dieu change de camp comme de maillot... Dans les trois dernières minutes de pressing, je me prends deux buts sur des bévues hautement personnelles (mon agnosticisme me sera encore une fois reproché, je le sais).

[Joueuse numéro 5] : Prie avant les matches, merde⁸⁰!

À l’instar du football professionnel, la médecine de la *Tétralogie du Monstre* est un autre domaine ravagé par l’idéologie religieuse (modérée, fanatique). En effet, le sentiment religieux est si puissant qu’il a réussi à infiltrer la pensée scientifique. La figure du médecin, traditionnellement opposée à celle de l’ecclésiastique, succombe, ici, à l’esprit idéologique. Après leur fuite du camp des Éradicateurs de Sibérie, Amir Fazlagic et Sacha Krylova trouvent refuge dans un hôpital d’Irkoutsk, où ils sont suivis par « l’enquêteur scientifique islamique » Rinat Gazzaev, un homme « buté » mais « bon⁸¹ ». Lorsque, de passage à Budapest, Sacha fait une étrange fausse couche la plongeant dans un coma, Amir doit se rendre à Paris avec celle-ci afin de consulter une spécialiste recommandée « par l’imam *modéré* + du club⁸² ». Enfin, c’est à Paris qu’Amir est confronté à une pratique intégriste de la médecine religieuse. Sacha est alors placée sous la garde du Dr Irène Laroche, médecin de confession musulmane qui porte le voile intégral (voir annexe 2, figure H). Ses manières brusques, son manque de compassion et son discours zélé n’inspirent pas la confiance d’Amir :

[Dr Laroche] : C’est une des toutes dernières maladies orphelines. Nous en sommes à une quinzaine de cas dans le monde... La pathologie est due à diverses injections de produits synthétiques dits « intelligents »... Ces produits impies « copient » certains organes, les phagocytent, mutent et prennent leur place. Tous les cas, sans exception, proviennent de sujets passés entre les mains des Éradicateurs double O [Obscurantis Order], ces égarés du chemin de Dieu – Allah miséricordieux... [...] Nous n’allons rien laisser au hasard, jeune homme, avec l’aide de Dieu... [...]

[Amir (narration)] : L’ultra-voilée Irène Laroche m’a quasi claqué la porte au nez. Je ne l’aime pas. Je n’aime pas sa voix, son non-visage, sa soumission à Dieu... Je sais que la survie de Sacha, si survie il y a, passe par moi, et non par la médecine⁸³...

⁸⁰ Enki Bilal, *Quatre?* in *Monstre, l’intégrale*, Tournai, Casterman, 2007, p. 205-206. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *Quatre?*. Afin de retranscrire le dialogue le plus fidèlement possible, nous identifions entre crochets les personnages auxquels se rapportent les phylactères.

⁸¹ 32 décembre, p. 77.

⁸² *Rendez-vous à Paris*, p. 219. C’est l’auteur qui souligne.

⁸³ *Quatre?*, p. 224-225.

L'impuissance de la médecine religieuse parisienne, de même que l'étalage public de symboles religieux (à la fois par des professionnels de la santé et des représentants de l'ordre public) finissent par dégoûter Amir. Interrogé par des policiers particulièrement dévots au sujet d'une agression commise par Sacha (voir annexe 2, figure I), celui-ci ne manque pas de leur témoigner son mépris pour le fondamentalisme qui semble ronger la capitale française :

[Policieère 1 (chrétienne)] : Votre femme est en fuite. C'est une petite furie. Elle vient de défigurer le docteur Irène Laroche avec une sauvagerie de degré haut à très haut. Elle a également détruit trois infirobots de classe C, très pieux et très attachants...

[Policier 2 (musulman)] : Elle a quelque chose contre les musulmans, la religion?

Amir : Je ne savais surtout pas que le docteur Laroche avait une figure.

[Policieère 1 (chrétienne)] : Votre humour est pitoyable, Monsieur Amir Fazlagic... Vous allez nous suivre.

[Amir] : Je n'y tiens pas. Vos signes ostentatoires de religion me donnent la nausée...

[Policier 2 (musulman)] : Pourquoi vous ne croyez pas en Dieu?

[Amir (narration)] : J'écope de 48 heures de garde à vue... Je ne pense qu'à Sacha⁸⁴.

Ainsi, comme l'illustre le comportement d'Amir, Bilal fait de ce personnage un véritable opposant à l'obscurantisme. La même chose peut d'ailleurs être dite de Nike et de Leyla. En tant que personnalités « culturelles » (liées au sport, à la mémoire et à la science), les trois personnages principaux incarnent ce que François de Bernard perçoit comme l'antidote au terrorisme. Dans son article « La culture : pour en finir avec la "lutte contre le terrorisme" », l'auteur démontre en quoi les pratiques coercitives américaines de lutte au terrorisme (« guerres préventives », isolement des « États voyous » et des communautés cibles) sont vouées à l'échec. Aussi, devant la « menace terroriste » contemporaine, François de Bernard se tourne plutôt vers les politiques de partage artistico-culturel, telles que celles pratiquées en Amérique Latine pour endiguer le terrorisme local⁸⁵ :

[I]l n'est pas d'autre réponse décisive et durable au terrorisme que le déploiement ou l'accentuation de politiques culturelles ambitieuses et dotées de moyens substantiels, ce à toutes les échelles politiques : multilatérale, étatique, régionale, interrégionale, locale... Mais, dira-t-on, quelle est cette « culture » qu'il s'agirait ici de favoriser ? C'est *la culture comme partage* qui peut devenir un antidote puissant

⁸⁴ *Ibid.*, p. 245-246.

⁸⁵ François de Bernard, *loc. cit.*, p. 98-100.

aux terrorismes contemporains. La culture entendue comme combinaison de ces trois formes de partage : le partage des vérités sur l'homme, son histoire et son devenir ; le partage des langues, des imaginaires et des représentations ; enfin, le partage des arts, sous leurs formes vives aussi bien que patrimoniales⁸⁶.

Ainsi, en participant à des activités qui enrichissent la mémoire collective (la contribution de Nike à la Banque de la mémoire mondiale) et qui favorisent le dialogue interreligieux (Amir est membre de la seule équipe multiconfessionnelle; l'expérience du Site de l'Aigle regroupe, parmi ses témoins officiels, le Pape Paul IX, l'Ayatollah Kharselleh, le Dalaï-Lama et le Grand Rabbin Yazhavy), les protagonistes principaux s'inscrivent dans un mouvement de tolérance et d'opposition à « l'obscurantisme rampant ».

Cependant, au-delà de leurs occupations professionnelles, c'est surtout dans leur vie privée que les trois orphelins de Sarajevo, qui rejettent le fanatisme haineux et le nationalisme, deviennent des figures d'espoir. Le récit individuel l'emporte donc, ici, sur le grand récit, alors que les personnages principaux s'illustrent davantage par leurs choix personnels que par leur engagement dans la sphère publique. Nike Hatzfeld est un homme qui ne connaît rien de sa naissance puisqu'il ignore le nom et la nationalité de ses propres parents. Préférant ne pas répondre à ceux qui lui demandent s'il est d'origine serbe, croate ou bosniaque musulmane (comme c'est le cas lorsqu'il est interrogé par des agents du FBI⁸⁷), il demeure « un spécialiste de la mémoire qui ne s'intéresse pas au passé⁸⁸ ». De la guerre de Bosnie (dont il se souvient parfaitement), Nike ne garde aucune rancune (pas même contre les nationalistes serbes qui ont assassiné son père), mais il conserve une horreur profonde pour la guerre et pour les conflits ethno-religieux. Sarajévien de naissance, Nike a été rescapé de Sniper Alley par un journaliste français (à qui il doit son patronyme). Citoyen américain, il réside à New York et entretient une liaison avec Leyla Mirkovic.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁷ *Le sommeil du Monstre*, p. 8 et p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 7

Le lecteur de la *Tétralogie du Monstre* ne connaît pas les origines (elles ne sont pas spécifiées) de Leyla Mirkovic, mais il sait que celle-ci a été adoptée par le Juif Shimon Eyud Zohary, ministre des affaires étrangères israéliennes ayant « provoqué » la paix israélo-palestinienne en 2003. En plus d'être très attachée à son père adoptif, Leyla compte pour ami et mentor Vadim Lê, un collègue aux origines asiatiques mixtes qui partage son ouverture d'esprit et son enthousiasme pour le métissage :

[Leyla (narration)] : J'ai obtenu un dîner bateau-mouche, en tête-à-tête avec mon ami Vadim Lê (il me rappelle tant Eyud Zohary, mon papa adoptif, parti lui aussi dans les étoiles...).

[Vadim] : Tu veux dire que je ressemble à un vieux Juif?

[Leyla] : Regarde, il était beau non?

[Vadim] : Mmm...

[Leyla] : Ça te gêne que je te compare à lui?

[Vadim] : Au contraire... Je ne suis moi-même qu'un vieux Juif sino-siamo-vietnamien...

[Leyla] : Buvons alors aussi aux métissages interplanétaires⁸⁹!

Des trois orphelins, Amir Fazlagic est certainement celui qui rejette le plus ouvertement le nationalisme et l'obscurantisme. Né d'une mère bosniaque musulmane (de laquelle il porte le nom) et d'un père nationaliste serbe, marié à une Russe orthodoxe (Sacha est originaire de Sotchi), Amir est furieusement agnostique. Lorsque l'Obscurantis Order l'interroge sur sa foi, il réfute toute allégeance nationaliste ou religieuse au nom de la guerre qui a ensanglanté son pays d'origine :

Je suis agnostique, Monsieur, de type plutôt borné. Bosniaque musulman ou Serbe, au choix... À moins que ce ne soit Croate, Slovène, Monténégrin, Macédonien ou Kosovar... Mais en tout état de cause, quelqu'un qui a su prendre la vraie mesure de l'histoire et de la mémoire⁹⁰...

De même, lors d'un entretien avec Branko Blitva, Amir explique ne jamais s'être senti interpellé par les tiraillements nationalistes et les imbroglios politiques ayant marqué le paysage de l'ancienne Yougoslavie :

J'aime aussi [Belgrade]. J'y ai vécu, en face du Kalemegdan, entre 2000 et 2004... J'étais gamin, entre sept et onze ans. Je ne comprenais rien aux racines inextricables du nationalisme ni aux affres

⁸⁹ *Rendez-vous à Paris*, p. 198-199.

⁹⁰ *Le sommeil du Monstre*, p. 47.

douloureuses de la démocratie... Je ne pensais déjà qu'au football. J'ai pourtant été témoin de l'assassinat du Premier Ministre Djindjic par un sniper. Douleureuse réminiscence, ça aussi⁹¹...

Fait significatif, Amir est le fils de l'assassin du père de Nike. Ce lien particulièrement douloureux est, à plusieurs égards, symptomatique du climat qui règne en ex-Yougoslavie. C'est pour cette raison que la réunion à Paris des trois orphelins de Sarajevo constitue le moment le plus important de toute la *Tétralogie du Monstre*. Ces retrouvailles symboliques constituent alors un geste de « pardon » et de réconciliation exemplaire.

Dans la série de reportages qu'il a effectués en Bosnie-Herzégovine à l'occasion du quinzième anniversaire des accords de Dayton (2010), le reporter de guerre Jean-François Bélanger souligne les difficultés auxquelles font faces les Bosniens d'aujourd'hui. L'impossible conjugaison des différentes mémoires collectives empoisonne encore les relations entre les différentes communautés ethnoculturelles et fragilise ainsi la paix :

Cette amnésie volontaire est peut-être le plus gros obstacle à une paix véritable et durable. Car, si tous les habitants de Srebrenica se disent fatigués de la guerre, beaucoup d'entre eux portent pourtant en eux-mêmes les germes du prochain conflit⁹².

Dans un tel contexte, quelles sont les possibilités d'avenir pour les habitants de Srebrenica et pour ceux de toute la Bosnie-Herzégovine? Devant l'impossibilité d'appriivoiser le passé, comment les différents partis peuvent-ils aspirer à une paix durable? C'est la question à laquelle répond Enki Bilal, qui se sert de Nike et d'Amir pour nous montrer le chemin à suivre.

En 1993, l'ironie du sort avait voulu que le fils de la victime (Nike) partage le même lit que celui du tueur (Amir); que le premier reconnaisse le second comme son « petit frère » et qu'il se jure de toujours l'aimer et le protéger. Ce n'est qu'à l'âge adulte, en 2026, que Nike apprend la vérité au sujet d'Amir. Pourtant, au-delà de toute partisanerie nationaliste

⁹¹ *Rendez-vous à Paris*, p. 175.

⁹² Jean-François Bélanger, « Retour à Srebrenica », *loc. cit.*

et de toute soif de vengeance, Nike préfère lui tendre la main. L'amitié et l'amour « fraternel » qui unissent les deux fils ont donc triomphé de la guerre et de la haine sectaire qui avaient opposé leurs pères :

[Nike (narration)] : En me voyant, le regard d'Amir est passé par un drôle de cocktail, genre consternation perplexité venimosité (je ne garantis pas l'ordre des trois). [...]

[Amir] : Je regrette que votre père ait croisé la route du mien...

[Nike] : Je suis heureux qu'il n'ait pas fait d'une pierre deux coups... [...]

[Nike (narration)] : J'ai pris Amir dans mes bras. Il s'est raidi. J'ai serré plus fort. Leyla nous a rejoints. Trois! Enfin ensemble! Quels sont les liens cachés, obscurs, de la mémoire des corps, qui font que passent alors, dans notre étreinte à trois, des choses indicibles, vieilles d'un tiers de siècle, et qui nous font pleurer, font se mêler nos larmes, sans retenue, sans repères, mais où tout est pourtant clair⁹³?...

Ainsi, à travers l'union d'Amir, de Nike et de Leyla, Bilal illustre la seule issue viable pour les peuples de l'ex-Yougoslavie. La paix et la réconciliation ne passent pas par l'oubli (car les trois orphelins porteront toujours en eux les cicatrices de la guerre) mais par le pardon. C'est donc en fonction de celui-ci que l'auteur propose d'interpréter le passé et d'envisager l'avenir.

Enfin, si la mort des idéologies politico-religieuses traduit une nécessaire perte de « foi » dans les grands récits d'émancipation, plusieurs éléments propres au sacré (comme la production de miracles et la recherche de la vie éternelle) semblent avoir été récupérés par d'autres discours, tels que la médecine et la science. Les nombreux enjeux (éthiques, épistémologiques, biologiques) soulevés par l'émergence des nouvelles technosciences, de même que leurs répercussions potentielles sur la vie humaine, qui constituent d'ailleurs l'un des thèmes principaux de l'univers bilalien, feront l'objet de notre prochain chapitre.

⁹³ *Quatre?*, p. 237-238.

Chapitre 3 : La mort de la science et de l'art

« Quant au docteur Septimus, ses dons exceptionnels le destinaient, sans aucun doute, à occuper une place de tout premier plan dans le monde scientifique de ce temps. [...] Que sa fin tragique serve d'avertissement à tous ceux qui tenteraient, à des fins criminelles, d'oublier que la Science véritable est au service de l'Humanité, que son but est de travailler à l'avancement du Progrès et non de servir la vanité, l'ambition ou la tyrannie d'un seul individu. Et qu'enfin, au-dessus de la Science, il y a l'Homme! »
– Edgar P. Jacobs, *La Marque jaune*, 1956.

L'avènement de la postmodernité, caractérisée par l'effondrement des grands récits, s'accompagne de plusieurs angoisses et pose de nouveaux questionnements. Si, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la fin de l'histoire peut faciliter un retour des idéologies religieuses, l'incroyable essor des technosciences au cours des dernières décennies favorise également l'émergence d'une nouvelle « foi technoscientifique¹ ». Comme le font remarquer nombre de chercheurs², le développement des biotechnologies soulève plusieurs enjeux sociaux, éthiques et scientifiques qui relevaient autrefois du sacré. Les différentes possibilités qui nous seront peut-être un jour offertes par l'ingénierie génétique, le clonage humain ou encore la cryogénéisation suscitent, chez certains, l'espoir de prolonger indéfiniment la vie³ ou encore de créer sur mesure des êtres (post)humains aux attributs quasi divins⁴. Ainsi, comme le souligne Maxime Coulombe, la perte de repères traditionnels entraînée par la réalité postmoderne permet à la croyance scientifique de s'imposer comme nouvelle forme de « transcendance athée⁵ » :

¹ Maxime Coulombe, *Imaginer le posthumain : sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 3.

² Voir Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*; Denis Baron, *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions Dis Voir, 2008, ou encore Maxime Coulombe, *op. cit.*

³ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 143-145.

⁴ C'est en ces termes, par exemple, que Francis Fukuyama distingue la médecine thérapeutique traditionnelle de l'eugénisme biotechnologique : « *The original purpose of medicine is, after all, to heal the sick, not to turn healthy people into gods.* », *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*, p. 209.

⁵ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 1-2.

[L]a posthumanité est aussi une transcendance : elle se fait, elle aussi, réponse à ces questions. Si nous vivons certes dans une société aux repères vacillants, la fascination pour la postmodernité tient précisément à ce qu'elle permettrait, de manière originale et dans la foulée de la foi moderniste, de croire à une transcendance tirée de la notion de progrès⁶.

Dans *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979), Jean-François Lyotard note qu'à l'ère postmoderne – caractérisée par la vogue de la cybernétique et l'apparition de nouvelles technologies de l'information –, le « langage » scientifique est en pleine mutation⁷. Alors que la société postindustrielle est appelée à s'orienter vers une économie du savoir, la science risque d'être marquée par la privatisation d'une nouvelle forme de recherche axée sur la performativité⁸. Même si elle n'est plus encadrée par le méta-récit des Lumières⁹, la science est encore habitée par une certaine idée de progrès. Ainsi, comme Lyotard le fait remarquer dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*, le mythe du progrès, assimilable au développement techno-industriel capitaliste¹⁰, reste peut-être le dernier grand récit¹¹. Or, ce même récit, qui est en partie responsable des horreurs du XX^e siècle (« guerres totales, totalitarismes, écart croissant entre la richesse du Nord et la pauvreté du Sud¹² »), accélère la délégitimation du savoir¹³ puisqu'il tend à subordonner la recherche scientifique au gain technique¹⁴.

Les années 1980-1990 sont également témoin de l'incroyable développement des sciences de la vie (la génétique, les biotechnologies), et de l'essor fulgurant des technologies de l'information et des télécommunications¹⁵; une situation qui a d'ailleurs permis

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, *op. cit.*, p. 11-14.

⁸ *Ibid.*, p. 14 et p. 74-75.

⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁰ *Id.*, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 41 et p. 109-111.

¹¹ *Ibid.*, p. 31-33.

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ *Ibid.*, p. 31-33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 3 et Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*, p. 74 et p. 79.

l'émergence de nouvelles disciplines technoscientifiques telles que la bio-informatique (développement d'outils informatiques visant à faciliter la collecte et l'analyse de données en biologie¹⁶). Deux événements spectaculaires marquent l'aboutissement de la recherche dans ce domaine : le clonage de la brebis Dolly en 1997 et la réalisation du Human Genome Project (« Projet génome humain ») en 2003¹⁷. C'est dans ce contexte qu'émerge le concept de posthumain.

Dans *Imaginer le posthumain : sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*,

Maxime Coulombe propose la définition suivante de la posthumanité :

La posthumanité est fondée sur l'espoir que l'homme saura, dans un avenir prochain, rompre avec les limites de sa condition biologique. L'homme n'est pas immortel, il n'a que deux bras et deux jambes; ses performances sont limitées par son physique, mais aussi par la nature même des réactions chimiques qui se développent en lui. [...] La posthumanité espère ainsi repousser les limites de l'homme en souhaitant dépasser les « limites » du corps. Elle a donc un destin lié aux technosciences¹⁸.

S'appuyant sur l'idée que le corps humain est lent, lourd, opaque, limité, obsolète et complètement déphasé¹⁹, le posthumain cherche à créer des êtres hybrides plus performants sur le plan physique, intellectuel et communicationnel²⁰ : création sur mesure d'êtres transgéniques²¹, greffes et modifications chirurgicales diverses²², prolongement de la vie²³, intégration du corps humain aux différents outils et réseaux de communication²⁴, fluidité identitaire²⁵, voilà quelques-uns des objectifs potentiels de la posthumanité. Derrière cet

¹⁶ Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.*, p. 79. Le livre étant paru en 2002, Fukuyama parle du Human Genome Project comme étant achevé en 2000 (date à partir de laquelle le séquençage était en partie terminé). Le projet arrive cependant à terme en 2003.

¹⁸ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 11 et p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 11 et Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*, p. 76. Fukuyama utilise notamment l'expression « designer babies ».

²² Denis Baron, *op. cit.*, p. 26 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 80 et 119.

²³ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 143-148 et Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*, p. 57.

²⁴ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 19.

²⁵ Denis Baron, *op. cit.*, p. 42-43 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 59.

ambitieux programme se profile évidemment une certaine idéologie du « contrôle²⁶ ». Alors que la compréhension de l'univers reste le but principal de la science, les technosciences (incluant les biotechnologies), elles, ont une visée beaucoup plus utilitariste : elles cherchent à tirer un usage pratique (et profitable) du savoir acquis²⁷. Aussi, les tenants de la posthumanité ne cachent pas leur but : l'être humain cherche désormais à court-circuiter le processus de sélection naturelle afin de prendre en main sa propre évolution²⁸.

Il convient, ici, d'émettre une distinction entre le posthumain et l'art posthumain : le posthumain est un domaine de recherche envisageant diverses possibilités d'avenir pour le corps humain; la posthumanité serait donc d'abord et avant tout un état physiologique précis. De cet éventail de possibilités biologiques émerge un imaginaire posthumain ayant inspiré différentes représentations (illustrations, photos, sculptures, vidéos, performances, etc.) fictives ou réelles de la posthumanité. Bref, pour reprendre les mots de Maxime Coulombe : « La posthumanité est héritière de l'imaginaire des technosciences : à cheval entre réalité et fiction, elle est l'exemple par excellence de l'incidence d'une recherche sur l'imaginaire, et de l'imaginaire sur une recherche²⁹. »

Dans la *Tétralogie du Monstre*, Enki Bilal exploite cet imaginaire posthumain de façon particulièrement efficace. C'est ainsi que l'auteur aborde la thématique du clonage humain (les répliques warholiennes), de la mutation biologique (Sacha), des implants technologiques (Nike) ou encore de l'ingénierie génétique (Holerau). Ces différents enjeux

²⁶ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 8.

²⁷ Ainsi, comme le souligne Maxime Coulombe : « Voilà, pour une bonne part, l'origine de la fascination qu'exercent les technosciences : elles sont à la fois *scientifiques* et toutes tournées vers une *finalité* qui les organise et qu'elles projettent d'atteindre; elles sont à la fois théoriques et pratiques. Contrôler le monde vers une fin empirique, pratique et désirée. », *op. cit.*, p. 8-9. C'est l'auteur qui souligne.

²⁸ Denis Baron, *op. cit.*, p. 41-42 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 12-13.

²⁹ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 11.

liés à la posthumanité lui permettent alors de dénoncer les dangers de l'idéologie du progrès et de la foi technoscientifique.

La représentation de la science dans la bande dessinée classique

Les dérives de la science et les enjeux bioéthiques sont deux thématiques récurrentes dans l'œuvre d'Enki Bilal. De même, les concepts de posthumain et de bio-art – motifs inhérents à la science-fiction et au récit d'anticipation – sont au cœur de la *Tétralogie du Monstre*. Or, pour comprendre la pertinence de la question scientifique dans l'œuvre bilalienne, il convient d'examiner les différentes contraintes³⁰ qui ont pesé sur les nombreuses représentations de la science et du « savant³¹ » dans la bande dessinée européenne³².

Comme le souligne Harry Morgan dans le chapitre de *Principes des littératures dessinées* qu'il consacre à la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, les censeurs français des années 1950 s'acharnent particulièrement sur la bande dessinée de science-fiction et le récit d'anticipation. On accuse entre autres ce genre « d'ignorer les données élémentaires de la science », de « nuire aux études » scientifiques des enfants, de « ruiner la foi dans le progrès » et de ridiculiser les

³⁰ Le 16 juillet 1949, date charnière dans l'histoire de la bande dessinée européenne, marque l'adoption, en France, de la loi sur la réglementation des publications destinées à la jeunesse, appelée plus généralement « loi du 16 juillet 1949 ». Cette loi mène notamment à la création d'un délit de « démoralisation de la jeunesse ». De même, dès les années 1950, le gouvernement français met sur pied la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Ces mesures ont pour effet de censurer la bande dessinée, genre qui tombe automatiquement dans la catégorie des « littératures enfantines ». De telles mesures ont un impact sans précédent sur la représentation de la science dans la bande dessinée. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2, 2003, p. 204-207 et Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff, « Le savant dans la bande dessinée : un personnage contraint », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 131.

³¹ Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff, *loc. cit.*, p. 131.

³² Après avoir analysé le corpus de la bande dessinée franco-belge dite « classique » (récits d'aventures publiés entre 1930 et 1960), Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff en arrivent à la conclusion que la profession du savant est surreprésentée dans la bande dessinée. *Ibid.*, p. 123-124.

hommes de science en les réduisant aux stéréotypes d'étourdis ou de mégalomanes. Bref, aux yeux de la Commission, la bande dessinée d'anticipation, en raison de sa nature jugée « invraisemblable » et « pessimiste », dévalue la science et démoralise la jeunesse³³.

Cette méfiance générale des autorités à l'égard de la science-fiction et de l'anticipation dans les publications « jeunesse » s'inscrit dans le contexte historique de l'après-guerre, marqué par un incroyable essor des techniques³⁴. Alors que le fantastique tend à supplanter le merveilleux chrétien en matière de « croyance » dans la bande dessinée, le spectre « scientifique » de la Seconde Guerre mondiale (bombe atomique, camps de la mort, mécanisation des combats), de même que l'angoisse nucléaire de la guerre froide, pèsent sur l'imaginaire social³⁵. En France, ces craintes ont pour effet d'encadrer très strictement la représentation de la science et du merveilleux scientifique dans la bande dessinée. Ainsi, comme le font remarquer Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff dans leur article consacré à la figure du savant dans la bande dessinée classique, la Commission de surveillance élabore plusieurs contraintes :

Les commissions de censure qui auront pour mission de vérifier le bon respect de la loi [du 16 juillet 1949] et qui se réuniront tout au long des années 1950 régleront explicitement les manières de présenter la figure du savant et l'image de la science qui en découle. Lors d'une séance en 1951, la commission définit par exemple les limites à respecter pour la transposition du réel et de la vraisemblance dans l'anticipation scientifique. Plus encore, la commission exige que soit donnée de la science une image entièrement positive. Il ne faut pas que l'ambiguïté puisse régner à son propos³⁶.

³³ Harry Morgan, *op. cit.*, p. 220-228.

³⁴ Ainsi, comme le décrit Harry Morgan : « Le reproche fait à la bande dessinée d'anticipation de méconnaître le but altruiste de la science n'est compréhensible que dans le contexte socio-économique du temps, caractérisé par l'émergence d'une technostructure et la nécessité de légitimer des choix fondamentaux (le nucléaire, l'automobile) et des projets gigantesques (centrales atomiques, barrages, autoroutes), alors que le souvenir de la guerre mondiale est dans tous les esprits et entraîne un pessimisme accru vis-à-vis de la science et du progrès. », *op. cit.*, p. 227 et p. 230-231.

³⁵ Comme le remarque Jean-Bruno Renard : « C'est que dans les années d'après-guerre et jusque vers 1965, la mentalité collective européenne doit se rétablir d'un traumatisme remettant en cause deux valeurs qui étaient auparavant incontestées : la Science et l'État. L'explosion de la bombe d'Hiroshima a fait perdre aux peuples la confiance qu'ils mettaient en la Science et qui s'exprimait dans les romans de Jules Verne ou dans les *space operas* américains. », Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 217-218.

³⁶ Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff, *loc. cit.*, p. 131.

L'image de la science que la Commission impose à la bande dessinée serait donc la suivante : le bien (la science altruiste au service de l'État et de l'Humanité) doit toujours triompher du mal (le mauvais usage de la science³⁷). Puisque le récit ne peut être marqué par aucune forme d'ambiguïté morale, le héros finit toujours par restaurer l'équilibre initial; ainsi, le mauvais usage de la science par les forces du mal ne cause jamais de conséquences durables et ses effets sont toujours réversibles³⁸. Bref, comme le résumait Allamel-Raffin et Gangloff, il en résulte une représentation positiviste de la science qui perpétue le mythe du progrès :

Conséquence ultime : les effets de la science apparaissent toujours comme maîtrisables. D'éventuelles applications nuisibles pour l'humanité de certaines inventions ne sauraient être le fait de l'institution scientifique, ou même de l'État, d'ailleurs très présent comme tel. [...] La science est au service de [l'Humanité] et tout rentre toujours dans l'ordre. Ce qui est à l'œuvre derrière la structure du récit d'aventures dans la bande dessinée, c'est une métaphysique immobiliste. À la fin, on revient avec bonheur au point de départ³⁹.

Ainsi, il ne peut y avoir que deux représentations possibles de la science et du scientifique (ou « savant ») : le « savant maudit », figure criminelle et égoïste condamnée à l'échec et le « bon savant⁴⁰ », homme de savoir qui travaille pour l'avancement des sciences et l'amélioration de la condition humaine.

Ces considérations sur la figure du savant nous éclairent sur la manière dont la bande dessinée de science-fiction des années 1960-1980 (courant auquel appartient Bilal⁴¹), de même que la bande dessinée d'anticipation contemporaine, sont appelées à représenter l'activité scientifique. Dans *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Jean-Bruno Renard n'hésite pas à parler de l'apparition, vers 1965, d'une « deuxième crise des valeurs⁴² » dans l'imaginaire collectif. Cette crise se manifeste notamment dans la nouvelle bande dessinée de

³⁷ *Ibid.*, p. 132-133.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁴¹ Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 154.

⁴² *Ibid.*, p. 219.

science-fiction « adulte » publiée dans des revues telles que *Pilote* ou *Métal Hurlant* : « Dans la mentalité collective, la peur de la pollution et des armes biologiques ou génétiques s'est ajoutée à la peur du nucléaire⁴³. » C'est ainsi que les thématiques liées à l'homme-machine, au cyberpunk (années 1980), puis au posthumain (années 1990) font petit à petit leur apparition dans la bande dessinée.

Enki Bilal, comme nombre de ses contemporains, profite de ces nouvelles possibilités pour renverser le modèle classique de représentation de la science dans la bande dessinée. Tandis que le « bon savant » reste une figure très discrète dans son œuvre (et, la plupart du temps, impuissante), le « savant maudit » – le plus souvent un médecin –, est un personnage récurrent qui profite généralement de la complicité des figures d'autorité étatiques, lorsqu'il n'est pas à leur service : le Dr Jean-Loïc Delisle et le « Prix Nobel de Technologie spatiale⁴⁴ » Haris Zulkar du consortium maffieux KKDZO (*Froid Équateur*, 1992), le chirurgien personnel du dictateur Mac Bee⁴⁵ (*Tykho Moon*, 1996), la corporation médicale Eugenics⁴⁶ (*Immortel (ad vitam)*, 2004), le scientifique Ferdinand Owles – sacré « Homme

⁴³ *Ibid.*, p. 219-220.

⁴⁴ Enki Bilal, *Froid Équateur*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ Mac Bee fait d'ailleurs plusieurs déclarations confirmant les liens entre pratique médicale et pouvoir étatique : « La chirurgie de mon corps est géopolitique ! » ou encore, « Je suis malade, mais ma santé reste idéologique. » Le chirurgien du dictateur Mac Bee, pour sa part, est décrit comme étant « une sorte de Mengele/Folamour ». Mengele renvoie ici au médecin nazi Josef Mengele, tandis que Folamour renvoie au Dr Folamour (ou Dr Strangelove, dans la version anglaise originale), personnage du film de Stanley Kubrick *Dr Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Dans ce film, le Dr Folamour est en fait un ancien physicien nazi recruté par le gouvernement américain après la Seconde Guerre mondiale. Enki Bilal et Dan Franck, *Tykho Moon : livre d'un film* [scénario du film avec illustrations d'Enki Bilal et photos de Fabienne Renault et Isi Veleris], Paris, Christian Desbois Éditions, 1996, p. 21, p. 73 et p. 17.

⁴⁶ Avec l'aide du sénateur Kyle Allgood, Eugenics a réussi à instaurer une « dictature médicale » à New York. Cette situation lui permet alors de procéder à plusieurs activités scientifiques non éthiques, en plus de gérer l'unité spatiale de cryogénéisation carcérale Globus One : « Je parle des rafles, des expériences illégales, des prélèvements sauvages de sang ou d'organes, des disparitions qui se chiffrent par milliers. Je parle de Globus One. Vous savez de quoi il s'agit, j'imagine ? C'est le congélateur utilisé par une armada de savants fous qui travaillent pour Eugenics. », Enki Bilal, *Immortel (ad vitam)*, enregistrement vidéo, Téléma et TF1 Films Production, Paris, 2004, 1 disque, 1h43 min, son, couleur, DVD.

de l'année de l'hybridation ultime⁴⁷ » par *Time Magazine* – (*Animal'z*, 2009) et, bien sûr, le Dr Optus Warhole de la *Tétralogie du Monstre* n'en sont que quelques exemples.

La science est alors représentée comme une force qui dépasse la portée de l'être humain et qui finit, inmanquablement, par l'écraser. Entre les mains d'un mauvais savant, elle devient une arme intrusive qui viole systématiquement l'intégrité physique et morale des êtres humains. Enfin, lorsque le mauvais usage de la science s'estompe, il s'agit rarement du fait d'un héros, ni même d'un « bon savant », mais plutôt d'une erreur du « mauvais savant » ou bien d'une conjoncture sociopolitique particulière qui dépasse les personnages principaux. Aussi la science n'y apparaît-elle jamais comme étant parfaitement « maîtrisable ». Puisque les personnages bilaliens ne sont pas en mesure de rétablir l'ordre initial, les effets nocifs de la science perdurent même après la déchéance des mauvais savants.

La science a des conséquences et la fiction bilalienne ne les ignore pas. Si la chute des tyrans et des mauvais savants peut mener à l'émergence d'un ordre nouveau, les victimes de la science ne disparaissent pas pour autant⁴⁸. De même, les nouvelles technologies intrusives ne sont pas retirées de la sphère publique; celles-ci peuvent toujours servir d'outils de contrôle, comme en témoigne Amir Fazlagic, lorsqu'il est mis sous surveillance électronique par la police judiciaire de Paris, à la fin de *Quatre?* :

[Policie 1 (chrétienne)] : Vous êtes libre, Monsieur Fazlagic. Libre mais implanté... Si vous avez le moindre contact avec votre petite peste [Sacha], nous le saurons... Par l'image, par le son, par tout...
[Amir] : On n'arrête pas le mauvais progrès, je sais⁴⁹...

Cette dernière phrase d'Amir est particulièrement révélatrice de la vision bilalienne du « progrès ». Car, si la science continue d'être utilisée à mauvais escient, c'est principalement

⁴⁷ Enki Bilal, *Animal'z*, Tournai, Casterman, 2009, p. 43.

⁴⁸ Les ex-patients d'Eugenics sont condamnés à vivre avec les organes jetables qu'on leur a greffés (*Immortel (ad vitam)*), tout comme l'ancien opposant politique Anikst Vsoloko alias Tykho Moon souffre d'amnésie depuis qu'on lui a prélevé de force ses cellules cérébrales (*Tykho Moon*).

⁴⁹ *Quatre?*, p. 252.

parce que la croyance générale au « progrès » persiste toujours. Cette acceptation docile des technosciences par la population générale est dénoncée de façon particulièrement ironique dans *Le sarcophage*, alors que, dans la « Salle de l'immortalité⁵⁰ », les visiteurs du « Musée de l'Avenir⁵¹ » sont appelés à subir un important processus de « posthumanisation » :

Salle de l'immortalité. Les hommes, ceux qui sont libres et riches en tout cas, vivent de plus en plus vieux. On assiste au retour de l'évolutionnisme dans le choix d'enfants. Le clonage et la maîtrise de la filiation biologique débouchent sur la vision d'un *homme a-humain*, totalement maître de sa destinée qu'il façonne à son gré.

Par des dispositifs spectaculaires où se mêleront expériences de méditation transcendante, reconditionnement psychologique, rajeunissement médicalisé, reprogrammation génétique [...], cette immense salle au décor volontairement dépouillé confèrera à certains visiteurs (présélectionnés à partir du dossier établi puis complété au check-point) des attributs de nature *quasi-divine*⁵².

À la suite de ce programme de reconditionnement biotechnologique et évolutionnaire, ces visiteurs sont même invités à tester leur immortalité et à manifester leurs nouvelles aptitudes posthumaines en pénétrant le sarcophage du réacteur nucléaire de Tchernobyl. L'aspect tout à fait absurde de cette profession de foi technoscientifique permet ainsi aux auteurs du *Sarcophage* de dénoncer certains discours positivistes liés aux biotechnologies et aux technosciences.

Bref, alors que la bande dessinée d'anticipation classique ne tolérait aucune forme d'ambiguïté morale, l'univers bilalien, dans toute sa « déglingue », cherche plutôt à démentir l'idée de progrès (social, technique, industriel) et à dénoncer l'idéologie du contrôle en soulignant le caractère ambigu de la science elle-même. Dans la *Tétralogie du Monstre*, ce sont les conséquences déshumanisantes des biotechnologies qui traduisent ce sentiment d'ambiguïté face à la science. Bilal se sert ainsi de la représentation de la science afin de critiquer le processus de déshumanisation à travers lequel se réalise l'idéal posthumain.

⁵⁰ Enki Bilal et Pierre Christin, *Le sarcophage*, op. cit., p. 48.

⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵² *Ibid.*, p. 48. Ce sont les auteurs qui soulignent.

Biotechnologies et déshumanisation dans la Tétralogie du Monstre

Si la posthumanité suscite l'espoir d'un être amélioré, elle soulève également de nombreuses craintes : retour de l'eugénisme⁵³, dictature de la performativité⁵⁴, viol de l'intégrité et perte de l'essence humaine⁵⁵. Les biotechnologies du XXI^e siècle permettront peut-être aux individus de faire de formidables gains en matière de performances physiques, de longévité, d'intelligence et de « beauté⁵⁶ », mais elles engendreront également d'importantes pertes : perte d'autonomie⁵⁷ (relation de dépendance envers les biotechnologies et leurs fabricants), perte d'intégrité (physique et morale, fin de la notion d'invulnérabilité des corps), perte de dignité (personnelle, universelle⁵⁸), perte de liberté⁵⁹ et, surtout, perte d'humanité⁶⁰. Après tout, la souffrance, l'humilité, la faiblesse, l'impuissance, la vulnérabilité et la mort sont toutes des composantes de l'expérience humaine qui permettent aux individus de s'identifier à leurs semblables⁶¹. Ainsi, comme le note Francis Fukuyama, les biotechnologies risquent de créer une rupture profonde entre l'ère humaine et l'ère posthumaine, caractérisée par une certaine déshumanisation du sujet⁶². Cette

⁵³ Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, op. cit., p. 72.

⁵⁴ « Ici interviennent les techniques. Elles sont initialement des prothèses d'organes ou des systèmes physiologiques humains ayant pour fonction de recevoir des données ou d'agir sur le contexte. Elles obéissent à un principe, celui de l'optimisation des performances : augmentation de l'output (informations ou modifications obtenues), diminution de l'input (énergie dépensée) pour les obtenir. », Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit., p. 72-73.

⁵⁵ Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, op. cit., p. 101.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

⁶² « While it is legitimate to worry about unintended consequences and unforeseen costs, the deepest fear that people express about technology is not a utilitarian one at all. It is rather a fear that, in the end, biotechnology will cause us in some way to lose our humanity – that is, some essential quality that has always underpinned our sense of who we are and where we are going, despite all of the evident changes that taken place in the human condition through the course of history. Worse yet, we might make this change without recognizing that we had lost something of great value. We might thus emerge on the other side of a great divide between human and posthuman history and not even see that the watershed had been breached because we lost sight of what

déshumanisation est dénoncée par Enki Bilal dans sa *Tétralogie du Monstre*, œuvre dans laquelle les êtres humains sont soumis à un processus de déshumanisation forcée particulièrement dégradant.

La figure centrale de ce processus de déshumanisation est le sinistre Dr Optus Warhole, chirurgien manipulateur aux ambitions manichéennes. Dans *Le sommeil du Monstre*, Optus Warhole, en tant que co-leader autoproclamé de la secte Obscurantis Order, est une figure de pouvoir qui se sert de sa pratique médicale à des fins politico-religieuses. En tant que chirurgien, celui-ci viole systématiquement la dignité et l'intégrité de ses patients en leur insérant, sans leur consentement, de dangereux dispositifs de contrôle. L'une des premières victimes de ses opérations intrusives est Nike Hatzfeld.

Spécialiste de la mémoire, Nike est l'une des cibles potentielles de l'Obscurantis Order, qui désire l'instrumentaliser. Piégé par l'organisation (attentat du Watershop), Nike, blessé, finit par échouer alors à l'hôpital du FBI (New York), établissement où s'est infiltré le Dr Warhole. Complètement défiguré par l'attentat dont il a été victime (son nez « explose »), Nike passe sous le bistouri de Warhole, qui ne manque pas de lui « recloisonner » l'appareil nasal à l'aide de « micro-capteurs d'auto-guidage pour armes à faisceaux et particules⁶³ ». Warhole profite également de l'opération afin de lui implanter un récepteur radio dans le cerveau, facilitant ainsi la manipulation du sujet « [p]ar un effet de concentration mentale extrême, soutenu chimiquement⁶⁴ ». Ces tractations servent deux objectifs : soutirer les facultés mémorielles de Nike et instrumentaliser le sujet dans le but de localiser et de détruire le Site de l'Aigle (grâce aux explosifs placés dans sa cloison nasale) :

that essence was. », Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, op. cit., p. 101.

⁶³ *Le sommeil du Monstre*, p. 38-39.

⁶⁴ *Ibid.*

« L'élus Nike sera déplaçable comme une pièce de jeu d'échecs, selon la stratégie choisie. Je compte ainsi lui faire remonter la filière du feu d'artifice final⁶⁵. »

En vertu de ce plan, Nike, qui ignore tout des machinations de Warhole, obtient un congé précipité de l'hôpital du FBI sans explications quant à son opération chirurgicale, qu'il juge bâclée. Il n'a donc aucune connaissance des implants qu'on lui a greffés et qui lui causent de violentes migraines :

[Lieutenant Cobbéa (FBI)] : Comment va votre nez?

[Nike] : Mon nez est raté, Lieutenant Cobbéa, et j'ai le cerveau en feu. À propos, qui m'a opéré?

[Nike (narration)] : Trois jours – soixante-douze heures de douleur – plus tard, Hôtel Essex House (chambre single)

[Nike (au téléphone)] : QUI M'A OPÉRÉ???

[Téléphone] : Nous ne pouvons pas donner ce genre d'information. Secret militaire.

[Nike (au téléphone)] : Fuck you and your military secret! J'ai un point brûlant dans le lobe frontal depuis votre fuckin opération! J'ai la tête qui va exploser. J'exige une consultation!

[Téléphone] : Nos consultations sont réservées aux membres du FBI... De toute façon, d'après notre fichier, vous êtes décédé : « Nike Hatzfeld – décédé ». [...] Pour vos migraines, qui que vous soyez, prenez de l'aspiralgan. Trois comprimés, trois fois par jour. C'est en vente libre, bonne chance...

[Nike (au téléphone)] : FUCK YOU⁶⁶!

Tout comme Nike Hatzfeld, Sacha Krylova a servi de cobaye au Dr Warhole. Depuis qu'elle a subi des « traitements de "novice"⁶⁷ » durant sa formation chez les Éradicateurs de l'Obscurantisme Order, Sacha est atteinte d'une pathologie sournoise créée par le chirurgien. Après avoir fui le camp des Éradicateurs, à la fin du *Sommeil du Monstre*, Sacha et Amir sont traités dans un centre médical d'Irkoutsk (Sibérie), sous la supervision de Rinat Gazzaev (32 décembre). Il est alors révélé que Sacha connaît une étrange mutation cutanée : sa peau est passée du blanc à l'ébène. Gazzaev diagnostique alors cette transformation comme étant plutôt bénigne :

Vous avez, mademoiselle, partiellement subi un effet de mutation avec une mouche chimique contaminante. Une des innombrables variétés conçues par Warhole... Je vais tout faire pour isoler le germe. Je vous assure cependant : l'effet ne semble que superficiel, et ne porter que sur les seuls agents de pigmentation cutanée. J'ai déjà mon idée sur l'antidote⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

⁶⁷ *Rendez-vous à Paris*, p. 165.

⁶⁸ 32 décembre, p. 102.

Or, il se trouve que la mutation cutanée n'est que la première manifestation de cette pathologie. Aussi, tandis que la couleur de la peau de Sacha continue de se transformer (elle est bigarrée de blanc et de noir), il devient évident que l'intérieur de son corps a également succombé à la mutation (voir annexe 3, figure A). Il est révélé dans *Quatre?* que « trente pour cent au moins de son métabolisme sont d'origine synthétique⁶⁹ » et que cette mutation est en évolution croissante. Ce manque d'« organes adéquats⁷⁰ » aurait d'ailleurs provoqué la fausse couche qui l'a plongée dans le coma. Plus inquiétant encore, la pathologie serait « due à diverses injections de produits synthétiques dits “intelligents⁷¹” » qui « “copient” certains organes, les phagocytent, mutent, et prennent leur place⁷² ». Ce processus de mutation serait d'ailleurs contrôlé par un « central⁷³ » extérieur auquel elle serait soumise; seule la destruction du central permettrait de renverser le coma et de stopper la mutation.

Ce central ne serait rien de moins qu'une des nombreuses « mouches » warholiennes. Ces mouches, créatures « partiellement électroniques, organiques, chimiques, voire même virtuelles⁷⁴ », sont en réalité des nanotechnologies mobiles permettant à leur créateur de contrôler plusieurs sujets à distance (voir annexe 3, figure B). À leur arrivée au camp des Éradicateurs, les novices sont soumis au contrôle d'une mouche qui procède alors à un véritable lavage de cerveau chez le sujet, en plus de surveiller chacun de ses gestes. Afin de sauver Sacha, Amir doit donc traquer et détruire la mouche de sa femme. Ce geste est lourd de conséquences puisqu'il provoque une perte de mémoire, de même qu'une « rétrogradation » à l'état animal chez le sujet. L'emprise de cette pathologie est donc totale :

⁶⁹ *Quatre?*, p. 208-209.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 224-225.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Le sommeil du Monstre*, p. 40.

elle viole à la fois le corps et l'esprit de celle qu'elle habite, allant jusqu'à rejeter le fœtus de Sacha. Les mouches warholiennes n'accordent donc aucune valeur à leurs sujets; celles-ci peuvent même s'adonner à des fonctions de sabotage et de meurtre⁷⁵ (voir annexe 3, figure C).

À travers les exemples de Nike et de Sacha, il apparaît évident que les biotechnologies de l'univers bilalien servent avant tout d'instruments de contrôle. La réalisation d'un être posthumain aux nouvelles habiletés communicationnelles (implantation d'un émetteur radio) ou encore d'une mutante transgénique aux organes artificiels et aux composantes intelligentes (mouches), passe inévitablement par une perte d'autonomie et de liberté chez le sujet. En tant que cobayes non consentants, Sacha et Nike sont entièrement soumis à la volonté d'Optus Warhole et à ses biotechnologies déshumanisantes. Incrustées à même leur chair, elles transforment les sujets en simples objets (ou « pions⁷⁶ ») dont Warhole peut disposer comme bon lui semble. On leur nie ainsi les droits humains les plus élémentaires : vie, dignité, libre arbitre, intégrité et sécurité, droits reproductifs, etc.

Cette déshumanisation du sujet par la robotique ou la technologie n'est pas sans rappeler les craintes et fantasmes suscités par la cybernétique et incarnés, dans l'imaginaire social, par la figure du cyborg. Celle-ci occupe d'ailleurs une place importante chez Bilal. Dans l'univers du *Monstre*, le cyborg prend la forme de répliques warholiennes, androïdes semi-organiques servant les ambitions du sinistre chirurgien.

⁷⁵ Au cours de l'attentat contre Hubble 4 orchestré par Optus Warhole (toujours dans le but de localiser le Site de l'Aigle), un essaim de mouches parvient à percer le sas de l'observatoire spatial et procède à l'assassinat brutal de Finch, le collègue de Leyla Mirkovic. C'est ainsi que Warhole décrit le carnage auquel s'adonnent ses dangereux insectes : « Je vais tout vous expliquer, mademoiselle... Une mouche est en train de pondre un millier de larves le long de la colonne vertébrale de la victime. Elle va investir son abdomen, puis son thorax, et remonter vers le cerveau. La victime va beaucoup souffrir avant de mourir en moins d'une heure. Les larves se libéreront dans moins d'une semaine. », *Le sommeil du Monstre*, p. 40.

⁷⁶ Dans *Le sommeil du Monstre*, le Dr Optus Warhole parle d'ailleurs de Nike Hatzfeld en ces termes : « [I]l me suffira alors d'y déplacer notre pion-Nike, pour le coup décisif, et le feu d'artifice final... », p. 53.

Le cyborg dans l'univers bilalien

Le rêve posthumain est issu d'un certain engouement pour la cybernétique, véritable culte de la communication et de la transparence qui se développe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁷⁷. Le désir de créer un cyborg ou *cybernetic organism* (« organisme cybernétique ») apparaît dès 1960, alors que la NASA étudie la possibilité de modifier l'homéostasie des êtres humains dans le but d'adapter le corps à un environnement spatial hostile⁷⁸. Le cyborg, créature « hybride corps-machine⁷⁹ » devient alors une importante figure de l'imaginaire collectif.

L'apparition d'une nouvelle bande dessinée de science-fiction adulte dans les années 1960-1980 (revues *Pilote* ou *Métal Hurlant*) témoigne de la popularité de ce motif. L'être humain aux différents implants métalliques ou robotiques est une image qui fascine et inquiète, comme le remarque Jean-Bruno Renard en faisant référence à l'œuvre de Philippe Druillet :

Autre peur collective qu'exprime la BD moderne : l'écrasement de l'homme par la technique. En représentant des personnages à la chair incrustée de métal, Druillet évoque, avec plus de force que ne le ferait aucun théoricien, l'imbrication mutilante de l'homme et de la machine⁸⁰.

Bilal n'échappe pas à cette tendance alors qu'il imagine, en 1980, le personnage d'Alcide Nikopol, homme dont la jambe métallique a été fabriquée à partir d'un rail de métro. La *Trilogie Nikopol* de Bilal est d'ailleurs l'une des œuvres phares du cyberpunk, courant de science-fiction des années 1980, en matière de bande dessinée⁸¹. Le cyberpunk fait du cyborg l'une de ses figures principales :

⁷⁷ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 18-19.

⁷⁸ « Le terme *cyborg*, condensation de *cybernetic organism*, semble être proposé pour la première fois lors d'une conférence donnée en 1960 par Manfred E. Clynes et Nahan S. Kline à propos des conditions de vie en orbite aérospatiale et commanditée par la NASA [...]. », Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹ Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰ Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 219-220.

⁸¹ Denis Baron, *op. cit.*, p. 21-22.

Décrivant toutes un monde anti-utopique, les œuvres cyberpunks définissent une transformation inévitable de la condition humaine par des moyens informatiques en premier lieu, puis par le biais de la biologie ayant pour nom le biopunk⁸².

Avec l'accélération des technologies de l'information et des communications, dans les années 1990⁸³, les fantasmes du cyberpunk et de la cybernétique se transforment et s'adaptent aux nouvelles réalités technologiques⁸⁴. Denis Baron souligne d'ailleurs l'abandon des implants métalliques au profit de nouvelles modifications biotechnologiques : des artistes tels que Stelarc ou Orlan se soumettent à des greffes⁸⁵, à des « opérations-chirurgicales-performances⁸⁶ » ou encore à différentes performances artistiques remettant en question les limites biologiques du corps⁸⁷. C'est la naissance de l'art posthumain⁸⁸.

Dans la *Tétralogie du Monstre*, la représentation du posthumain passe par la figure du cyborg. Enki Bilal se sert alors des différentes répliques warholiennes pour dénoncer les enjeux (vol d'identité, viol de l'intimité, déshumanisation, paranoïa) liés aux objectifs de la posthumanité. Ces répliques, androïdes composés de chair humaine synthétique (elle-même fabriquée à partir d'ADN volé), correspondent parfaitement à l'idéal d'un être posthumain en phase avec la cybernétique. La *Tétralogie du Monstre* nous présente ainsi différents modèles

⁸² *Ibid.*

⁸³ Au moment de l'apparition de l'art posthumain, au début des années 1990, l'accélération des technologies de l'information et des communications est à son apogée. Comme Jean Baudrillard le souligne dans *L'illusion de la fin* (1992), les chaînes satellites d'information continue procèdent à un véritable bombardement médiatique ayant plongé le monde dans un présent perpétuel. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 29-37 et p. 83-92.

⁸⁴ Denis Baron, *op. cit.*, p. 21-22.

⁸⁵ En 2006, Stelarc s'est fait greffer une oreille artificielle cultivée à partir de ses propres cellules à l'intérieur de l'avant-bras gauche. Cette œuvre s'intitule *Extra Ear : Ear on Arm*. Denis Baron, *op. cit.*, p. 26 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁶ De 1990 à 1993, Orlan a subi huit « opérations-chirurgicales-performances », souvent retransmises en direct dans plusieurs galeries, musées ou centres multimédias. Au cours de sa septième opération intitulée *Omniprésence*, Orlan a modifié son visage de manière à y insérer deux implants de silicones au-dessus des arcades sourcilières. Denis Baron, *op. cit.*, p. 58 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 81-84.

⁸⁷ C'est le cas du *happening Ping Body : An Internet Actuated and Uploaded Performance* de Stelarc (1996), au cours duquel l'artiste a relié son corps recouvert d'électrodes à Internet grâce à un ordinateur à système de stimulation musculaire : les internautes pouvaient alors envoyer une décharge de soixante volts et provoquer ainsi le mouvement du corps de Stelarc. Denis Baron, *op. cit.*, p. 32 et Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁸ Comme le fait remarquer Maxime Coulombe, bien que la paternité ou maternité de l'art posthumain reste disputée, cette nouvelle discipline naît en 1995 (Stelarc) ou 1997 (Orlan). Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 4.

et différentes générations de cyborgs plus ou moins sophistiqués. Les répliques de la première génération ne sont, en réalité, que de vulgaires androïdes défectueux. Au cours de l'attentat du Watershop, Nike, qui est confronté à la première réplique de Pamela Fisher (son ancienne copine), détecte immédiatement la supercherie : « regard incolore⁸⁹ », « voix numérique⁹⁰ », erreurs de prononciation, le tout lui fait penser « aux premiers ratages de la compagnie d'androïdes de Mumbai⁹¹ ». Bien qu'imparfaite, cette première génération de répliques n'en reste pas moins dangereuse puisqu'elle a les moyens de droguer et kidnapper ses victimes⁹².

La deuxième génération de répliques est plus avancée. C'est ainsi qu'à Sarajevo (*Le sommeil du Monstre*), Nike est confronté à sa propre réplique, une créature robotique chargée de le séquestrer et de lui subtiliser ses capacités mémorielles. Néanmoins, cette réplique a deux défauts. Tout d'abord, son processus d'initialisation nécessite qu'elle se connecte à l'original. Ensuite, elle reste foncièrement dépendante de sa mouche, qui a la tâche de pondre un œuf sous la peau de l'original. Aussi, Nike réussit assez facilement à neutraliser sa réplique une fois la mouche détruite.

Enfin, les répliques warholiennes post-Obscurantis Order de troisième génération (32 décembre) sont des créatures extrêmement sophistiquées. Contrairement aux générations précédentes, ce sont des êtres semi-organiques dont la chair et le sang synthétiques ont été

⁸⁹ *Le sommeil du Monstre*, p. 12-13.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Cette première Pamela Fisher, qui avait pour mission de droguer et kidnapper Nike, avait également les moyens de recopier parfaitement l'ADN de sa victime : « Elle était truffée de micro-scanners plus ou moins sophistiqués... La moindre parcelle de sa peau, de ses muqueuses était en mesure de mémoriser numériquement tout ce que les cinq sens humains peuvent ressentir. Vous passiez seulement une nuit dans les bras de cette créature, et vous étiez digitalisé dans vos moindres détails, dans vos moindres particularités, mentales ou physiques... [...] Nous avons trouvé sous les ongles de la réplique de Pamela Fisher toute une série de produits éloquents... De quoi vous emmener au bout du monde, comme un chien en mal de maître. », *Le sommeil du Monstre*, p. 19-21.

fabriqués à partir de l'ADN des originaux. Ce sont donc à la fois des androïdes et des clones synthétiques⁹³ capables de retransmettre virtuellement les données sensorielles qu'elles captent. Mieux encore, il est possible de les programmer de manière à ce qu'elles contiennent tous les souvenirs des originaux; celles-ci finissent même par se prendre pour les originaux. Capables de survivre sans scaphandre sur Mars, ces répliques, beaucoup plus robustes que les êtres humains, sont pratiquement « increvables⁹⁴ ». Si le « progrès » est présent dans la *Tétralogie du Monstre*, c'est donc pour mener à une plus grande déshumanisation.

Dès le début de *32 décembre*, Nike est dupé par une nouvelle réplique hautement sophistiquée de Pamela Fisher. Cette deuxième Pamela, pratiquement indiscernable de l'originale, réussit à gagner la confiance de Nike et à copier son profil génétique au cours d'une relation sexuelle. Ce n'est qu'une fois séquestré à Bangkok (dans le Holeraw Building) que Nike apprend que Pamela est une réplique et qu'il a lui-même été dupliqué à son insu. Cette révélation provoque chez lui un profond malaise identitaire. Après tout, si le sang synthétique de la fausse Pamela est en tout point semblable au sien, et si ses propres répliques sont convaincues d'être des originaux, comment peut-il être certain d'être lui-même le Nike Hatzfeld original? Une telle réflexion ne peut mener qu'à la paranoïa :

Car douter que l'on soit fait de véritable chair et de véritable sang donne un sentiment de vertige, même en position allongée. Qui plus est, doublé d'un état de panique permanent dont l'effet le plus intime est l'incapacité totale à trouver le sommeil. Après m'être obsessionnellement palpé la moindre parcelle de mon corps, en avoir « écouté » tout ce qui pouvait être « entendu », avoir tenté d'en analyser la moindre sécrétion, la moindre odeur, j'en étais arrivé à la conclusion raisonnable que j'étais humain, donc le véritable Nike Hatzfeld. Mais le souvenir du goût parfaitement imité du sang synthétique de Pamela, me replongea dans le gouffre du doute, balayant toute certitude sur

⁹³ Il est à noter que la question de la gémellité est omniprésente chez Bilal. Les « clones » de la *Tétralogie du Monstre* s'inscrivent ainsi dans la lignée d'Alcide Nikopol et de son « fils jumeau » Niko (*Trilogie Nikopol*), des frères jumeaux Alvin et Edward Mac Bee (*Tykho Moon*), ou encore des deux cowboys « nihilistes duellistes » quasi-identiques d'*Animal'z*.

⁹⁴ Ces répliques correspondent donc, en quelque sorte, à l'idéal du cyborg proposé par la NASA en 1960, qui imaginait un corps humain résistant à l'hostilité de l'environnement spatial. *Quatre?*, p. 256.

l'authenticité, par exemple, de mon urine, ou de ma salive, ou de cette transpiration encore, qui ne me quitte plus⁹⁵.

Ce malaise rejoint les observations de Michel de Pracontal sur la crise identitaire que peut provoquer la figure du cyborg qui a les moyens, ici, d'anéantir le « sentiment de soi⁹⁶ » et de mener à une « déréalisation ultime de l'être humain⁹⁷ », dans la mesure où l'« intégrité corporelle est indispensable à la perception que chacun a de son identité⁹⁸ ». En ayant été répliqué sans son consentement, Nike a donc l'impression d'avoir été violé au plus profond de son intimité : on lui a volé son patrimoine génétique, son identité et sa dignité morale. Une situation qui correspond d'ailleurs à certaines observations de Denis Baron, qui qualifie les bio-artistes de « bio-hackers⁹⁹ ». Ce terme convient parfaitement aux répliques de troisième génération, qui s'adonnent à de véritables opérations de « piratage » biologique. Ainsi, Nike n'est que la première victime de cette campagne de pillage génétique¹⁰⁰.

La confection du cyborg et la réalisation de l'idéal posthumain se font donc, ici, au détriment du sujet. Ce dernier est, à son insu, dépouillé de tout ce qui le caractérise (incluant ses souvenirs, sa personnalité, son unicité, son authenticité, sa conscience humaine, bref tout ce qui lui confère sa valeur d'être moral) dans le but de créer des simulacres d'humanité « répliquables¹⁰¹ » à l'infini. À l'instar des biotechnologies, la figure du cyborg reste donc,

⁹⁵ 32 décembre, p. 101.

⁹⁶ Michel de Pracontal, *L'homme artificiel : golems, robots, clones, cyborgs*, Paris, Denoël, coll. « Impacts », 2002, p. 189.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 187-188.

⁹⁹ « Les bio-artistes seraient donc des bio-hackers, pour qui la mutation biologique actuelle est une conséquence à long terme de toutes les représentations fantasmatiques des siècles passés et qui prennent corps aujourd'hui, dans une synthèse transgénique que l'on pourrait nommer "transcorps", hybride ayant traversé les cultures et les arts technobiologiques [...] Un bio-hacker est un individu expérimentant les propriétés de l'ADN et d'autres aspects de la génétique hors des cadres académiques. », Denis Baron, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁰ Une réplique de Nike parvient à infiltrer le Site de l'Aigle et à séduire Leyla, qui croit se trouver en présence du Nike original. Encore une fois, la réplique se sert d'une relation sexuelle avec sa victime afin de copier son profil génétique. Leyla est donc elle-même immobilisée par les mouches warholiennes et répliquée sans son consentement à la fin de *Rendez-vous à Paris*. Cette dernière réplique permet alors à Warhole de détourner la mission spatiale Mars Odyssey One.

¹⁰¹ *Le sommeil du Monstre*, p. 25.

dans l'univers bilalien, une machine vouée à l'instrumentalisation et à l'artificialisation¹⁰² de la vie humaine; elle représente une forme de posthumanité pervertie par les ambitions d'Optus Warhole.

Parmi les différentes répliques, il en est d'ailleurs une qui incarne parfaitement cette perversion. En effet, dans l'univers de *Monstre*, l'ultime réplique n'est nulle autre que celle de Warhole lui-même, c'est-à-dire Jefferson Holeraw.

L'artiste-médecin : un créateur et sa création

Il est révélé, au début de *32 décembre*, que le véritable Optus Warhole (celui du *Sommeil du Monstre* n'étant qu'une réplique) est en pleine décomposition : celui-ci n'est plus qu'une tête maintenue en vie dans un bocal d'eau de mer d'Aral. La tête de Warhole est d'ailleurs complètement putréfiée ou « placodermisée¹⁰³ », et ne contient plus que quinze pour cent de son visage originel (voir annexe 3, figures D et E). Cette allure physique repoussante lui confère donc ici l'appellation de « monstre » posthumain, c'est-à-dire d'être dégénéré et « obscène¹⁰⁴ », tel que le décrit Denis Baron :

Dans la chair mutante, il est question d'aller chercher son autre monstrueux (au regard des normes « naturelles ») et de définir une nouvelle topographie du corps pour explorer une altérité technologique. [...] L'esthétique du monstrueux est indissociable de la problématique de la vie, au monstre naturel, difforme dès sa naissance, [...] s'adjoit le monstre sociétal, celui créé de toutes pièces par la technique de la Cité¹⁰⁵.

Si Warhole en est réduit à cet état, c'est qu'il a sacrifié le meilleur de sa chair pour créer le corps synthétique des dix-huit répliques de son alter ego Holeraw. Insatisfait de son apparence « peu en rapport avec les canons de beauté terriens¹⁰⁶ », Warhole, aliéné par son

¹⁰² Michel de Pracontal, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰³ *Rendez-vous à Paris*, p. 152.

¹⁰⁴ « De fait, l'original de la tête d'Optus Warhole était un spectacle obscène. », *32 décembre*, p. 108.

¹⁰⁵ Denis Baron, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁶ *Quatre?*, p. 248.

visage « monstrueux », aurait décidé de se créer un corps incarnant la « perfection » physique chez l'être humain :

Vous pouvez ne pas être d'accord, Monsieur Hatzfeld. Mais je me suis fabriqué tel que je me suis rêvé. De « mon vivant » je n'étais pas très gâté par la nature, voyez-vous... Aujourd'hui, sous cette apparence, croyez-moi, je fais des ravages chez les femmes comme chez les hommes¹⁰⁷...

Holeraw, en tant qu'alter ego créé à partir de la chair de son « créateur¹⁰⁸ », correspondrait donc parfaitement à la description du bio-art donnée par Jeannette Zwingenberger : « L'acte créateur pose la question suivante : “Que peut-on cultiver, faire pousser à partir de soi-même?” *L'alter ego* se situe au niveau de sa constitution biologique la plus élémentaire¹⁰⁹. »

Appelé également art transgénique ou art biotech, le bio-art est sans doute l'une des branches les plus subversives de l'art posthumain. Cette discipline cherche à s'inscrire directement dans le corps du sujet, comme le démontrent les « œuvres » d'Orlan et Stelarc :

Le bio-art consiste donc à travailler à partir des ressources offertes par les biotechnologies : transgénèse, culture de tissus, homogreffes, synthèse de séquence d'ADN, décryptage du génome, neurophysiologie, afin de défricher de nouveaux patrimoines identitaires. L'exploration du patrimoine génétique par les bio-artistes brouille les frontières entre le naturel et l'artificiel, l'art transgénique ayant la possibilité d'utiliser le génie génétique en vue de créer des êtres hybrides vivants uniques, nouvelles matières vivantes pour des nouvelles fonctionnalités du corps humain¹¹⁰.

Fabriqué de sang « à moitié synthétique¹¹¹ », ainsi que de cheveux et de peau synthétiques « composés d'extraits de chair de placoderme de l'ordre de ptyctodontidés¹¹² », Holeraw, en tant qu'être « parfaitement artificiel et non complètement humain¹¹³ », serait donc l'ultime création transgénique d'Optus Warhole. Cette référence, dans l'univers du *Monstre*, au bio-art, vient ainsi prolonger la réflexion d'Enki Bilal sur les pratiques technoscientifiques ainsi que sur la représentation de la science dans l'art.

¹⁰⁷ 32 décembre, p. 109.

¹⁰⁸ *Rendez-vous à Paris*, p. 138.

¹⁰⁹ Jeannette Zwingenberger, « Les corps mutants des artistes : bio-art », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 64, 2009, p. 117. C'est l'auteure qui souligne.

¹¹⁰ Denis Baron, *op. cit.*, p. 42.

¹¹¹ 32 décembre, p. 98.

¹¹² *Rendez-vous à Paris*, p. 148.

¹¹³ 32 décembre, p. 98.

Les diverses pratiques du bio-art, rendues possibles par l'avancement des sciences de la vie, sont problématiques à plus d'un niveau. Tout d'abord, d'un point de vue strictement artistique, le bio-art met de l'avant un nouveau paradigme de l'art qui, comme le souligne Jeannette Zwingenberger, n'appartient plus à « l'ordre de la représentation d'un référent, mais à celui de la "présentation" d'une continuité complexe¹¹⁴ ». De même, en choisissant de manipuler le vivant comme matériau artistique primaire, les pratiquants du bio-art se prémunissent à la fois des prérogatives de l'artiste et de celles du scientifique¹¹⁵. Or, les bio-artistes ne semblent pas nécessairement tenus de respecter les mêmes normes éthiques et déontologiques auxquelles sont assujettis les biologistes, médecins, généticiens et autres figures scientifiques œuvrant dans le domaine des sciences de la vie. Aussi, l'artiste posthumain Eduardo Kac soulève un enjeu très important lorsqu'il s'interroge sur les limites possibles de l'art : « Kac, à travers ses expérimentations, pose la question d'un art génétique et transgénique faisant débat au sein du monde scientifique. L'art a-t-il tous les droits? Et peut-il se coupler à la science expérimentale¹¹⁶? » En d'autres mots, les « droits » de l'art sont-ils au-dessus des responsabilités (éthiques, légales, environnementales) qui accompagnent normalement les différentes pratiques scientifiques sollicitées par le bio-art¹¹⁷? Peut-on justifier, au nom d'un idéal artistique posthumain, les différentes conséquences sociales, politiques ou individuelles découlant de l'utilisation des biotechnologies¹¹⁸? Ces questions occupent une place centrale dans la *Tétralogie du*

¹¹⁴ Jeannette Zwingenberger, *loc. cit.*, p. 117.

¹¹⁵ Denis Baron, *op. cit.*, p. 41-42.

¹¹⁶ Denis Baron, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁷ Jeannette Zwingenberger donne l'exemple de l'artiste Jun Takita dont l'œuvre *Light, Only Light*, qui est en partie composée d'une mousse bioluminescente, avait originalement été interdite en raison de sa nature transgénique. L'œuvre a finalement été exposée à la Biennale d'Art ARTICE 2008 de Stavanger (Norvège). Jeannette Zwingenberger, *loc. cit.*, p. 118.

¹¹⁸ Ces enjeux sont étudiés en détail dans l'ouvrage de Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, *op. cit.*

Monstre, alors que le chirurgien Optus Warhole et son alter ego, l'artiste-terroriste Jefferson Holeraw, s'adonnent à plusieurs activités « artistiques » de nature criminelle.

Dans *Le sommeil du Monstre*, le recours aux biotechnologies chez Optus Warhole sert avant tout un objectif politico-religieux : localiser et détruire le Site de l'Aigle au nom de l'Obscurantis Order. L'utilisation de mouches (attentat contre Hubble 4, formation des Éradicateurs) et de répliques (attentat du Watershop, épisode de Sarajevo) sont d'abord et avant tout des dispositifs de contrôle visant à remplir cet objectif idéologique. Or, avec la destruction de l'organisation sectaire, à la fin du premier volume de la *Tétralogie*, Optus Warhole change d'orientation. Sa soif de pouvoir idéologique se transforme en quête artistique prenant la forme d'une campagne terroriste à grande échelle; l'infiltration du Site de l'Aigle et le détournement de Mars Odyssey One acquièrent alors une valeur purement « esthétique¹¹⁹ ». Dans ce contexte, les biotechnologies changent elles aussi de vocation et se reconvertissent en instruments bio-artistiques entre les mains de Warhole et de son alter ego Holeraw.

Bilal met en relief l'enjeu de l'art à l'aide d'un rapprochement onomastique explicite entre le nom d'Optus Warhole et celui d'Andy Warhol, l'un des principaux animateurs du Pop Art. Le physique d'Holeraw n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui d'Andy Warhol lui-même (voir annexe 3, figure F). De même, un rapprochement peut être fait entre « Optus » et « *opus* » (œuvre). D'autre part, l'anagramme Holeraw contient également le mot anglais « *raw* », qui peut être traduit par « brut », comme dans l'expression « *raw material* » ou « matière brute » à partir de laquelle on peut fabriquer une œuvre d'art. Si le nom de

¹¹⁹ En parlant de l'infiltration du Site de l'Aigle, Warhole affirme : « Nous avons importé des images d'une valeur artistique unique et inégalable... Un monument devant l'universel absolu! [...] J'ai pleuré en voyant ces images, Monsieur Hatzfeld, croyez-le ou non, j'ai pleuré. » De même, à propos de la mission Mars Odyssey One : « *Mars...* Personne ne l'a compris, mais la conquête de la planète rouge est en marche. C'est mon plus bel happening en temps réel, et ça va durer des décennies, des siècles... », 32 décembre, p. 123 et *Quatre?*, p. 240. C'est l'auteur qui souligne.

Warhole signifie « trou de guerre¹²⁰ », celui d'Holeraw signifie donc « trou brut ». Ces significations du nom de Warhole-Holeraw nous révèlent ainsi la vision « brutale » de l'art warholien, tel qu'il est pratiqué dans *32 décembre*, *Rendez-vous à Paris* et *Quatre?*.

Chez Warhole, la quête de la « beauté » et de la perfection posthumaine, incarnée par Holeraw, est corollaire à celle de l'esthétisation du mal suprême. C'est ainsi que le tandem Warhole-Holeraw¹²¹ s'adonne à une panoplie de formes artistiques violentes (« néo-nucléaire soft¹²² », « *absolute evil art*¹²³ », « art brutal¹²⁴ », « art gangréné¹²⁵ », « néo-brut art¹²⁶ ») et de *happenings* meurtriers. C'est le cas, par exemple du *All White Happening* de Bangkok, auquel assiste Nike (*32 décembre*). Au cours de ce *happening*, les participants, complètement recouverts de peinture blanche, socialisent dans une salle de toile blanche. Au cours de la soirée, ces convives sont invités à s'entretuer, de manière à ce que leur sang recouvre aléatoirement la toile; chaque coup faisant gicler le sang est alors considéré à titre de véritable « coup de pinceau » (voir annexe 3, figures G et H). Le *happening*, qui compte quatre-vingt-sept participants (tous des répliques de troisième génération), ne fait pas moins de soixante et un morts, au grand dégoût de Nike :

Le fait est que les coups de pinceau commencèrent à pleuvoir de partout. La toile blanche du Very Great Artist dénommé Holeraw se couvrant allègrement de rouge. Le sang gicle, ici d'une gorge tranchée, là de veines entamées (il y a donc des suicides!), et ailleurs d'on ne sait quelles blessures fatales. « C'est beau, non?! », me crie Pamela, un couteau ensanglanté à la main, à genoux devant une jeune femme trucidée à souhait. « Une ancienne rivale », complète-t-elle. Je me sens curieusement pris

¹²⁰ Le nom de Warhole fait ainsi écho au trou dans le plafond de l'hôpital Kosevo de Sarajevo à travers lequel Nike pu voir le ciel, en 1993 : « J. 16 "War-hole : guerre-trou"... Le trou de la guerre dans le plafond, au-dessus de mes yeux toujours grand ouverts. J'ai 16 jours et je comprends l'anglais... "Jebem ti rat i ru pu!" jure en serbo-croate un blessé qui passe : "Fuck the war and the hole!", ça veut dire... », *Le sommeil du Monstre*, p. 16.

¹²¹ Cette hypothèse est tout à fait plausible, dans la mesure où Bilal s'est déjà servi de cette technique : le physique d'Alcide Nikopol, dans la *Trilogie Nikopol*, est fortement inspiré de celui de l'acteur allemand Bruno Ganz, dans les années 1980. Sur ce rapprochement entre Nikopol et Ganz, voir Otto Karl Werckmeister, *loc. cit.*, p. 54 et Jean-Marc Thévenet, *op. cit.*, p. 112.

¹²² *32 décembre*, p. 83.

¹²³ *Ibid.*, p. 118.

¹²⁴ *Rendez-vous à Paris*, p. 138.

¹²⁵ *32 décembre*, p. 125.

¹²⁶ *Quatre?*, p. 217.

entre l'envie de vomir et d'éclater de rire. Je finis par faire les deux en même temps, in extremis, au-dessus d'un lavabo¹²⁷.

La *Compression de mort éructée* (32 décembre) est un autre *happening* meurtrier signé Optus Warhole. Véritable pluie pestilentielle provoquant la gangrène et la mort parmi le public, la *Compression de mort éructée* est à la fois une « œuvre terroriste » et une arme biochimique à grande échelle (voir annexe 3, figures I et J). Ainsi, comme le décrit Amir :

Il y a d'abord eu un grondement sourd, ni tonnerre ni rien de vraiment identifiable. Puis une odeur pestilentielle s'est propagée dans l'air froid, exhalée par la bouche sépulcrale. Des gouttes noires sont tombées sur les visages. [...] Des dizaines de corps se tordaient de douleur. La délégation de critiques semblait la plus atteinte. Les gouttes de pluie noire trouaient tout ce qu'elles touchaient, et je crois bien qu'il y avait des morts. [...] La masse de nuage pestilentiel semblait enfler tout en s'éloignant. J'estimai sa taille à déjà plus de deux cent cinquante mètres¹²⁸.

Composée à partir de cadavres ensevelis dans un monument dédié aux victimes du conflit russo-sino-mongol, la *Compression de mort éructée* n'est en somme rien de moins qu'une sanglante commémoration de la guerre renvoyant au *Guernica* de Picasso. En effet, 32 décembre affiche l'épigraphe suivante : « Un Allemand à Picasso devant *Guernica*. – C'est vous qui avez fait ça? – Non, c'est vous. » Ce regard ironique sur la création artistique (qui cherche, ici, à représenter les horreurs de la guerre), est poussé à son paroxysme avec la *Compression de mort éructée*, au cours de laquelle Warhole se sert des morts eux-mêmes pour créer une « œuvre » capable de rappeler à son « public » les crimes que celui-ci a commis. Ainsi, comme le note Warhole :

Elle va se propager sous forme de nuage compact au gré des vents, ou selon ma volonté. Avant de se désagréger, elle donnera des pluies de larmes issues de la décomposition de deux millions de soldats et de civils morts au champ de la connerie... C'est une œuvre universelle. Contre les guerres et l'aveuglement des hommes. Mais elle va faire des dégâts. L'effet boomerang en quelque sorte¹²⁹.

Le troisième et dernier *happening* du genre, *RED DER Decompression* (*Rendez-vous à Paris*) est une combinaison de la *Compression de mort éructée*, dont le nuage pestilentiel

¹²⁷ 32 décembre, p. 96-97.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 112-115.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 114.

s'est déplacé d'Irkoutsk à Bangkok, et d'un nouveau *happening* tenu en direct du Holeraw Building. Au cours de l'événement, une nuée de mouches warholiennes rouges fusent à la verticale afin de scinder le nuage noir de la *Compression* (voir annexe 3, figure K). La rencontre des deux masses forme alors un « voile "noir pourpre" (terme employé par Holeraw lui-même) de plusieurs kilomètres carrés [...] plongeant [la ville] dans une obscurité particulière¹³⁰ » et provoquant « un phénomène de silence brutal de sept secondes et trente-trois centièmes [...] causant de nombreux dégâts auditifs allant de grave à irréversible¹³¹. » L'art ne conduit donc plus à la révolution, comme le voulaient certaines avant-gardes de la modernité¹³², mais au terrorisme.

Au cours de ces différents *happenings* violents, Warhole et Holeraw n'hésitent pas à traiter les êtres humains en tant qu'objets dont ils peuvent disposer comme bon leur semble : « Les hommes, je l'ai dit, dans l'art de cette planète, pas de toutes celles que je connais, mais dans celle-ci assurément, c'est la toute première des matières premières. La plus brute, la plus brutale... On ne s'en sert pas assez¹³³... » Les meurtres et autres atteintes à la dignité et à l'intégrité physique du public sont justifiés au nom de l'esthétique du mal et du « plaisir de la création¹³⁴ ». Alors que l'artiste posthumain Eduardo Kac s'interrogeait sur les limites que pouvaient connaître les « droits » de l'art, Holeraw, lui, est catégorique : « Ici et ailleurs, d'ailleurs, j'ai tous les droits¹³⁵. » Warhole et Holeraw, en tant qu'artistes-terroristes, se permettent ainsi tous les abus, incluant celui de déshumaniser leurs sujets en les manipulant à même leur chair. Le nouveau paradigme du bio-art s'accomplit donc ici, alors que « l'œuvre » warholienne s'inscrit directement dans la matière vivante; celle-ci se prolonge

¹³⁰ *Rendez-vous à Paris*, p. 152.

¹³¹ *Ibid.*, p. 151.

¹³² Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 23-25 et p. 107-109.

¹³³ *Quatre?*, p. 248.

¹³⁴ *32 décembre*, p. 117.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 98.

indéfiniment dans le corps de son « public », lui-même pris en otage, comme en témoigne le cas de Joao Mendez-Coe, journaliste et critique d'art victime de la *Compression* :

Elle-même blessée au visage, à la clavicule droite et aux deux mains, elle nous livre ici une analyse pertinente et évolutive de l'œuvre de Warhole dont elle estime être dorénavant une composante à part entière, une composante « gangrénée » selon son propre terme¹³⁶.

Il est important de souligner que ces intrusions incessantes de l'artiste-terroriste au sein des corps ne servent d'autre finalité que la représentation du mal sous sa forme absolue. Cette campagne globale de terrorisme « esthétique » ne sert plus aucun motif politique; Warhole n'a aucun adversaire (idéologique, artistique) à déstabiliser, ni aucune conception renouvelée de l'art à proposer. Par ce fait même, la science (sous la forme de bio-art) est détournée de sa fonction originelle (l'avancement de la condition humaine) et réduite au statut de technoscience ne servant qu'à faciliter la mise en œuvre d'une vision de l'art qui est elle-même vide de sens. Il ne reste de ce procédé qu'une violence jouissive qui n'a d'autre but qu'elle-même. Ainsi, l'« œuvre » warholienne dénote donc, dans l'univers bilalien, une véritable mort de l'art et de la science, désormais incapables de produire du savoir et du sens. Dépouillés de toutes contraintes éthiques et condamnés à ne reproduire que la mort elle-même, l'art et la science ne peuvent mener qu'à leur propre extinction.

Il existe, cependant, dans la *Tétralogie du Monstre*, une petite lueur d'espoir quant à l'avenir de la science et de l'art. Le retournement de la création bio-artistique (Holeraw) contre son créateur (Warhole), dans *Rendez-vous à Paris*, oblige Warhole (lui-même soumis au « supplice » artistico-terroriste) à réévaluer sa démarche artistique et, surtout, à réinventer son rapport à l'humanité.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 125.

Un golem transfiguré : la réconciliation de la chair et de l'esprit

La question de l'identité humaine et de ses transformations possibles (déshumanisation, posthumanisation) constitue le cœur de la réflexion sur l'art et la science dans la *Tétralogie du Monstre*. À cet égard, Enki Bilal a recours à de nombreuses « créatures artificielles¹³⁷ » (répliques dans la lignée des cyborgs, Holeraw) qui remettent en question la notion même d'être humain. Cette relation entre les créatures artificielles et les êtres humains à l'image desquels elles ont été créées¹³⁸ trouve de nombreux échos dans la mythologie (de Pygmalion au golem) et dans la littérature. Le Dr Warhole n'est pas sans rappeler le Dr Frankenstein de Mary Shelley¹³⁹ (dont l'épithète était « *The Modern Prometheus* »), le Dr Jekyll de R. L. Stevenson¹⁴⁰ ou encore le Dr Moreau d'H. G. Wells¹⁴¹. Tous ces personnages ont désiré se substituer à l'ultime Créateur en donnant naissance à des créatures dénaturées. Ces observations rejoignent d'ailleurs l'analyse de Denis Baron, pour qui les fantasmes du posthumain et du bio-art ne sont rien de moins qu'une « poésie frankensteinienne¹⁴² » digne du mythe du golem¹⁴³.

À cet effet, Holeraw peut très bien être considéré à titre de golem, c'est-à-dire de « créature artificielle [...] conçue par l'homme à l'image de l'homme¹⁴⁴ ». Or, comme le souligne Philippe Breton, la construction des différentes formes de golems, que ceux-ci soient d'origine mythique (comme le golem du rabbin Loew au XVI^e siècle), littéraire (la

¹³⁷ Philippe Breton, *À l'image de l'Homme : du golem aux créatures artificielles*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1995, p. 46.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818.

¹⁴⁰ R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886.

¹⁴¹ H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, 1896.

¹⁴² « Les expériences de bio-artistes se situent à mi-chemin entre la poésie frankensteinienne et la biotechnologie plastique, expériences transgressant délibérément les procédures de la représentation pour passer à la manipulation du vivant lui-même. », Denis Baron, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴³ Denis Baron, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁴⁴ Philippe Breton, *op. cit.*, p. 46.

créature du Dr Frankenstein dans le roman de Mary Shelley) ou technologique (créatures cybernétiques en tout genre), sous-entend toujours une certaine quête de l'essence humaine¹⁴⁵. L'être artificiel serait donc une créature anthropomorphe façonnée par l'homme à l'aide de matière première¹⁴⁶ (argile dans la légende juive, morceaux de cadavres chez Mary Shelley, chair de placodermes chez Bilal) et à laquelle l'homme aurait réussi à transmettre l'« étincelle de vie¹⁴⁷ ». Ce geste suppose ainsi que le créateur de l'être artificiel est détenteur du secret de la vie humaine qu'il cherche à reproduire¹⁴⁸.

C'est donc dans cet esprit que l'on peut aborder la figure d'Holeraw dans l'univers bilalien. Celui-ci est l'incarnation même de la quête warholienne de l'essence et de l'identité humaine puisqu'il représente, aux yeux de son créateur, la « perfection » humaine. Or, cette tentative de percer le secret de l'existence humaine se solde par un échec. Comme dans bien des récits mettant en scène des êtres artificiels, la créature se retourne contre son créateur : le corps placodermisé (Holeraw) tente alors d'éliminer l'esprit (la tête Warhole) afin de prendre sa place, une situation qui permet à Bilal de véritablement renouveler le récit du golem.

Comme le note Philippe Breton : « Depuis l'émergence des deux premiers récits qui le portent, les créatures artificielles incarnent donc cette représentation d'un être à la fois créé et dual, au sens où il est formé d'un alliage de couches distinctes, matière et esprit¹⁴⁹. » Or, chez Bilal, le corps et l'esprit sont séparés en deux entités distinctes vouées à l'autodestruction. Leur réconciliation, dans *Quatre?*, mène à une véritable fusion de la chair

¹⁴⁵ « Quiconque s'engage dans la construction d'une créature artificielle est contraint d'affirmer dans le même temps qu'il a réglé d'abord ce point majeur : la connaissance du secret de fabrication de l'être humain. Nous devons donc bien, pour les comprendre, oublier les créatures en tant que telles, et voir d'abord en elles le miroir des représentations de l'homme dont les sociétés humaines sont porteuses. Là sans doute réside leur véritable signification, car, à travers elles, l'homme se contemple et tente de discerner les contours de son humanité. », Philippe Breton, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁶ Philippe Breton, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁷ Mary Shelly, citée par Philippe Breton, *op. cit.*, p. 64-65.

¹⁴⁸ Philippe Breton, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 88.

et de l'esprit, du créateur et de la créature. Warhole-Holeraw se transfigure alors en créature nouvelle dotée d'une part d'humanité. Cette transformation se traduit par une certaine forme d'espoir servant d'ouverture au cycle du *Monstre*.

Dans « Le savant dans la bande dessinée : un personnage contraint », Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff en arrivent à la conclusion suivante : « Dans les récits où apparaît un savant maudit, celui-ci est traditionnellement anéanti par sa propre création¹⁵⁰. » Ce destin du savant maudit est également présent chez Bilal, alors qu'Holeraw profite du *happening RED DER Decompression* pour tenter d'assassiner Warhole en orchestrant publiquement le « suicide œuvre d'art¹⁵¹ » de son « créateur¹⁵² » : Warhole se serait transformé en cube parfait (ce serait la « fin de queue¹⁵³ » de la « comète rouge¹⁵⁴ » formée par les mouches) au même moment où Holeraw aurait provoqué l'implosion de son Building (voir annexe 3, figure L). Celui-ci aurait également profité de la *RED DER Decompression* pour se déclarer « unique et suprême incarnation d'Optus Warhole¹⁵⁵ » tout en adoptant le nouveau nom de Holeraw I^{er}.

L'univers du *Monstre* réussit toutefois à renouveler ce paradigme du créateur anéanti par sa création (ou créature) dans la mesure où l'assassinat de Warhole par Holeraw n'est que symbolique. En effet, si Holeraw croit avoir réussi à éliminer Warhole, il n'en est rien.

¹⁵⁰ Catherine Allamel-Raffin et Jean-Luc Gangloff, *loc. cit.*, p. 132.

¹⁵¹ *Rendez-vous à Paris*, p. 150.

¹⁵² « [Holeraw] : Adieu Optus Warhole. Adieu mon créateur... La *Compression de mort éruptée* flotte à la verticale de Bangkok. L'art brutal change de main. Regardez bien, Monsieur Hatzfeld... Regardez bien, l'étape ultime, l'état ultime des chairs et des cartilages warholiens... [...] Warhole finit en chair de placoderme... [...] Voyez comme ces pleurotrèmes rouges, hypotrèmes noirs et autres holocéphales rejoignent sa chair, la chair de leur chair, celle qui s'adapte au temps et le traverse... C'est très émouvant. Reconnaissons à Warhole l'art de savoir réussir sa sortie... Il prétend même pouvoir finir en cube parfait. », *Rendez-vous à Paris*, p. 138-140.

¹⁵³ *Rendez-vous à Paris*, p. 152.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 151.

Ce dernier a réussi à se transformer in extremis en parasite phagocytant le corps de Nike, échappant ainsi aux délires de grandeur de son alter ego :

[Warhole] : Ce crétin est en train de virer mégalo et de péter les plombs... Il pense nous avoir éliminés tous les deux, et être l'auteur du happening auto-destruction de mon building de Bangkok, alors qu'il n'est qu'un appendice que j'ai décidé de tolérer – peut-être est-ce une erreur, mais on en fait tous, n'est-ce pas?... Je ne lui ai consenti que des zones cérébrales primaires, donc très secondaires... Je comptais en profiter pour jouir de ses frasques à distance... Mais c'est assez médiocre, je dois dire¹⁵⁶.

Cette scission entre Warhole et Holeraw n'en est pas moins salutaire pour le parasite Warhole. En prenant ses distances par rapport à Holeraw, Warhole est désormais en mesure de subir lui-même les conséquences de sa folie artistique. De plus, lorsque Holeraw publie une photo du visage originel de son créateur, ce même visage aliénant qui avait poussé Warhole dans sa quête effrénée de la perfection humaine et de l'esthétique du mal¹⁵⁷, Warhole est finalement obligé d'exorciser son passé et de s'accepter tel qu'il est :

Tu vois, Nike, je l'admets, j'ai fait une très grosse connerie en adoubant ce crétin de Holeraw... Trop ou pas assez décérébré, je ne sais pas... La limite est infime dans ce cas-là. Figure-toi qu'il a osé tenté d'exhumer ce que j'ai de plus précieusement enfoui en moi... Mes origines, mon enfance, mon visage... Tu comprends ça? MON VISAGE¹⁵⁸!

C'est ainsi que Warhole, par l'entremise de l'une de ses mouches, finit par éliminer Holeraw et par récupérer son corps originel. Cette réintégration du corps (Holeraw) et de l'esprit (la « tête » Warhole) s'accompagne d'une véritable transfiguration au cours de laquelle Warhole-Holeraw devient Sutpo Rawhloe, créature extra-terrestre millénaire à l'origine de l'ordre des placodermes¹⁵⁹ qui affiche désormais fièrement son visage originel (voir annexe 3, figure M). Cet apaisement personnel se traduit également par une réorientation morale de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁷ Rawhloe prétend que c'est en 1916, dans les tranchées de Verdun, qu'il a pris conscience pour la toute première fois de son visage extra-terrestre. Le sentiment d'horreur qu'il garde de cet événement peut donc être mis en rapport avec les atrocités de la guerre de 1914-1918. Ainsi, comme le note Rawhloe : « La guerre de 1914-1918, par exemple, elle n'aurait jamais dû être laissée aux militaires bouchers et à leurs piètres mécènes, les politiques. [...] J'ai très bien connu cette période... C'est là, dans un lieu nommé Verdun en 1916, dans une tranchée, au milieu des cadavres disloqués, que pour la première fois j'ai pris conscience de mon apparence à peu près humaine... », *Quatre?*, p. 248.

¹⁵⁸ *Rendez-vous à Paris*, p. 184.

¹⁵⁹ Bilal précise que les placodermes sont une « branche de poissons à carapace ayant dépassé la taille de huit mètres, et dont l'aspect pourrait se rapprocher des raies et des requins ». *Quatre?*, p. 260.

Rawhloe, qui abandonne le terrorisme à grande échelle et l'art du mal absolu afin de se consacrer au « bien suprême¹⁶⁰ » :

[Rawhloe] : Tu comprends, cet imbécile de Holeraw devenait ingérable... Ses frasques pipolesques commençaient sérieusement à empiéter sur des zones strictement personnelles, et de toute façon, sa gueule ne me revenait plus... Je l'ai mis hors service... Je reprends *son* corps, et surtout *mon* visage, celui d'origine, celui de mes jeunes années... [...] Le temps est venu. *L'Absolute Evil Art se mue en Absolute Evil Fight...*

Nike : Toi, combattre le *mal*? Je rigole d'avance¹⁶¹...

Cette réconciliation de la chair et de l'esprit a donc permis à Rawhloe d'abandonner ses fantasmes posthumains au profit d'une existence sereine. Cette nouvelle paix intérieure a d'ailleurs été acquise au cours d'un important processus d'humanisation; humanisation qu'il a bien sûr vécue physiquement en occupant le corps de Nike, mais qui est surtout le fruit d'une longue quête morale et identitaire. Aliéné par son physique non-humain, Warhole erre à travers les siècles, provoquant l'obscurantisme et la guerre (*Le sommeil du Monstre*), mais aussi la terreur et l'art brutal (*32 décembre, Rendez-vous à Paris*). Cependant, les liens de proximité qu'il développe avec les orphelins de Sarajevo, et en particulier avec Nike (son vaisseau charnel), auront sur lui un effet profondément humanisant¹⁶². Influencé par leurs motivations intimes (amour d'Amir pour Sacha ou encore de Nike pour Leyla, ouverture d'esprit des personnages, quête de l'amitié, de la fraternité et du « pardon » qui unit les orphelins de Sarajevo), Warhole trouve en eux une rare source d'humanité à l'ère de l'utilitarisme posthumain. Paradoxalement, c'est en se réappropriant son visage non-humain que Rawhloe acquiert son essence humaine; ce geste met fin à sa soif de grandeur et de pouvoir, et traduit un nouveau sentiment d'humilité et d'altruisme :

¹⁶⁰ Ainsi, selon le nouveau programme du « bien suprême », le nuage de mouches de la *RED DER*

Decompression sert désormais à réparer le trou dans la couche d'ozone. De même, Rawhloe prévoit lancer une campagne de vaccination anti-obscurantiste, fabriquer des « nano-mouches tueuses de tumeurs et de virus » et même stopper la fonte des calottes polaires. *Quatre?*, p. 240.

¹⁶¹ *Quatre ?*, p. 222. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶² À la fin de *Quatre?*, Nike écrit, dans sa rubrique biographique d'Optus Warhole, que ce dernier « [t]rouve en [lui], et collatéralement en Leyla et Amir, une raison de s'humaniser ». *Quatre?*, p. 260.

J'ose espérer que la vue de mon visage ne coupera l'appétit de personne... J'en serais peiné. Ce visage est celui de mon origine, de ma lointaine naissance si vous préférez, et je le retrouve avec plaisir et fierté après des errements eux-mêmes parfaitement assumés. Le parcours d'un artiste se doit d'être zigzagant et imprévu... Ce visage en est le modeste reflet¹⁶³.

Cette réflexion illustre donc parfaitement la vision bilalienne de la science et de l'art.

La quête de Bilal, dans sa *Tétralogie du Monstre*, serait celle de l'équilibre humain, déchiré entre la volonté de maîtriser l'univers et la destinée de l'homme par le biais des technosciences, et celle de maintenir sa dignité, son intégrité et son autonomie devant des biotechnologies de plus en plus intrusives; l'être humain cherche à échapper aux outils de contrôle qu'il ne cesse de créer. Prise en elle-même, la science ne saurait donc procurer une existence satisfaisante; elle doit tenir compte de l'individualité du sujet. La même chose peut être dite de l'art, qui n'acquiert sa valeur que lorsqu'il est mis au service de l'humanité. L'art comme tel ne s'auto-justifie pas; il n'autorise ni les traitements dégradants ni les dérapages bioéthiques, et il ne saurait encore moins être utilisé comme une arme. Au contraire, comme l'illustre la *Tétralogie du Monstre* d'Enki Bilal, l'art reste encore aujourd'hui l'un des meilleurs moyens de dénoncer l'utilisation déshumanisante de la science au nom d'un progrès illusoire.

¹⁶³ *Quatre?*, p. 238.

Conclusion

La *Tétralogie du Monstre* d'Enki Bilal est une œuvre riche, dense et complexe. Ce cycle de bande dessinée innovateur, tant d'un point de vue formel (narratif, iconographique) que thématique permet à son auteur d'aborder une série d'enjeux contemporains. Bouleversé par l'éclatement de sa Yougoslavie natale (1991-2000), secoué par les attentats du 11 septembre 2001, Bilal nous livre une œuvre qui témoigne de la violence propre aux années 1990-2000. L'univers du cycle du *Monstre* reste ainsi marqué par le chaos, la guerre, l'intégrisme religieux et le terrorisme qui en sont les échos.

L'univers du *Monstre* témoigne également d'une vision du monde qui se rapproche de la définition de la postmodernité élaborée par Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard : le passage d'une société industrielle à une société postindustrielle marquée par l'économie du savoir et l'essor des télécommunications, l'avènement d'un « Nouvel Ordre mondial » à la suite de la dissolution de l'URSS et le triomphe du libéralisme. Pour ce faire, Bilal se sert d'un conflit résultant de la chute du communisme (la guerre de Bosnie-Herzégovine), mais également de la Première et de la Seconde Guerres mondiales, qu'il projette dans l'avenir. En 2026-2027, les Balkans sont toujours consumés par les conflits sectaires et servent désormais de laboratoires à différentes organisations criminelles néolibérales – dont l'Obscurantis Order – ayant saisi le vide de pouvoir laissé par l'effondrement des régimes communistes en Europe de l'Est.

La *Tétralogie du Monstre* s'inscrit également dans une forme de postmodernisme artistique. Caractérisé par une trame narrative non linéaire, le cycle du *Monstre* se démarque par ses jeux de découpage et de mise en page « cinématographiques », par son emploi de ruptures syntaxiques, par sa démultiplication des voix narratives et par ses nombreux sauts temporels. Le *Monstre* porte également toute la « déglingue » bilalienne, témoin des guerres

et des paysages criblés d'Europe de l'Est, mais également du terrorisme à grande échelle : à cet égard, la *Compression de mort éruptée*, qui répand dans la foule la putréfaction des cadavres lui ayant servi de matière première, reste emblématique. Cette « œuvre » macabre accompli, pour ainsi dire, le paradigme postmoderne, qui cherche à renouveler la signification du passé comme référent artistique¹.

La *Compression de mort éruptée*, réalisée à partir des restes des victimes du conflit sino-russo-mongol, annonce également la vision bilalienne des guerres sectaires ou idéologiques. Ainsi, dans le cycle du *Monstre*, l'auteur explore l'imaginaire de la posthistoire afin de mieux dénoncer les idéologies politico-religieuses. Si, comme le souligne Baudrillard, la mort des idéologies politiques, engendrée par la chute du rideau de fer, semble avoir facilité le retour en force des idéologies religieuses traditionnelles, Bilal cherche pour sa part à démontrer en quoi les idéologies ne sont plus porteuses de projets d'avenir et ne servent plus de boussoles morales légitimes. Pour ce faire, il se sert de représentations de formes de violence idéologique caractérisant les années 1990-2000 : guerres sectaires en ex-Yougoslavie, attentats terroristes perpétrés au nom de l'intégrisme religieux et recrudescence de l'obscurantisme à l'échelle planétaire.

Ces différentes représentations de la violence idéologique connaissent néanmoins une importante transformation. Enki Bilal, troublé par les attentats du 11 septembre 2001, réoriente, dans *32 décembre* et dans les albums subséquents, sa vision du terrorisme. Alors que, dans *Le sommeil du Monstre*, le terrorisme est représenté à titre de geste purement idéologique (campagne d'intégrisme de l'Obscurantis Order, qui cherche à imposer la *tabula*

¹ « *The past as referent is not bracketed or effaced, as Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning.* », Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 24.

rasa planétaire), celui-ci sert désormais une quête manichéenne du mal suprême (l'*Absolute Evil Art* d'Optus Warhole et de Jefferson Holeraw).

De même, la *Tétralogie du Monstre* examine le nouveau rapport au passé et à l'avenir imposé par la posthistoire. Si la mort des grandes idéologies politiques oblige une réinterprétation du passé, elle ne permet pas pour autant de faire abstraction de l'histoire. La question de la mémoire, véritable obsession bilalienne, est au cœur de la *Tétralogie du Monstre*. En se penchant sur le cas particulier de la Yougoslavie, Bilal démontre en quoi la réconciliation des différentes communautés balkaniques ne passe pas par l'oubli, comme ce fut le cas en Yougoslavie titiste, mais bien par l'ouverture et le pardon.

Enfin, la *Tétralogie du Monstre* s'interroge sur les enjeux sociaux, éthiques et esthétiques soulevés par l'essor fulgurant des biotechnologies au cours des années 1990-2000. Bilal réfute alors le dernier grand récit de notre société contemporaine, qui assimile le développement techno-industriel à la notion de progrès, et qui souscrit à l'idéologie du contrôle véhiculée par les technosciences. Les nouveaux fantasmes posthumains issus des percées techno-scientifiques propres aux années 1990-2000 (notamment dans le domaine des sciences de la vie) obligent une redéfinition de ce qui constitue l'identité humaine, faisant parfois craindre un retour de l'eugénisme. Aussi, la *Tétralogie du Monstre* dénonce le processus de déshumanisation et d'instrumentalisation engendré par les biotechnologies et cherche à faire valoir une certaine forme d'authenticité humaine.

De même, lorsque la science revendique un discours esthétique, et, inversement, lorsque l'art sollicite des pratiques scientifiques (le bio-art), Bilal expose les limites éthiques de cette nouvelle forme d'art qui ne se soucie plus de l'intégrité des êtres humains. Bref, la *Tétralogie du Monstre* est à la recherche d'un équilibre entre l'innovation techno-scientifique et la préservation de l'autonomie des êtres humains dans la société du savoir.

À travers ces différentes représentations de la mort du XX^e siècle, le cycle du *Monstre* nous propose une réflexion englobante de la postmodernité. Compte tenu de l'aspect futuriste de l'univers bilalien, il en résulte une temporalité étrange où le passé se projette sur l'avenir et où l'avenir se projette sur le présent, faisant ainsi de l'auteur l'inventeur d'un « futur présent ».

Enki Bilal et l'invention d'un « futur présent »

Dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Jean-François Lyotard se penche sur l'étymologie du mot « postmoderne » et en arrive à la conclusion suivante : « *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*²). » De même, dans *Chronoschisms*, Ursula K. Heise illustre en quoi les récits postmodernes (et les récits de science-fiction en particulier) ont tendance à projeter une certaine vision de l'avenir sur le présent ou le passé³. Ces deux déclarations ne sont pas sans rappeler une formule employée par l'animateur Stéphan Bureau dans une entrevue avec Enki Bilal, au cours de laquelle il interroge l'auteur sur sa façon de se servir de l'avenir pour représenter le passé :

Votre vision de l'avenir, que certains associent à la science-fiction, mais disons votre vision prospective a souvent quelque chose de terriblement décati. Ce n'est pas une vision idéalisée. Et au contraire, ça nous ramène un peu en arrière. L'avenir est un peu le passé. [...] [O]n parlait de ça avec [Pierre] Christin, qui a été votre complice longtemps. Je lui demandais si, dans le fond, vous n'aviez pas inventé un nouveau temps, le futur présent⁴.

L'emploi de ce « futur présent », cette façon de raconter la guerre de Bosnie-Herzégovine (1992-1995) à travers le prisme de 2026-2027 et de nous projeter dans un avenir qui, par sa déglingue, porte les marques du passé, est, en quelque sorte, la signature visuelle et narrative d'Enki Bilal.

² Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 26-27. C'est l'auteur qui souligne.

³ Ursula K. Heise, *op. cit.*, p. 67 et p. 263-264.

⁴ Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, *op. cit.*

Dans la *Tétralogie du Monstre*, Bilal s'est servi de cette technique afin de faire des guerres d'ex-Yougoslavie un conflit symbolisant tout le XX^e siècle : bien que le conflit soit provoqué par la rupture du fédéralisme communiste, il prend racine dans les luttes idéologico-racistes de la Seconde Guerre mondiale (le nazisme catholique des Oustachis croates, le communisme des Partisans, le désir des Tchetniks royalistes de former une « Grande Serbie »), et des ambitions impérialistes (austro-hongroises, russes, ottomanes, etc.) et nationalistes de la Première Guerre mondiale. Dans le cycle du *Monstre*, Bilal souligne d'ailleurs les nombreux éléments qui relient ces trois conflits.

C'est ainsi que la première édition du *Sommeil du Monstre* affiche la dédicace suivante : « À mon père, enfant de Ljubuski⁵. » À travers la figure de son père et la ville de Ljubuski (en Herzégovine), Bilal évoque ainsi à la fois la Seconde Guerre mondiale (au cours de laquelle son propre père a combattu dans les rangs de Tito⁶) et la guerre civile bosnienne (au cours de laquelle la ville de Ljubuski a été transformée en camp de détention croate⁷), un détail relevé par Nike au cours de ses réminiscences⁸.

De même, dans *Quatre?*, Bilal se sert de la date symbolique du 28 juin pour faire le pont entre la guerre de Bosnie, la Première Guerre mondiale et la bataille historique de Kosovo Polje (1389) :

[Nike] : Eh, bien, je me suis toujours demandé pourquoi François Mitterrand est allé à Sarajevo le 28 juin 1992... *Pourquoi justement un 28 juin?* Tout le monde sait que c'est non seulement la fameuse date anniversaire de la bataille héroïque dont les Serbes sont si fiers, contre les Ottomans à Kosovo

⁵ La dédicace, qui apparaît dans l'édition princeps du *Sommeil du Monstre* (Paris, Les Humanoïdes Associés, 1998, p. 2), n'apparaît pas dans l'édition intégrale de la *Tétralogie du Monstre*.

⁶ André Royer, *op. cit.*, p. 4.

⁷ « Les centres de détention dans l'ex-Yougoslavie » in René Backmann (dir.), *op. cit.*, p. 484.

⁸ « J.9... Je me souviens avoir entendu ces noms de camps : OMARSKA (mine de fer désaffectée – contrôle serbe)... TRNOPOLJE (ancienne école – contrôle serbe)... BILECA (dortoir d'étudiants – contrôle serbe)... PALE (salle des sports, ex-cinéma – contrôle serbe)... BRCKO (hangars – contrôle serbe)... ZVORNIK (stade – contrôle serbe)... LIVNO (poste de police et école – contrôle croate)... BOSANSKI BROD (hangars – contrôle croate)... TOMISLAVGRAD (école – contrôle croate)... LJUBJUSKI (contrôle croate)... KONJIC (salle de sport – contrôle bosniaque)... BIHAC (contrôle bosniaque)... VISOKO (contrôle bosniaque)... », *Le sommeil du Monstre*, p. 45.

Polje en 1389, mais aussi celle de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand en 1914, à Sarajevo aussi, comme par hasard... Tout ça est lourd de symboles... Vous n'y voyez pas comme un peu de provocation⁹?

Ainsi, à travers ces représentations des conflits yougoslaves, Bilal évoque un ensemble de valeurs, d'idéologies et d'événements propres au XX^e siècle, et dont la signification ou la pertinence sont inévitablement remises en question dans une société désormais postmoderne, postindustrielle, posthistorique et posthumaine. Cette réflexion nous permet d'ailleurs de considérer la *Tétralogie du Monstre*, cycle à cheval entre les années 1990 et 2000 (ou, si l'on veut, entre le crépuscule du XX^e siècle et l'aube du XXI^e siècle), comme une œuvre occupant une place essentielle dans le parcours artistique d'Enki Bilal.

La Tétralogie du Monstre comme « moment » spécifique de l'œuvre bilalienne

Il est possible de percevoir la *Tétralogie du Monstre* comme un « moment » précis dans l'évolution de l'œuvre bilalienne. Composée à la suite de la *Trilogie Nikopol*, un projet de longue haleine (1980-1992 pour les albums de bande dessinée, 1994 pour l'*artbook Bleu sang* et 2004 pour le film *Immortel (ad vitam)*) qui reste encore aujourd'hui le cycle le mieux connu de Bilal, la *Tétralogie du Monstre* marque une certaine rupture.

Contrairement aux œuvres précédentes, qui permettaient à l'auteur d'aborder divers enjeux politiques, sociaux ou religieux avec un certain recul, la *Tétralogie du Monstre* traite d'un sujet beaucoup plus personnel. Ce cycle « entamé en 1995 dans la douleur¹⁰ » est d'ailleurs présenté par son auteur comme étant particulièrement « lourd à porter¹¹ ». D'un point de vue graphique, cette lourdeur se traduit par l'emploi d'une technique mixte

⁹ *Quatre?*, p. 211. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰ Laure Garcia, « Visite d'ateliers chez Enki Bilal », *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*

(acrylique et mélange de gouache, pastel, crayon gras¹²). Loin des « flaques huileuses¹³ » de la *Trilogie Nikopol* (où dominaient les teintes de vert et de jaune¹⁴), les illustrations peintes de la *Tétralogie du Monstre* donnent lieu à un graphisme riche, dense et sophistiqué. Cet effet est d'ailleurs accentué par la taille surdimensionnée des vignettes et par l'utilisation minimaliste des dialogues.

Avec le cycle de bande dessinée suivant (*Animal'z*, *Julia et Roem*), Enki Bilal a exprimé une profonde volonté de rupture graphique et thématique¹⁵. Cherchant à faire plus « léger¹⁶ », l'auteur a abandonné la technique mixte au profit d'un retour au dessin minimaliste sur papier gris (*Animal'z*) ou ocre (*Julia et Roem*), auquel s'ajoute une utilisation très discrète de la couleur. Il en résulte un graphisme épuré reflétant le « rejet de la peinture¹⁷ » chez l'artiste, qui dit désirer retourner au dessin, jugeant que l'étape du crayonné était « gaspillée¹⁸ » dans la *Tétralogie du Monstre*¹⁹.

Cette volonté de rupture se traduit également du point de vue de l'écriture, puisque ce cycle semble avoir adopté l'intertextualité comme principale source d'inspiration : alors qu'*Animal'z* est truffé de citations, *Julia et Roem* n'est rien de moins qu'une réappropriation du texte de Shakespeare (*Roméo et Juliette*). Le cycle se démarque également par un retour à une forme de linéarité narrative, Bilal arguant que son expérience de réalisateur lui permet désormais de satisfaire ses envies de découpage et de mise en page cinématographiques²⁰.

¹² Francis Legault, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, *op. cit.*

¹³ Henri Van Lier, *loc. cit.*, p. 10.

¹⁴ Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine, « Bilal coloriste », *loc. cit.*, p. 31.

¹⁵ Joseph Ghosn, « Enki Bilal dévoile les secrets de son nouvel ouvrage *Animal'z* », *Menstyle.fr* [édition française du magazine *GQ*, Les publications Condé Nast 2008] [en ligne], vidéo, décembre 2008, 1:39 min.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Voir également Jérôme Briot, *loc. cit.*, p. 44.

²⁰ Valérie Lessard, « Enki Bilal, homme de paroles », *Le Droit*, édition du week-end du samedi 28 mai 2011, p. A4.

Ces considérations nous permettent ainsi d'avancer que la *Tétralogie du Monstre* constitue une période précise de l'œuvre bilalienne pendant laquelle l'auteur, après avoir bouclé l'œuvre charnière de sa carrière (la *Trilogie Nikopol*), est appelé à délaisser les thèmes propres aux années 1980 (luttres entre les régimes politiques fascistes et socialistes, fascination pour le mur de Berlin). Confronté aux guerres ravageant sa Yougoslavie natale, Bilal nous livre alors une œuvre profondément intime dans laquelle il s'interroge sur les causes et les conséquences de la violence contemporaine. *La Tétralogie du Monstre* devient alors l'exutoire par lequel il exprime les craintes, les enjeux et les préoccupations suscités par l'avènement brutal de ce « Nouvel Ordre mondial » promis par les tenants de la postmodernité.

Annexe 1



A



B

QUE DIT LA PEINTURE RUPESTRE ?



• Dessin attribué par Warhole à l'un des dix témoins majeurs.

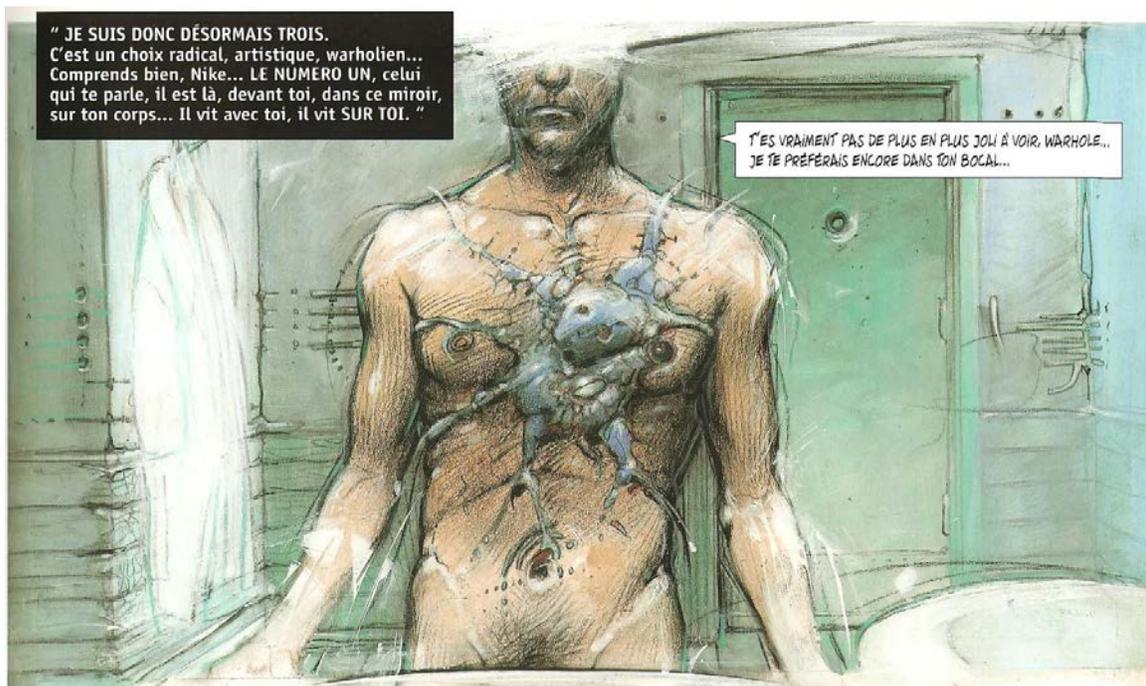
C

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman



• Les dix témoins historiques présentant leurs dessins. Au premier plan, de gauche à droite, ossements de l'artiste, fragments de mâchoire du géant et obus.

D



E

Légende :

Figure A : Autoportrait réalisé pour *L'état des stocks*. Enki Bilal, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtdixneuf*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1999, s. p.

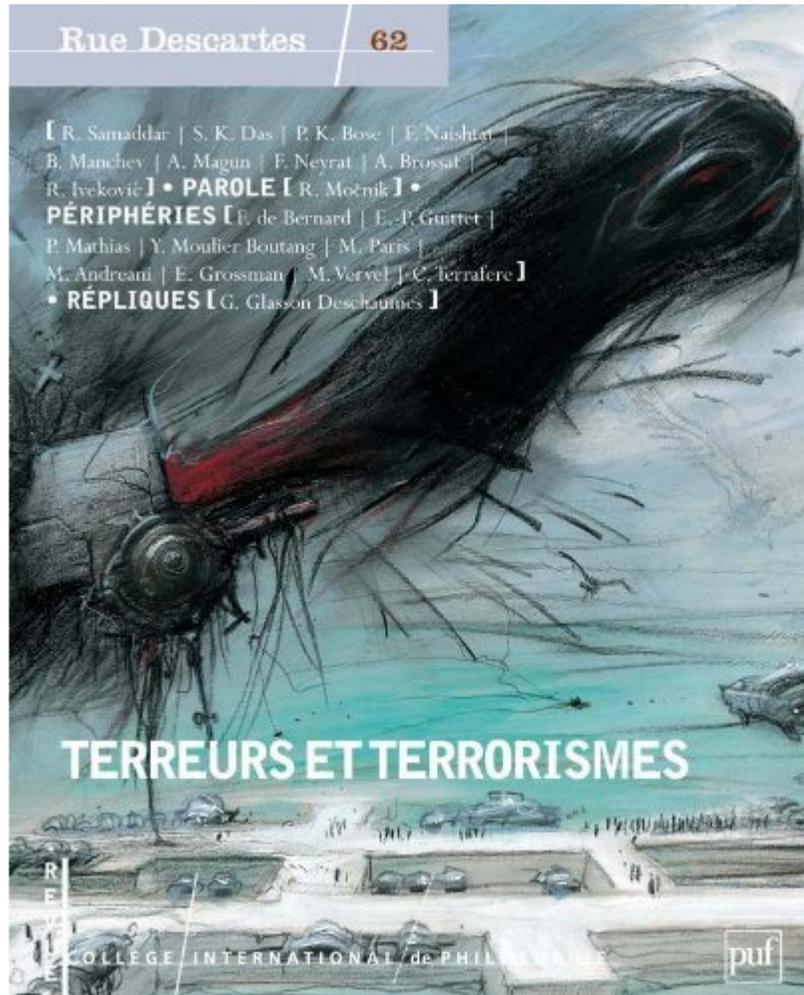
Figure B : Site de l'Aigle. *32 décembre*, p. 122.

Figure C : Site de l'Aigle. *32 décembre*, p. 124.

Figure D : Site de l'Aigle. *32 décembre*, p. 127.

Figure E : Le parasite Optus Warhole phagocytant le corps de Nike. *Rendez-vous à Paris*, p. 171.

Annexe 2

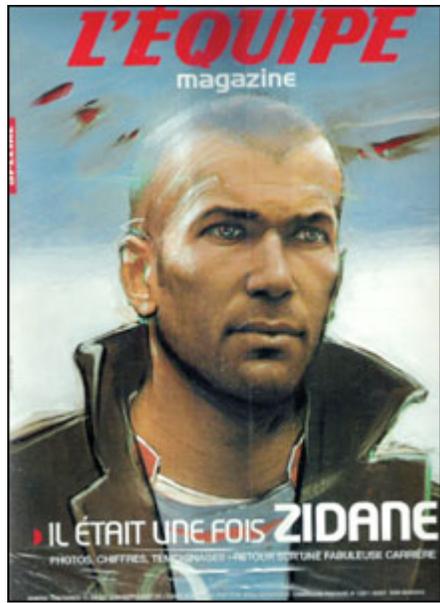


A

Extraits de la revue *Rue Descartes* tirés de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman



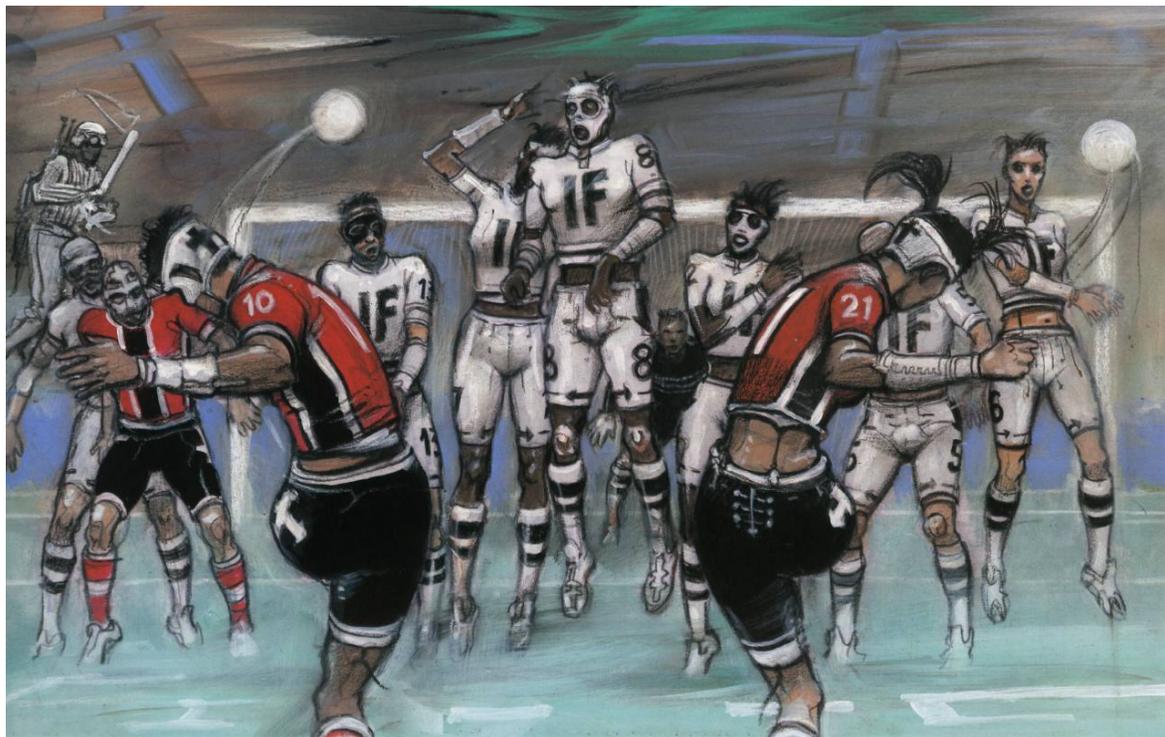
B



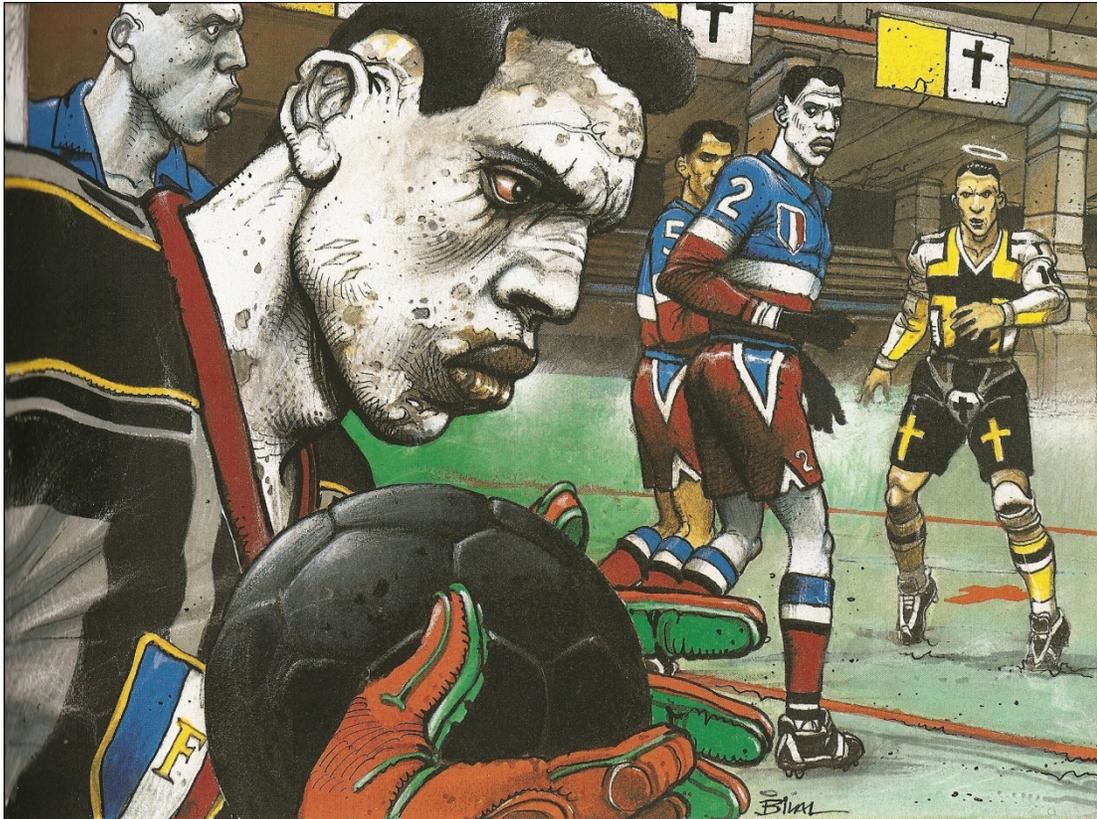
C



D



E



NOUS N'ALLONS RIEN LAISSER AU HASARD, JEUNE HOMME, AVEC L'AIDE DE DIEU... CETTE PATHOLOGIE MÉCRÉANTE ME PASSIONNE TOUT PARTICULIÈREMENT, MAIS IL VA VOUS FALLOIR ÊTRE PATIENT ET TRÈS FORT... N'OUBLIEZ PAS, LES VISITES, C'EST TOUS LES SAMEDIS, DE 11 H 12 À 12 H 07 À JEUN !... BONJOUR CHEZ VOUS !



H

VOTRE FEMME EST EN FUITE. C'EST UNE PETITE FURIE. ELLE VIENT DE DÉFIGURER LE DOCTEUR IRÈNE LAROCHE AVEC UNE SAUVAGERIE DE DEGRÉ HAUT À TRÈS HAUT. ELLE A ÉGALEMENT DÉTRUIT TROIS INFI-ROBOTS DE CLASSE C, TRÈS PIEUX ET TRÈS ATTACHANTS...



I

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman

Légende :

Figure A : Illustration de la *Compression de mort éructée* (32 décembre) en couverture du volume 4, numéro 62 « Terreurs et terrorismes » (2008) de la revue *Rue Descartes* (PUF).

Figure B : Couverture de *L'Équipe* réalisée par Enki Bilal à l'occasion de la Coupe Davis 2010, disputée à Belgrade. À gauche, le Français Gaël Monfils et à droite, le Serbe Novak Djokovic. *L'Équipe*, 65^e année, n° 20 598, vendredi 3 décembre 2010.

Figures C et D : Couvertures de *L'Équipe magazine* réalisées par Bilal. Numéros spéciaux consacrés à deux icônes du football français : Zinedine Zidane (avril 2005) et Éric Cantona (mai 2007).

Figure E : Le football religieux de la *Tétralogie du Monstre. Rendez-vous à Paris*, p. 189.

Figure F : L'équipe nationale de football du Vatican. Enki Bilal et Patick Cauvin, *Hors-jeu*, Paris, Éditions Autrement, 1987, s. p.

Figure G : Des noms de villes et de massacres commis en ex-Yougoslavie surplombent le stade de football du Red Partizan FC de Belgrade. *Rendez-vous à Paris*, p. 192.

Figure H : Le Dr Irène Laroche. *Quatre?*, p. 225.

Figure I : La police judiciaire de Paris. *Quatre?*, p. 245.

Annexe 3

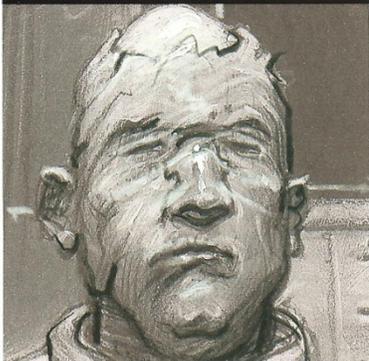




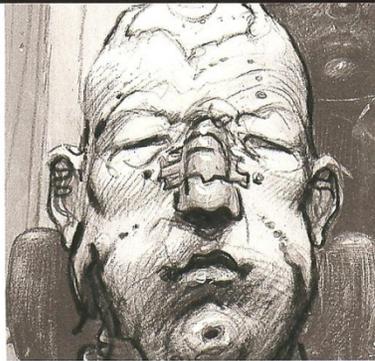
C

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman

LA PLACODERMISATION DE WARHOLE EN TROIS PHOTOS, UNE TERRIFIANTE MÉTAMORPHOSE



Warhole avant Obscurantis Order, environ 80% de son visage originel.



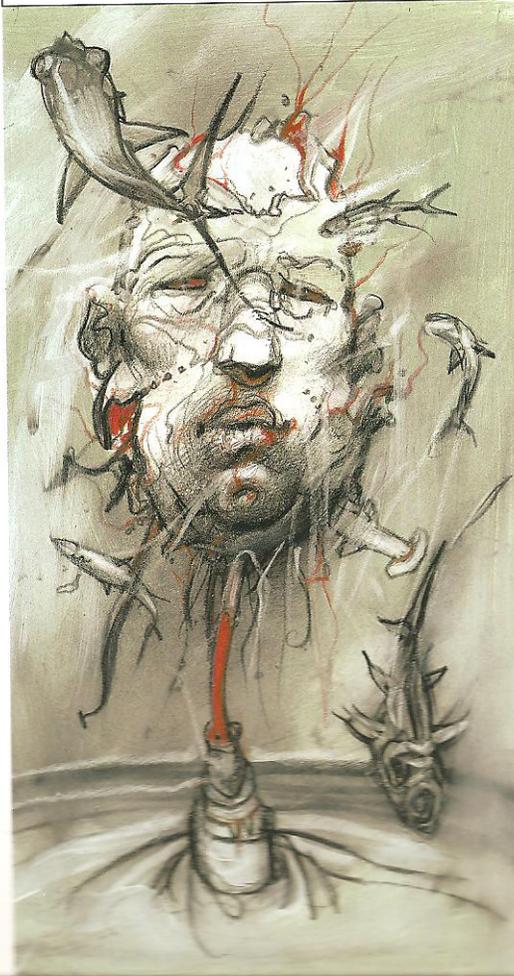
Pendant Obscurantis Order, moins de 50%.



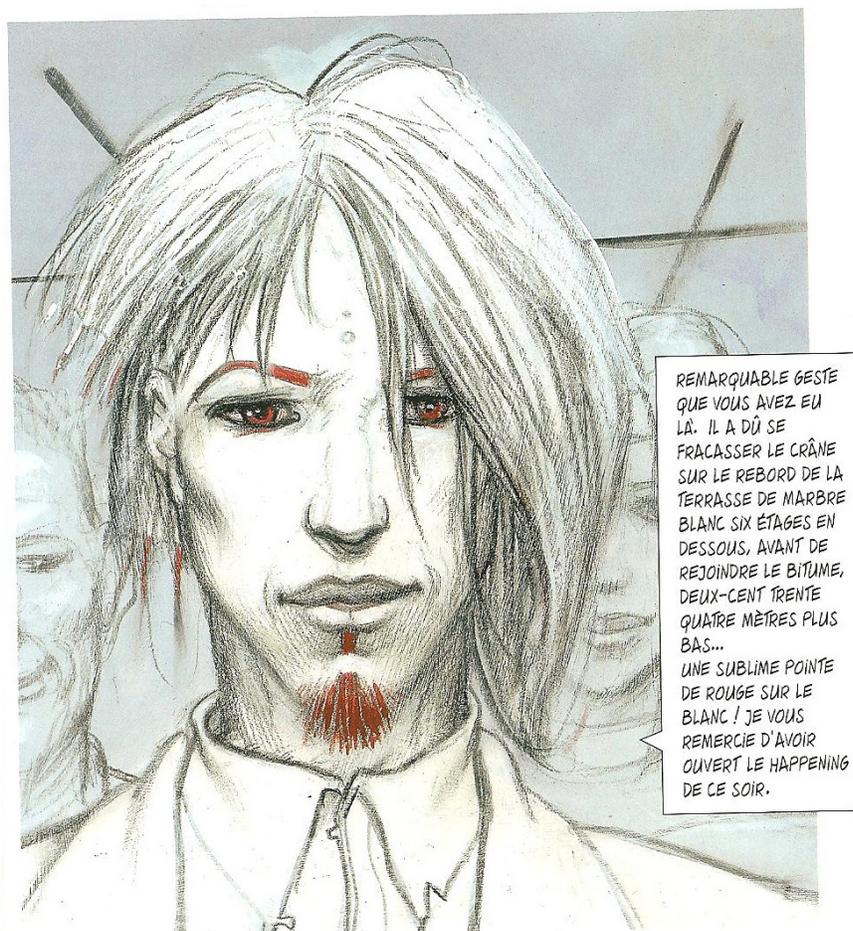
Après Obscurantis Order, 15% à peine. La tête (placodermisée au point de ne survivre que dans un bocal d'eau de mer d'Aral) subsiste, plus démoniaque que jamais.

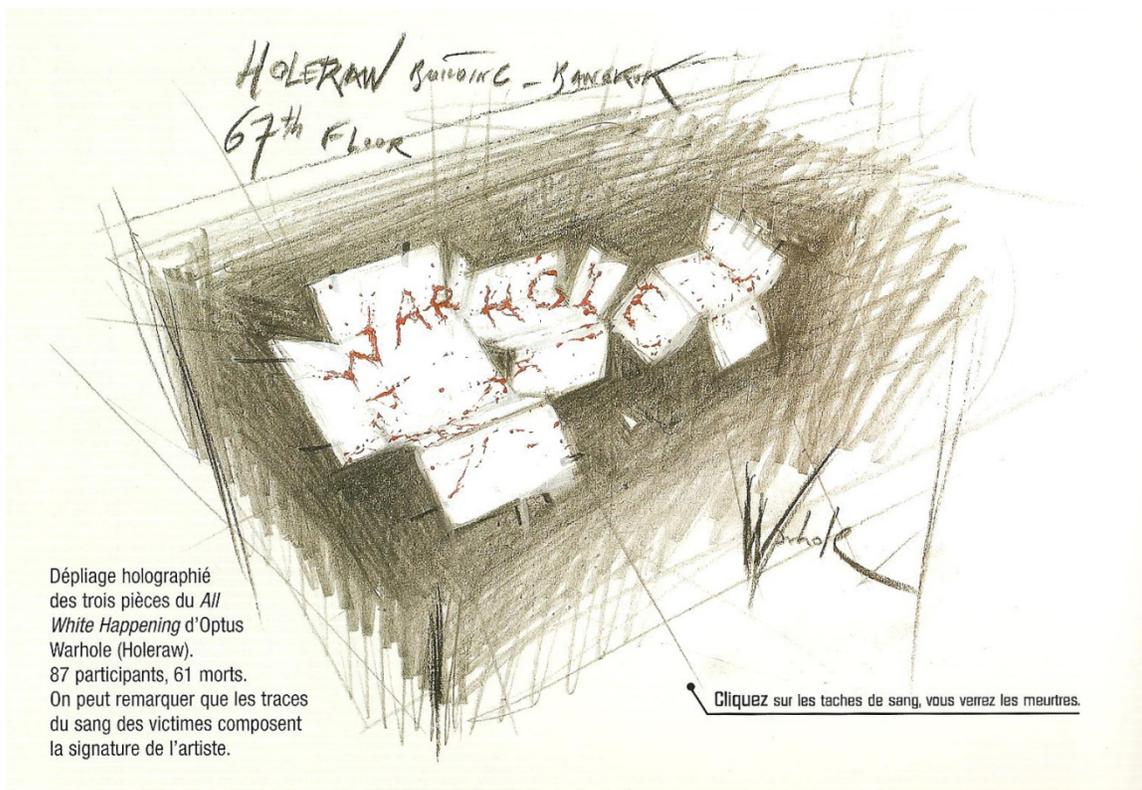
D

De fait, l'original de la tête d'Optus Warhole était un spectacle obscène.

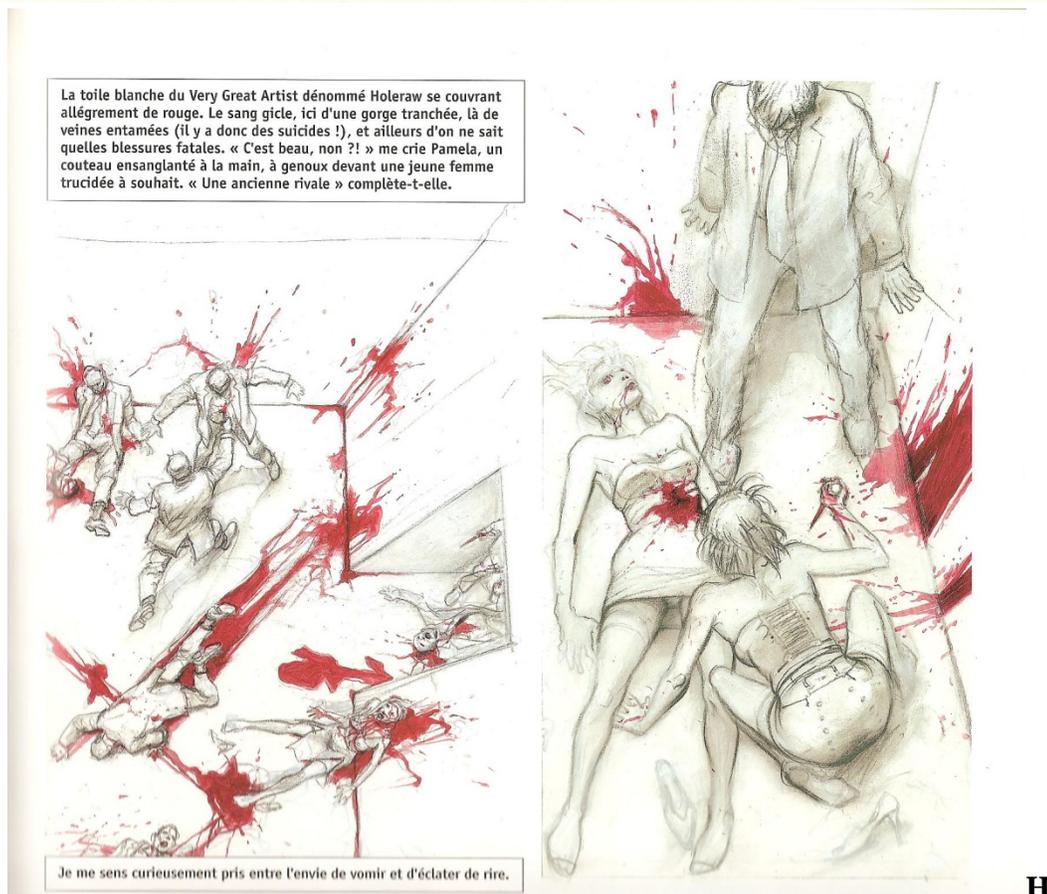


E

**F**

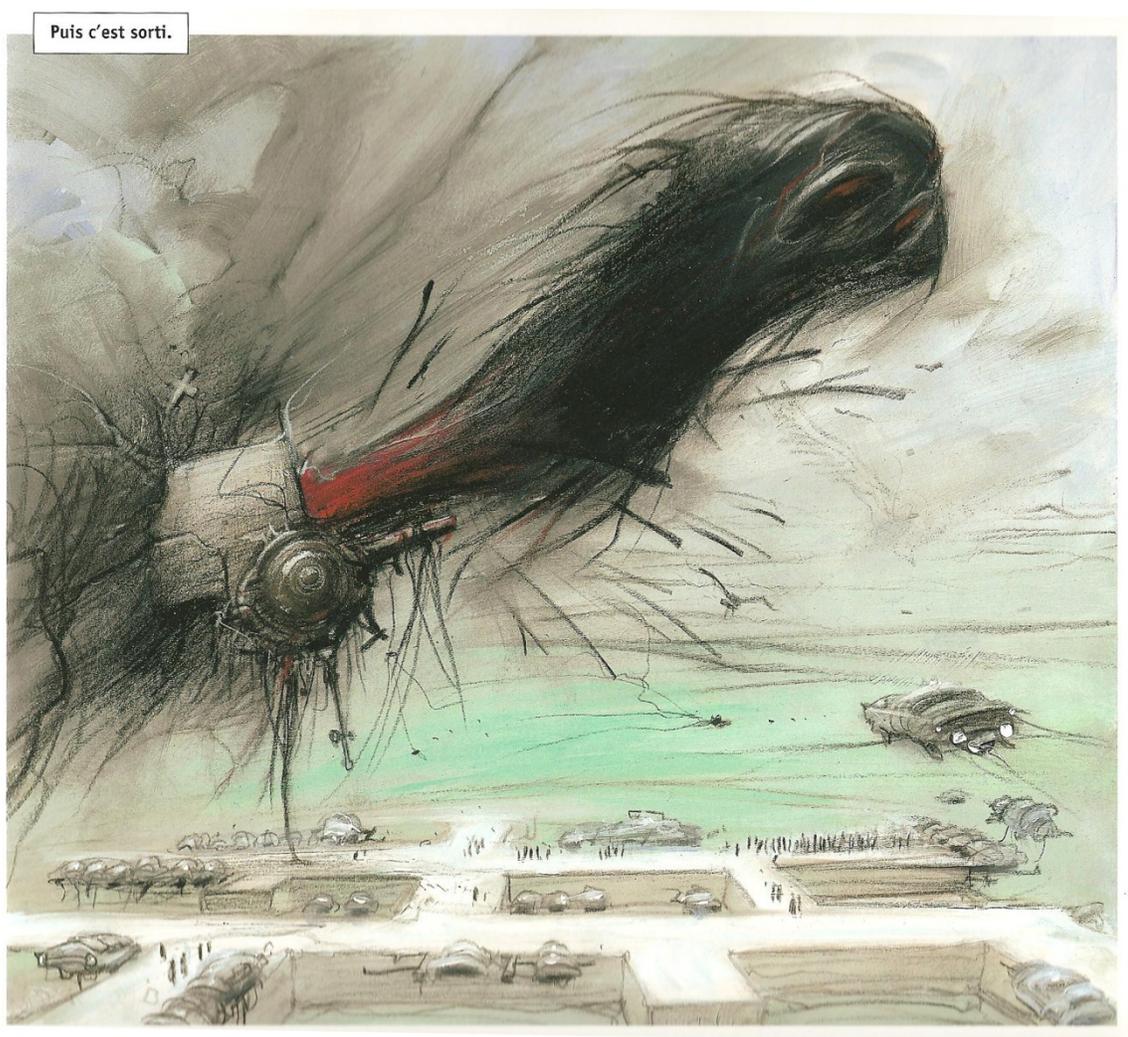


G



H

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman

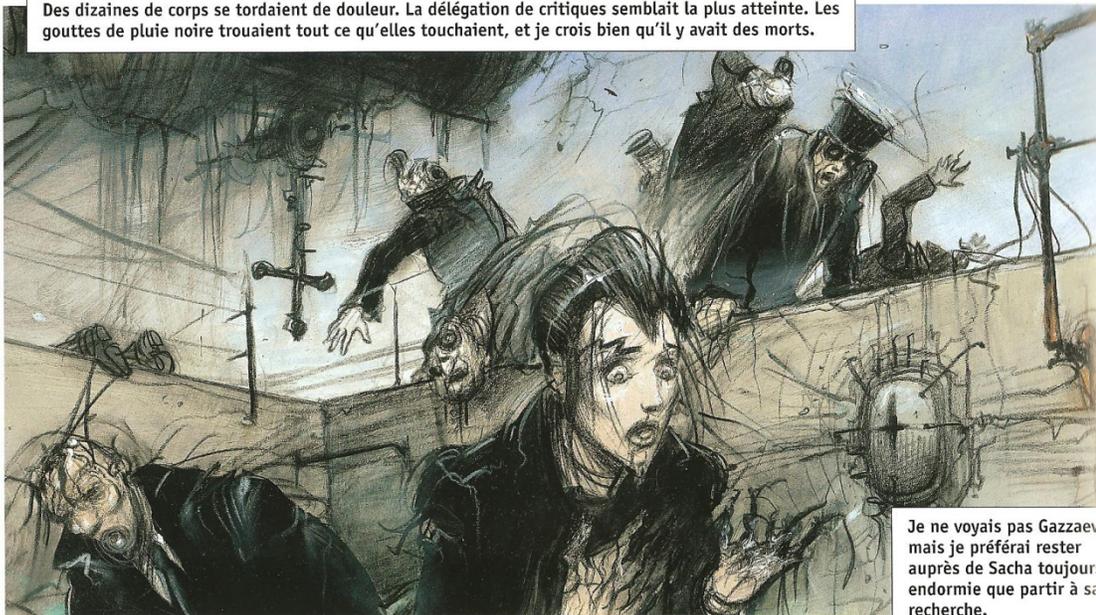


I

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman

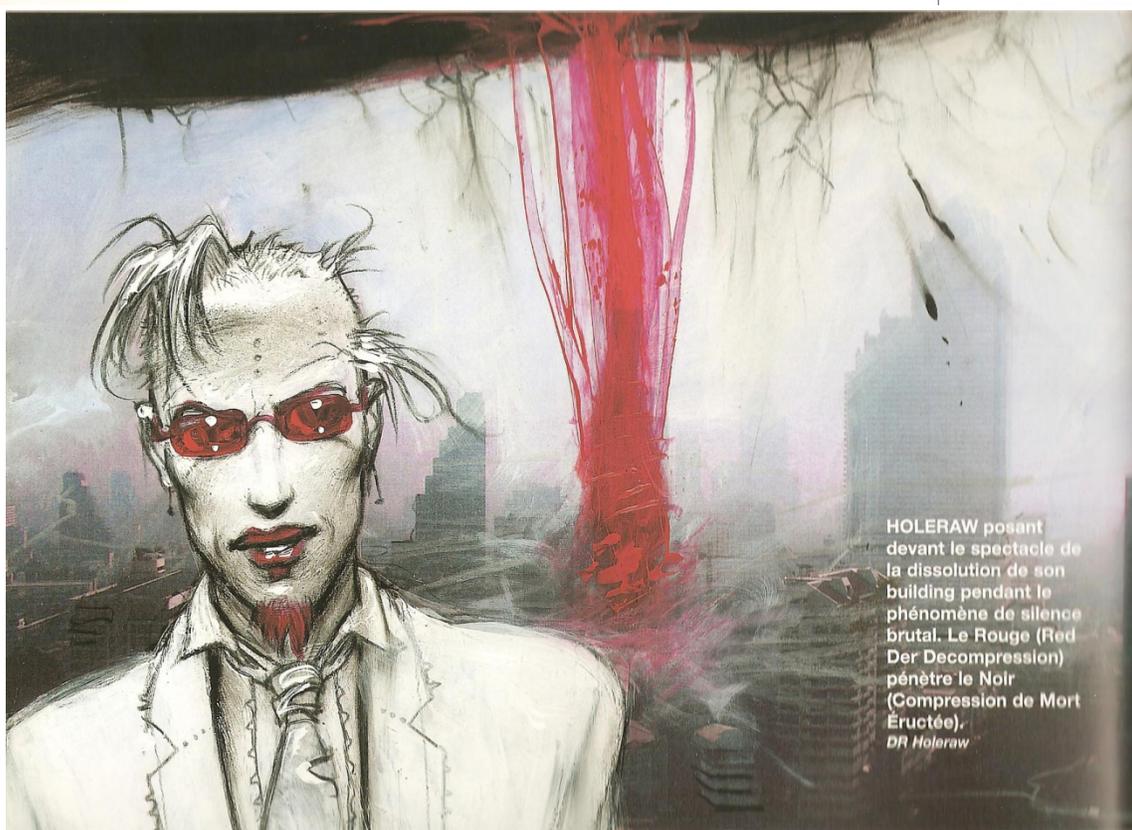
AMIR

Des dizaines de corps se tordaient de douleur. La délégation de critiques semblait la plus atteinte. Les gouttes de pluie noire trouaient tout ce qu'elles touchaient, et je crois bien qu'il y avait des morts.



Je ne voyais pas Gazzaev, mais je préférai rester auprès de Sacha toujours endormie que partir à sa recherche.

J



HOLERAW posant devant le spectacle de la dissolution de son building pendant le phénomène de silence brutal. Le Rouge (Red Der Decompression) pénètre le Noir (Compression de Mort Éruptée).
DR Holeraw

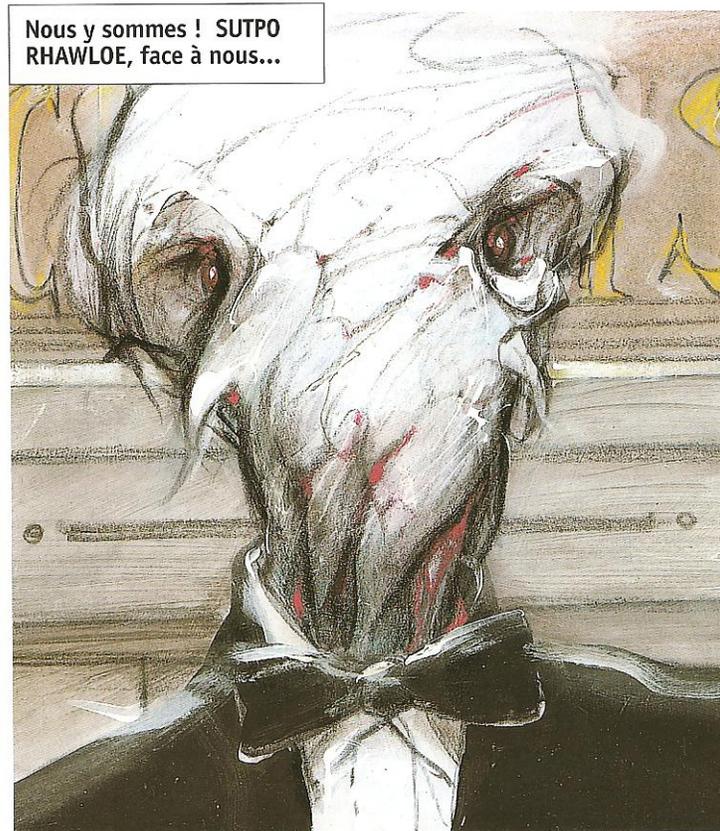
RED DER DECOMPRESSION À BANGKOK

K

Extraits de l'ouvrage *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Enki Bilal © Casterman
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman



L



M

Légende :

Figure A : La mutation cutanée de Sacha. *Rendez-vous à Paris*, p. 165.

Figure B : Une mouche warholienne. *Rendez-vous à Paris*, p. 177.

Figure C : Finch, le collègue de Leyla, assassiné par les mouches warholiennes. *Le sommeil du Monstre*, p. 40.

Figure D : La « placodermisation » de la tête d'Optus Warhole. *Rendez-vous à Paris*, p. 152.

Figure E : La tête d'Optus Warhole conservée dans un bocal d'eau de mer d'Aral. *32 décembre*, p. 108.

Figure F : Le visage « parfait » de Jefferson Holeraw. *32 décembre*, p. 95.

Figure G : Le *All-White Happening* de Bangkok. *32 décembre*, p. 126.

Figure H : Le *All-White Happening* de Bangkok. *32 décembre*, p. 97.

Figure I : La *Compression de mort éructée*. *32 décembre*, p. 113.

Figure J : La *Compression de mort éructée*. *32 décembre*, p. 114.

Figure K : La *RED DER Decompression*. *Rendez-vous à Paris*, p. 150.

Figure L : Le « cube » de la *RED DER Decompression*. *Rendez-vous à Paris*, p. 152.

Figure M : Optus Warhole transfiguré en Sutpo Rhawloe et affichant son visage originel. *Quatre?*, p. 236.

Bibliographie

Corpus

BILAL, Enki, *Monstre, l'intégrale : Le sommeil du Monstre, 32 décembre, Rendez-vous à Paris/Quatre?*, Tournai, Casterman, 2007, 171 p.

Corpus secondaire

Livres

BILAL, Enki, *Animal'z*, Tournai, Casterman, 2009, 101 p.

_____, *Crux Universalis*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1982, 79 p.

_____, *Froid Équateur*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 2003, 56 p.

_____, *Julia et Roem*, Tournai, Casterman, 2011, 90 p.

_____, *La femme piège*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 2004, 56 p.

_____, *La foire aux Immortels*, Tournai, Casterman, 2005, 64 p.

_____, *L'état des stocks milleneufcentquatrevingtdixneuf*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1999, s.p.

BILAL, Enki et Patick Cauvin, *Hors-jeu*, Paris, Éditions Autrement, 1987, s. p.

BILAL, Enki et Pierre Christin, *Le sarcophage*, Paris, Dargaud, 2000, 61 p.

_____, *Cœurs sanglants et autres faits divers*, Tournai, Casterman, 2005, 64 p.

BILAL, Enki et Dan Franck, *Tykho Moon : livre d'un film* [scénario du film avec illustrations d'Enki Bilal et photos de Fabienne Renault et Isi Veleris], Paris, Christian Desbois Éditions, 1996, 221 p.

Film

BILAL, Enki, *Immortel (ad vitam)*, enregistrement vidéo, Téléma et TF1 Films Production, Paris, 2004, 1 disque, 1h43 min, son, couleur, DVD.

Ouvrages critiques sur Enki Bilal

Livres

CAUVIN, Patrick *et al.*, *Enki Bilal : catalogue un/sur/un*, Chaumont, Le Pythagore, 1991, s. p.

DELCOURT, Thierry, *Au risque de l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007, 287 p.

MOULIER BOUTANG, Yann, *Enkibilaladeuxmilleun*, Paris, Christian Desbois Éditions, 2001, 48 p.

THÉVENET, Jean-Marc, *Bilal*, Paris, Seghers, 1987, 123 p.

TISSERON, Serge, *La bande dessinée au pied du mot*, Paris, Aubier, 1990, 166 p.

Articles et chapitres de livres

ANDREVON, Jean-Pierre, « Un itinéraire de la déglingue », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 33-38.

CONTI, Thierry, « Bilal : *La femme piège* ou un pâle devenir de l'éternel féminin? » in Thierry Conti, Sophie Le Boulicaut-Brunet et Robert Quatrepoint, *L'image de la femme à travers la bande dessinée* [exposition réalisée par la Bibliothèque municipale de Marseille], Marseille, Bibliothèque municipale de Marseille, 1993, p. 154-161.

FILIPPINI Henri et Jean Léturgie, « Entretien avec Bilal », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 7-13.

GEOFFROY-MENOUX, Sophie, « Enki Bilal's Intermedial Fantasies : From Comic Book *Nikopol Trilogy* to Film *Immortals* (Ad Vitam) », in Ian GORDON *et al.* (dir.), *Film and Comic Book*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 268-284.

_____, « Urbs-topies post-modernes : les apocalypses intermédiales d'Enki Bilal (la *Trilogie Nikopol* et *Immortel (ad vitam)Collectif de recherches sur l'écriture et l'espace*, n°1, 2006, p. 183-200.

GROENSTEEN, Thierry, « “Comme un diamant noir” : *La foire aux Immortels* », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 39-43.

LECIGNE, Bruno, « Enki Bilal ou le pouvoir ironisé », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 15-20.

LECIGNE, Bruno et Jean-Pierre Tamine, « Bilal coloriste », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 1982, n° 53, « Enki Bilal », p. 23-31.

LE DUC, Dominique, « Femmes en image et images de femmes : l'héroïne de *La femme piège* d'Enki Bilal » in Charles FORSDICK *et al.* (dir.), *The Francophone Bande Dessinée*, Amsterdam / New York, Rodopi B. V., 2005, p. 149-158.

PELOSSE, Valentin, « Qu'est-ce qui faisait chasser la nomenklatura? », *Communications*, 1992, vol. 55, n° 1, p. 157-171.

PÉREZ GIL, Alberto, « Narración y figuración : comentario de *La Mujer Trampa* de Enki Bilal », *Notas y estudios filológicos*, vol. 12, 1997, p. 153-188.

POIRSON-DECHONNE, Marion, « *Bunker Palace Hotel* ou la face sombre de l'utopie », *CinémAction*, n° 115, « Utopie et cinéma », 2005, p. 18-22.

SAOUTER-CAYA, Catherine, « Pour ou contre l'utopie : la réponse des protagonistes de la B.D. utopique », *Canadian Women Studies / Les cahiers de la femme*, vol. 6, n° 2, 1985, p. 77-79.

TILLEUL, Jean-Louis, « Un récit de Bilal » in Pierre MASSART (dir.), *La bande dessinée à l'université... et ailleurs : études sémiotiques et bibliographiques*, Louvain-la-Neuve, Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1984, p. 187-260.

WERCKMEISTER, Otto Karl, « Bilal » in *Citadel Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 47-69.

Articles en ligne

GEOFFROY-MENOUX, Sophie, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », Université de la Réunion, Observatoire réunionnais des arts, des civilisations et des littératures dans leur environnement, [en ligne] <http://laboratoires.univreunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>, consulté le 15 mars 2010.

ROYER, André, « Enki Bilal : le visionnaire », Dossier de recherche préparé pour l'émission de télévision *Contact, l'encyclopédie de la création* [Contact TV Deux inc et Telequebec.tv] [en ligne], 2006, http://www.contacttv.net/IMG/pdf/CEC2_Bilal_dossier_PDF.pdf, consulté le 30 novembre 2010.

Presse

BEAUPÈRE, Marc, « “Indissociable de la politique.” Enki Bilal, le célèbre dessinateur, nous livre ici sa vision du sport et son sentiment sur cette finale disputée dans sa ville natale. », *L'Équipe*, 65^e année, n° 20 598, vendredi 3 décembre 2010, p. 7.

BRIOT, Jérôme, « Oceano Future », *Zoo*, n°18, mars-avril 2009, p. 44.

DELCROIX, Olivier, « Enki Bilal, tout public aux enchères », *Le Figaro*, 19 octobre 2009, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/bd/2009/09/21/03014-20090921ARTWWW00426-enki-bilal-tout-public-aux-encheres.php>, consulté le 17 octobre 2010.

GARCIA, Laure, « Enki Bilal, le Shakespeare de l'apocalypse », *BibliObs [Le Nouvel Observateur]*, le 4 mai 2011 [en ligne],

<http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20110429.OBS2098/enki-bilal-le-shakespeare-de-lapocalypse.html>, consulté le 22 juin 2011.

JARNO, Stéphane, « Enki Bilal : “J’aime les ellipses, cet espace où le lecteur se fabrique sa propre histoire.” », *Télérama*, n° 3095, du 9 au 15 mai 2009 [en ligne], <http://www.telerama.fr/livre/enki-bilal-le-futur-a-toujours-ete-consideré-comme-inutile-anecdotique-voire-un-peu-degradant,42495.php>, consulté le 18 octobre 2010.

LESSARD, Valérie, « Enki Bilal, homme de paroles », *Le Droit*, édition du week-end du samedi 28 mai 2011, p. A4.

POINSON, Marion, « La BD fait dans l’original », *BoDoï*, n° 116, 2008, p. 14-16.

Vidéos

GARCIA, Laure, « Visite d’ateliers chez Enki Bilal », *CanalObs.tv [Le Nouvel Observateur]* [en ligne], vidéo, juin 2007, 5:20 min.

GHOSN, Joseph, « Enki Bilal dévoile les secrets de son nouvel ouvrage *Animal’z* », *Menstyle.fr* [édition française du magazine *GQ*, Les publications Condé Nast 2008] [en ligne], vidéo, décembre 2008, 1:39 min.

LEGAULT, Francis, Stéphan Bureau et Bernard Labelle, « Enki Bilal », *Contact, l’encyclopédie de la création* [en ligne], épisode 25 [Contact TV Deux inc et Telequebec.tv], vidéo, 2007, 51 min, http://www.contacttv.net/i_extraits_video.php?id_rubrique=553, consulté le 30 novembre 2010.

ROCH, Jean-Baptiste, « En studio avec Enki Bilal pour l’enregistrement des voix du jeu vidéo *Nikopol* », *Télérama.fr* [en ligne], vidéo, mai 2008, 3:32 min.

Mémoires

BENDINE, Pierre-Nicolas, « Les idées et les mouvements de gauche au travers des bandes dessinées de Mézières, Christin et Bilal, de 1967 à nos jours », Université de Provence Aix-Marseille I, Département d’histoire, 1992, 187 f.

RAMONEDA, Kim, « Politique, histoire et fiction, Enki Bilal, la figuration narrative au service d’une nouvelle vision du monde », Université Paul-Cézanne Aix-Marseille III, Institut d’études politiques d’Aix-en-Provence, 1995, 190 f.

RIBÉMONT, Thomas, « La mise en scène du Politique par la bande dessinée : l’exemple d’Enki Bilal », Université Grenoble-II Pierre Mendès France, Institut d’études politiques de Grenoble, 1997, 152 f.

Théorie de la bande dessinée et de l'image

Livres

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et discours par la bande : essai sur les comics*, Paris, Hachette, 1977, 253 p.

GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité* [Colloque de Cerisy 1987], Paris/Angoulême, Futuropolis/CNBDI, 1988, 173 p.

_____, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 211 p.

_____, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An 2, 2007, 206 p.

MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, 154 p.

MCCLOUD, Scott, *Understanding Comics : The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1993, 216 p.

MILLER, Ann, *Reading Bande Dessinée : Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Bristol/Chicago, 2007, Intellect Books, 272 p.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2, 2003, 400 p.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1991, 119 p.

RENARD, Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 235 p.

Articles

ALLAMEL-RAFFIN, Catherine et Jean-Luc Gangloff, « Le savant dans la bande dessinée : un personnage contraint », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 123-133.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 37-59.

TOUSSAINT, Bernard, « Idéographie et bande dessinée », *Communications*, n° 24, 1976, « La bande dessinée et son discours », p. 81-93.

Théorie de la posthistoire et du posthumain

Livres

- BARON, Denis, *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions Dis Voir, 2008, 95 p.
- BRETON, Philippe, *À l'image de l'Homme : du golem aux créatures artificielles*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1995, 187 p.
- COULOMBE, Maxime, *Imaginer le posthumain : sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Presses de l'Université Laval, 240 p.
- DE PRACONTAL, Michel, *L'homme artificiel : golems, robots, clones, cyborgs*, Paris, Denoël, coll. « Impacts », 2002, 217 p.
- FUKUYAMA, Francis, *Our Posthuman Future : Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 256 p.
- _____, *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992, 452 p.

Articles et chapitres de livres

- CALAND, Fabienne, « Dystopie et posthumain », *Otrante*, n° 24, 2008, p. 91-102.
- DE BERNARD, François, « La culture : pour en finir avec la “lutte contre le terrorisme” », *Rue Descartes*, vol 4, n° 62, « Terreurs et terrorismes », p. 98-100.
- FUKUYAMA, Francis, « The End of History? », *The National Interest*, n° 16, été 1989, p. 3-18.
- GAUDREAU, Marc Ross, « Histoire subjective, génome immortel ou l'ontologie de la mémoire » in Jean-François Chassay et Elaine Després (dir.), *Humain, ou presque : quand science et littérature brouillent la frontière*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire [UQAM], 2009, p. 97-118.
- HUNTINGTON, Samuel, « Le choc des civilisations? », *Commentaire*, vol.18, n° 66, 1994, p. 238-252.
- NAISHTAT, Francisco, « Le terrorisme global sur fond de posthistoire », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 62, « Terreurs et terrorismes », p. 30-36.
- ZWINGENBERGER, Jeannette, « Les corps mutants des artistes : bio-art », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 64, 2009, p. 117-119.

Autres textes théoriques

Livres

BAUDRILLARD, Jean, *L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Paris, Galilée, 1992, 170 p.

_____, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 235 p.

DANTO, Arthur, *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 239 p.

HEFFERNAN, Theresa, *Post-Apocalyptic Culture : Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 208 p.

HEISE, Ursula K., *Chronoschisms : Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 286 p.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988, 268 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

_____, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, 156 p.

_____, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, 219 p.

_____, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, 211 p.

Chapitre de livre

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » in Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

Histoire de l'ex-Yougoslavie

Livres

BACKMANN, René (dir.), *Le livre noir de l'ex-Yougoslavie : purification ethnique et crimes de guerres* [documents rassemblés par *Le Nouvel Observateur* et Reporters sans frontières], Paris, Arléa, 1993 p. 485 p.

BROSSARD, Yves et Jonathan Vidal, *L'éclatement de la Yougoslavie de Tito : désintégration d'une fédération et guerres interethniques*, Québec/Paris, PUL/L'Harmattan, 2001, 365 p.

BOURGEOIS, Léon (éd.), « Chapitre III : Clauses territoriales et politiques (Europe). Parties II et III, Articles 27 à 177 », *Traité de paix de Versailles*, 2^e édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, p. 33.

JUDT, Tony, *Après guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Armand Colin, 2005, 1023 p.

NORRIS, David A., *Belgrade : A Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 255 p.

RAMET, Sabrina P. (dir.), *The Independent State of Croatia 1941-45*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 113 p.

Presse

BÉLANGER, Jean-François, « Retour à Srebrenica » [dossier spécial « Bosnie quinze ans plus tard »], *Carnets Radio-Canada* [en ligne], le 8 juillet 2010, <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/international/Bosnie/index.asp?id=129832>, consulté le 23 juillet 2010.

« Yugoslavia and the breakup of its soccer team » [dossier spécial préparé dans le cadre de la Coupe du monde de la FIFA 2010], *CBC Sports* [en ligne], <http://www.cbc.ca/m/rich/sports/soccer/story/2010/06/01/spf-serbia-history.html>, consulté le 2 juin 2010.

Vidéo

BÉLANGER, Jean-François, « Les tensions demeurent », *Téléjournal* et *Une heure sur Terre* [télévision de Radio-Canada] [en ligne], vidéo, le 7 juillet 2010, 8:13 min, <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/international/Bosnie/index.asp?id=129943>, consulté le 23 juillet 2010.

Autres sources

BROHM, Jean-Marie et Marc Perelman, *Le football, une peste émotionnelle : la barbarie des stades*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2006, 390 p.

GERVAIS, Charles, « Rwanda : survivre à un génocide » [dossier], *Archives Radio-Canada* [en ligne], <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/rwanda/index.html>, consulté le 13 novembre 2010.