



HAL
open science

De l'éclipse à l'apocalypse de l'art : le super-Cannes de J. G. Ballard

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. De l'éclipse à l'apocalypse de l'art : le super-Cannes de J. G. Ballard. Rythmes et lumières de la Méditerranée, 2003, 9782914518352. halshs-02568860

HAL Id: halshs-02568860

<https://shs.hal.science/halshs-02568860>

Submitted on 18 May 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

J'irai
vers le sublime point solitaire
un soir gris de cendre

profondément
dans la majesté
des yeux vivants
glissera le rayon de lumière
qui fut expression tranchée

et la nuit qui jaillit
sur le fils réconcilié
sans bruit
ouvrira le réseau du monde
très dur
de la miséricorde.

Giacinto Scelsi, « J'irai, »¹

Aborder les « lumières et les rythmes de la Méditerranée » fait généralement résonner et remonter les harmonies célestes en direct de l'Antiquité hellénique, apparemment sans discontinuité depuis des siècles jusqu'aux jours présents, mais dans la littérature anglo-saxonne ultra-contemporaine, le soleil méditerranéen se couvre toutefois et parfois d'un voile, sorte de crêpe opaque et noir : C'est le cas, assez extrême, avec le dernier roman de J. G. Ballard, *Super Cannes*², car avec lui est peut-être venu le temps de l'éclipse.

On pourrait dire rapidement que *Super Cannes* est le récit d'une quête amoureuse et d'une tentative de reconquête par un homme entre deux âges, fragilisé par divers accidents de la vie, réels et métaphoriques, de sa très jeune femme. A un autre niveau, il s'agit d'une enquête : le protagoniste Paul Sinclair accompagne son épouse Jane sur la Côte d'Azur où elle vient remplacer un ancien collègue, le docteur Greenwood, comme pédiatre dans un hôpital dépendant d'un domaine résidentiel sous haute surveillance (Eden-Olympia) et où personne n'est jamais malade. Dans un

¹ Giacinto Scelsi, *Le poids net* (Rome, Le parole gelate, 1988) 55

² J. G. Ballard, *Super Cannes* (Londres : Flamingo, 2000)

passé encore assez proche, son prédécesseur a été l'auteur sans motif véritable d'une tuerie collective qui s'est terminée par son suicide. Comme le dit l'un des personnages, la seule conclusion à laquelle tout le monde fait semblant de croire peut se résumer en une phrase : « One day a fuse blew and the lights went out » (129). Le narrateur/protagoniste devient figure du détective, cherchant à comprendre le motif de ce meurtre collectif et le traditionnel *whodunit* laisse la place au *whydunit*. Mais les révélations successives vont bien au-delà de l'horreur, de l'infamie, de la corruption, de la mafia ou du grand banditisme. Il ne s'agit même pas d'un monde de l'ombre, d'un monde noir, d'un monde « *underground* », c'est toujours et encore la carte postale ensoleillée de ce coin de Côte d'Azur qui est mise en texte mais la lumière y est si pure, si froide, si aseptisée qu'elle ne permet pas le rythme dont parlent Deleuze et Gattari et qu'utilise Paul Carmignani dans la très belle présentation des enjeux de ce colloque : pas de jeu entre l'ombre et la lumière, donc pas de vie : « Over the swimming pools and manicured lawns seemed to hover a dream of violence » (75) ... « But the shrubs and flowering plants seemed pallid and defeated, the ground beneath them so crammed with electronic ducting that no roots could prosper. Together they awaited their deaths, ready to be replaced by the month's end » (133).

Cette pleine lumière, nouvelle forme de l'éclipse, cache bien autre chose qu'un monde de l'ombre, la noirceur y est présente et apparente, il s'agit pour l'auteur/mythographe qu'est Ballard (nous y reviendrons) de replacer l'ombre dans la lumière car toutes les valeurs de la raison y sont renversées : « Going mad is the only way of staying sane » (202). Il ne s'agit pas là d'une pirouette métaphorique. A Eden-Olympia, un psychologue, mi-guru, mi-dictateur (ou comme le nomme Jane dans un chapitre éponyme, un « Nietzsche on the Beach » 271) prescrit à tous une certaine forme de folie organisée et surtout dosée pour permettre de faire tenir un monde régi par le capitalisme tout-puissant, et surtout le consumérisme démocratique³, tout compte fait une assez vilaine algèbre de besoins reconditionnés :

³ Or as Wilder Penrose says in *Super-Cannes*: "A perverse sexual act can liberate the visionary self in even the dullest soul. The consumer society hungers for the deviant and unexpected. What else can drive the bizarre shifts in the entertainment landscape that will keep us 'buying'? Psychopathy is the

« I mean a controlled and supervised madness. Psychopathy is its own most potent cure, and has been throughout history. At times it grips entire nations in a vast therapeutic spasm. No drug has ever been more potent <...> In a totally sane society, madness is the only freedom. Our latent psychopathy is the last nature reserve, a place of refuge for the endangered mind » (264).

Se pose alors la question du choix de ce livre sombre dans le cadre d'un colloque consacré au rythme et à la lumière. Dès l'avant-propos, l'auteur présente les lieux en insistant sur un monde perdu : « the high-tech Côte d'Azur that is rapidly replacing the old <...> they make up Europe's silicon valley, a world away from the casinos and belle époque hotels that define the Riviera of old <...> even aviation is now consigned to a fondly remembered past » Ces remarques apparemment nostalgiques trouvent également écho dans un genre littéraire très prolifique tout au long du siècle et en particulier depuis l'après-guerre, le récit sentimental méditerranéen, entre autobiographie et *travelogue*, des Anglo-Saxons qui ont trouvé dans la Côte d'Azur un nouvel espace romanesque. Un seul exemple, révélateur étant donné son succès commercial, est le livre de Giles Waterfield, par ailleurs plus connu comme critique d'art et conservateur de musée que comme écrivain, publié l'année dernière *The Long Afternoon*⁴ qui se situe dans une villa familiale à Menton et dans les environs. La principale caractéristique de ce genre, assez suranné dans l'ensemble, est une structure qui fait la part belle à la pause, autrement dit un temps de l'histoire qui se fige en une succession de moments infinis. C'est d'ailleurs un peu sur cette note que démarre le récit de *Super-Cannes*. Le protagoniste Paul Sinclair, plus tout à fait jeune, accompagne sa jeune et jolie femme vers Cannes : « the drive became a mobile autobiography that unwound my earlier life along with the kilometres of dust, insects and sun » (4) comme si Ballard voulait préparer son lecteur à une retombée brutale, une fois l'action démarrée. Par ailleurs, l'ombre et le mythe des grands peintres de la lumière planent encore sur les lieux. Dans une conversation avec Sinclair invoquant les noms de Bonnard, de Picasso et de Matisse, un des personnages, Alain Delage, commente : « In many ways modern art was a

only engine powerful enough to light our imaginations, to drive the arts, sciences and industries of the world."

culture of the beach. They say it's the light, the special quality of quartz in the Permian rock », ce à quoi Sinclair répond : « The light ? Or were people more cheerful then ? Picasso and Matisse have gone, and the business parks have taken their place » (103). Mais il n'y a pas chez Ballard de nostalgie, la mise en texte est celle du monde tel qu'il est, pas celui des légendes passées : « But I was happy to doze on the sun-lounger and listen to the droning engines of light aircraft trailing their pennants across the cloudless sky, news from the sun of furniture sales, swimming pools discounts and the opening of a new aqua-park. » On voit bien que le double passage qui nous préoccupe ici, celui du sensible vers l'intelligible, et celui de l'esthétique à l'esthétique, est à l'œuvre dans l'écriture de Ballard, mais il n'est précisément pas question du beau, mais du vrai (les deux, dans une mythologie contemporaine telle que tente de l'inventer Ballard, ne sont plus synonymes) : il y a donc un travail de démythification, d'effet d'aplat de réalité comme on pourrait parler d'un aplat de couleur, ce qui ne signifie pas du tout qu'il s'agit d'un processus naturaliste ou hyper-réaliste mais plutôt du rendu d'une réalité intense et multi-couches.

I. La dimension mythique

La nébulosité
gagne sur l'ombre
et s'agrandit
figures de rêve
j'ai vu danser
les habitants
d'obscur éternité
et se perdre
en bordure d'espace
dans l'aspiration
d'une aube émerveillée.⁵

Là où l'écriture de Ballard devient plus complexe et mérite qu'on s'y arrête se situe dans les références textuelles renvoyant explicitement à la mythologie grecque abondent : dès la page 13, le psychiatre Penrose est associé à la figure du Minotaure et l'ensemble du texte pourrait être lu en vérité comme une réécriture des

⁴ Giles Waterfield, *The Long Afternoon* (Londres : Research, 2000).

⁵ Giacinto Scelsi, *L'archipel nocturne* (Rome : Le parole gelate, 1988) 18.

schémas mythiques fondamentaux⁶. Alors qu'en est-il d'un écrivain qui a souvent recours à l'intertextualité mythologique tout en faisant à la fois, d'une part, un travail de démythification des « valeurs » et des principes de fonctionnement de la société qu'il décrit et de l'autre, une tentative de créer sa propre mythologie du « futur proche » comme l'annonce le titre d'un de ses autres livres⁷ ?

S'il existe une constante dans l'œuvre de Ballard, c'est bien le traitement tout particulier du temps et surtout l'atemporalité qui y règne. C'est ce qui les fait lire comme des paraboles ou des versions mises à jour de la célèbre définition du mythe que donne Levy-Strauss, autrement dit des allégories répondent à des questions n'ayant pas de solution. Cette atemporalité est aussi la caractéristique des paysages des toiles surréalistes et nous renvoie à l'étude récente de Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne*⁸ dans laquelle l'auteur restitue la quête mythographique dans l'aventure du mouvement. Deux ans après son *Paysan de Paris* (1926), Louis Aragon a en effet voulu inventer un réel, ré-enchanté par les vertus de fraîcheur et d'immédiateté sensible qu'il prête au mythe. Il faudra toutefois attendre l'exposition organisée par Breton à New York en 1942 puis celle de 1947 (où le but affiché du surréalisme est énoncé comme « l'expression d'une mythologie moderne »), temps nécessaire pour que s'immiscent dans les esprits des surréalistes les valeurs d'une « sociologie sacrée », celles que les ethnologues avaient inscrites au cœur du projet éditorial de la revue *Documents* (1934) profondément marquée par la collaboration de Georges Bataille. La nature de cette mythologie était d'être constamment réinventée. Dans *Super Cannes*, Sinclair lorsqu'il s'apprête à s'affronter au psychologue Penrose, juste avant que ce dernier lui révèle les mécanismes sociaux pervers d'Eden-Olympia, lance à son interlocuteur : « He snatched at a beam of sunlight, as if swatting a fly. There's a dream I can't get rid of » (241). Le point de vue du narrateur, ou pour être plus exact sa vision sensible, est bien surréaliste, ce qui d'ailleurs fait dire à l'auteur Ballard par rapport à sa création : « That's what I'm trying to do. Look

⁶ La thématique et l'espace qui nous sont impartis ne nous permettent pas de développer ce point pourtant essentiel. On retrouvera une analyse en profondeur du phénomène dans l'ensemble de la fiction de Ballard dans une communication à venir : « Ballard's Impure fiction : On Cannibalism and Post-humanist Mythopea, » au Congrès international ESSE 6 (Strasbourg 30.08/03.09.02) Atelier S22 « The Values of Sex, Gender and Sexuality in Posthumanist Virtual Realities ».

⁷ Cf. bibliographie à la fin de cet article.

at the world and see its latent content. I treat the external world as if it was a solidified dream. »⁹

Selon Ballard, la fiction est une branche de la neurologie puisque les scénarii des nerfs et des vaisseaux sanguins sont, toujours selon lui, les transcriptions mythologiques de la mémoire et du désir. C'est d'ailleurs ce qui lui fait dévorer le monde contemporain pour discerner par exemple, dans l'entretien précédemment cité :

Ten thousand years in the future, long after the Côte d'Azur had been abandoned, the first explorers would puzzle over these empty pits, with their eroded frescoes of tritons and stylised fish, inexplicably hauled up the mountainsides like aquatic sundials or the altars of a bizarre religion devised by a race of visionary geometers. Thus we are in familiar unfamiliar territory, in a world we think we know but which is perhaps meaningful only retroactively.

Et c'est dans ce souci de trouver, déceler le vrai (autre version du Beau dans un monde qui ne peut plus être « esthétique ») que se trouvent les graines des mythes que Ballard veut semer. C'est ce qui rend aussi ses histoires anti-utopiques si grinçantes : le mécanique et l'organique se mêlent, l'érotique est dissocié du sensuel, les interactions physiques ou autres sont des variations de quelque besoin ritualisé et originel de cannibalisme. Pour traduire ces images et ces idées, Ballard a recours à une méthode qu'il nomme la triangulation (dans le processus cognitif conventionnel qui lie l'acteur à l'objet, la cause à la conséquence, le soleil à la lumière, l'artiste introduit et insiste sur le rôle non négligeable de ses avatars) :

Were assassins aware of the contingent world? I tried to imagine Lee Harvey Oswald on his way to the book depository in Dealey Plaza on the morning he shot Kennedy. *Did he notice a line of overnight washing in his neighbour's yard, a fresh dent in the nextdoor Buick, a newspaper boy with a bandaged knee?* The contingent world must have pressed against his temples, clamouring to be let in. But Oswald had kept the shutters bolted against the

⁸ Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne* (Paris : Publications Centre Pompidou, 2002).

storm, opening them for a few seconds as the President's Lincoln moved across the lens of the Zapruder camera and on into history.¹⁰

Ainsi, dans *Super Cannes*, le narrateur nous fait parfois prendre des bifurcations par rapport à l'autoroute des informations diégétiques pour forcer une prise de conscience, bon gré mal gré, des rituels auxquels nous ne voulons ou ne croyons pas toujours participer en dépit des discours sophistiqués élaborés pour les instrumentaliser (la recherche de l'« authentique », de l'« efficacité », de la « communication globale ») : « But people like to browse among the basil. Shopping is the last folkloric ritual that can help to build community, along with traffic jams and airport queues. »(18)

L'essentiel
élève
au dessus
de la vacuité
devenir indifférent
envers l'objet
la Lumière
est là¹¹

II. L'arythmie des couleurs

Il serait certes excessif de prétendre qu'il n'y a pas de lumière dans le roman de J.G. Ballard, mais cette lumière est rarement de source solaire, autrement dit très peu méditerranéenne, sauf lorsqu'il s'agit du soleil perçu depuis des lieux clos, principalement des pièces d'une maison liées à l'enfance, comme c'est le cas par exemple de l'endroit où de jeunes patients venaient voir le pédiatre David Greenwood, et où ils pouvaient voir une collection importante d'éditions de livres illustrés de Lewis Carroll. Le protagoniste se met même à imaginer l'enfant qu'il pourrait peut-être avoir avec sa femme et le voit déjà évoluer dans la lumière « sleep and play in a room as sunny as this one » (77). Il est d'ailleurs intéressant de rappeler

⁹ Entretien de Chris Hall avec J.G. Ballard, « Flight and Imagination », publié en 2000 in *Spike Magazine* consultable à l'U.R.L suivante : <http://www.spikemagazine.com/1100jgballard.htm>

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Scelsi *Cercles* (Rome : Le parole gelate, 1986) 10.

ici l'étymologie du mot paradis, le *pairidaeza* persan qui signifie avant tout un lieu clos et protégé, et pas automatiquement un lieu de bonheur, de pureté absolue, de satisfaction de désirs ou encore moins de tentation diabolique. La plupart du temps, l'univers diégétique de *Super Cannes* montre peu les effets nuancés de la lumière ; autrement dit, le spectre des rythmes lumineux à l'origine des couleurs est plus que restreint. Ainsi, les seules couleurs – qui ne sont d'ailleurs pas des couleurs – prédominantes dans le récit sont le blanc et le noir, sortes de purs absolus très artificiels, comme l'annonce de façon très stylisée la couverture du roman représentant la robe zébrée qui joue un rôle diégétique et métaphorique dans le roman, en particulier au chapitre vingt sept, « Darkness curves ». La symbolique du blanc tourne principalement autour de l'immaculé : « So the murders began... Jane stared at the white walls of the sun lounge, as if expecting to see them smeared with bloody handprints » (29) « Sleep in the comfortable bed <...> until I could persuade David to step out of my mind and disappear for ever down the white staircase of this dreaming villa » (35) et celle du noir, celle d'une dégénérescence en marche ou à venir :

Senegalese trinket salesmen with their gaudy robes blanched by the sun, their dark faces, among the blackest of black Africa, had a silvered polish, as if a local biotechnology firm had reworked their genes into the age of e-mail and the intelsat » (19) <...> Over the immaculate gardens hung the air of well-bred catatonia that only money can buy <...> North facing, a kind of shadow world for the less important » (20).

En fait, comme le dit l'un des personnages, « Too much light on anything isn't a good idea » (199) ; « This is the dark side of Eden-Olympia. We work hard so you and Dr Jane can enjoy the sun » (73). Mais le protagoniste appartient à une génération qui ne peut pas encore, comme la suivante, épouser et intégrer le cynisme post-humaniste, il ne peut se contenter de cet effet de lumière, quitte à devoir se contenter de reflets métalliques bien réalistes qui font jouer tout le spectre des nuances anthracite. L'idéalisme chez lui a encore du mal à céder à un aveuglement déguisé en pose ironique : « Halder frowned at the sun. <...> I knelt down, and with my fingers explored the rain gutter. The shallow gulley ran to a drainage vent six feet

away. The zinc surface of the down-pipe gleamed in the sunlight among the debris of leaves and book matches » (198).

Les seules véritables couleurs ne naissent pas des rythmes de la lumière naturelle mais semblent sortir d'un rêve ou d'une projection hallucinogène, recréée et reconditionnée. La couleur dans *Super Cannes* est par nature saturée et artificielle. Lorsqu'il étudie la piscine, le narrateur remarque un ballon « a red beach ball on the diving board, the last water dripping from its plastic skin » (23) ; au cours du chapitre six, pendant son examen des lieux, il trouve une balle (« the silver pearl » 64) ; après une ratonnade, il ramasse ce qui est décrit comme « the scattered beads lay blinking among the pools of blood » (74) ; il décrit le visage de Zander dont la couleur de peau n'est pas noire de la façon suivante « his mouth began to purse again, showing the pink lining inside his black lips » (87) et l'architecture locale comme un curieux composite « expensive villas on the heights of Super-Cannes and Californie, all furnished with electric-blue lawns and emerald skies » (89) ; la plage est recouverte de « chocolate sand » (118) ; l'Esterel baigne dans une « violet light » et même la nuit noire est agressée par de curieuses turgescences : « Fireworks leapt into the night sky, ruby and turquoise umbrellas that formed huge cupolas over Super-Cannes. Like a hashish dream, they faded and rejoined the dark » (304).

Mais quand elle est perçue et non pas plaquée, la lumière dans *Super Cannes* est surtout reflets. A Eden Olympia, la lumière ne vient pas directement du soleil, mais principalement de ses réverbérations, de ses effets, sur des surfaces métalliques, le plus souvent produits de la technologie de pointe comme si les structures inanimées statiques (« The glass and gunmetal office blocks were set well apart from each other, separated by artificial lakes and forested traffic islands where a latter-day Crusoe could have found comfortable refuge » 7/8) et les mécaniques (« The Jaguar waited for me in the sun » 51) pouvaient seules lire et décoder le rythme de ce monde qui est le nôtre. Même la sexualité et l'érotisme sont éveillés par le rythme métallique : « I counted the titanium claws that held the kneecap together » (37). On le voit on assiste à la naissance d'un certain rythme avec l'apparition non pas de la lumière mais de ses reflets et la rythmique se fait bientôt arythmie (le phénomène se retrouve également de façon moins complexe au plan de la structure du roman puisque le déroulé de l'action est aussi le produit de syncopes), comme si

la seule régularité du rythme vital ne pouvait plus être, à l'époque qui se donne comme post-apocalyptique, que chaotique (dans le sens de la théorie du chaos telle que l'a développée B. Mandelbrot¹²), sans que cette vision ne soit forcément catastrophique ; elle peut être inquiétante, vertigineuse certes, mais pleine de potentialités nouvelles également : « A la limite de nos obscurités / visionnaire randonnée / vers les miroirs des formes parallèles / l'étendue multiple / décore / les plaintes des controverses humaines / tension d'images / traversées / par un éclat d'auréole.¹³ » écrivait le poète et compositeur de musique contemporaine Giacinto Scelsi¹⁴.

Ce dernier a consacré une étude à *L'évolution du rythme*¹⁵ dans le domaine musicologique au vingtième siècle, dont les enjeux sont si vastes et si poétiques qu'ils sont à considérer dans le cadre de cette étude. Si la recherche et les inventions en termes d'harmonie ont été étudiées et analysées pour leur rôle dans l'invention d'un nouvel esprit contemporain en musique (et si le pionnier dans le domaine a été sans conteste Richard Wagner), le rythme n'en est pas moins la grande révolution dans l'évolution musicale (que l'on peut déjà sentir dans la *Faust Symphonie* de Liszt, en particulier dans la troisième partie, mais surtout, au vingtième siècle, chez les compositeurs russes et ce que l'on appelait la musique nègre. Selon Scelsi, le rythme se fait « plus souple, plus fragmentaire, parfois il tend à la syncope », d'où sa violence élémentaire, sa puissance bouleversante et la sensation d'euphorie panique (l'apothéose dans tous ces domaines étant bien sûr *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky) et il ne faut pas le confondre avec un effet mélodramatique, il ne s'agit pas d'accidents imposés au son, il ne s'agit pas de

¹² Cf. en langue anglaise James Gleick, *Chaos : Making a New Science* 1987 (New York - Harmondsworth - etc. : Penguin Books, 1988), en particulier le chapitre « Inner Rhythms, » 275-300 et revenir en français à Benoit Mandelbrot, *Les objets fractals : forme, hasard et dimension* (1975 ; Paris : Flammarion, 1989) en particulier les chapitres huit, « La géométrie de la turbulence, » 124-34 et neuf, « Intermittence relative, » 135-139.

¹³ G. Scelsi, *La conscience aiguë* (Rome : Le parole gelate, 1988) 28.

¹⁴ Malgré une œuvre considérable (principalement éditée par les Editions Salabert à Paris) ce compositeur a toujours une place controversée, même dans le paysage de la musique contemporaine. Sa musique est plutôt perçue comme minimaliste mais se révèle être d'une grande complexité car elle a été également influencée par la musique indienne et africaine, ce qui la différencie de la tradition occidentale car, pour faire simple, les sons et les mélodies ne sont pas traités de façon linéaire (dans le temps) mais plutôt sur une progression contrapuntique très élaborée (d'un point de vue compositionnel), permettant une conception et une perception sphérique du son.

recréer l'effet d'un arrêt du cœur mais de donner une nouvelle puissance aux silences. Ces origines orientales et africaines en fait deviennent un moyen d'atteindre « un état de conscience collective par le dérèglement des rythmes physiologiques individuels et leur synchronisation sur des rythmes telluriques et universels. Les pauses sont réellement dans cette musique une portion d'espace mesurée par le temps. L'exaltation ou l'euphorie est produite par la sensation de la rupture du rythme personnel¹⁶ » Ces remarques sont essentielles si on veut bien les adapter aux enjeux de la fin du vingtième siècle occidental à la fois épris de démocratie « humaniste » et de mondialisation, et dans les arts (en particulier la littérature et les arts plastiques), la traduction de l'harmonie et du rythme se fait au niveau de la forme (ou plutôt, pour échapper aux idéaux « modernes », de la sélection et de la composition du matériau) et du traitement du temps. Le premier enjeu (la forme) est assez largement étudié et disséqué mais le second (le traitement du temps) reste encore un vaste champ à considérer par la critique. L'héritage de Scelsi dans ce texte sur le rythme est de nous faire comprendre que le sens réel du rythme est l'établissement de rapports et des consonances entre l'homme et le dynamisme universel (un sens dégagé du ou des sujet(s) et même des « accidents » au sens philosophique du terme). Scelsi montre enfin que l'esprit occidental n'a pas pu reprendre ces influences africaines et orientales telles quelles, mais a voulu les circonscrire et les inscrire dans une nouvelle structure, une architecture.

Le point fixe
engendré
par la rotation
est au centre
de la sphère
de manière à former
par extrême intensité
l'extase
libératrice¹⁷

III. La grandeur complète dans laquelle nous vivons

¹⁵ Giacinto Scelsi *Evolution du rythme* (Rome : Le parole gelate/Fundazione Isabella Scelsi, 1992) 7-13.

¹⁶ *Ibidem*, 9.

¹⁷ G. Scelsi *Cercles* (Rome : Le parole gelate, 1986) 24.

Paul Valéry, à travers la voix de Socrate dans *Eupalinos*, fait le tri entre l'architecture (à laquelle il associe d'une certaine manière la musique) et les autres arts en argumentant :

Une peinture, chère Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur ; et là, elle feint des objets ou des personnages. La statuaire, même, n'orne jamais qu'une portion de notre vue. Mais un temple, joint à ses bords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme !¹⁸

Il semblerait en effet que l'architecture, œuvre conjointe du rythme imposé à et par l'espace, et de la lumière qui vient le sculpter ou le découper, soit au cœur de notre problématique, d'autant plus qu'il s'agit d'un art qui peut fonctionner sans transcendance. Les descriptions architecturales abondent chez Ballard et dans *Super Cannes* en particulier, les bâtiments sont de véritables « personnages » mais aussi des sortes de trous noirs (qui sont d'autant plus obscènes qu'ils se détachent sur un fond atemporel que représente la mer : « Beyond them, <...> a glimpse of the Mediterranean that never failed to lift my heart » (6), permettant le voyage dans le temps et dans les perceptions, à la manière des « time-slides » de certains auteurs de science-fiction traditionnelle :

The ocean-liner windows and porthole skylights seemed to open onto the 1930s, a vanished world of Cole Porter and beach pyjamas, morphine lesbians and the swagger portraits of Tamara de Lempicka. The entire structure had been repainted, and a phosphor in the white pigment gave its surface an almost luminescent finish, as if this elegant villa was an astronomical instrument that set the secret time of Eden-Olympia (21).

Logic and reality curved at Marina Baie des Anges, warped by a relativity that applied to more than time and space. (228) <...> Darkness curved around the apartment towers of Marina Baie des Anges, one night enclosing

¹⁸ Paul Valéry *Eupalinos* (Paris : Poésie/Gallimard, 1945) 41.

another as the realms of physics and the dreamtime merged into each other (233).

Si l'extérieur des bâtiments *high tech* privilégie les reflets et les effets de lumière, le goût pour la réclusion semble naître d'un besoin de refus de cette manifestation vitale, aussi pauvre soit elle. Le rythme s'oppose alors à la lumière et aux images dans leur ensemble. Ainsi, le narrateur se met à imaginer ce que serait devenue l'Alice de Lewis Carroll à Eden Olympia : « She would have grown up quickly and married an elderly German banker, then become a recluse in a mansion high above Super-Cannes, with a fading facelift and a phobia about reflective surfaces. » Le roman aborde et « fictionnalise » de façon fort convaincante les enjeux de l'architecture moderne (principalement à travers le travail expérimental de Le Corbusier) et les met en perspective avec les travaux d'architectes contemporains, tout en se jouant au passage des rigueurs dogmatiques de la critique dans ce domaine :

The lavish brochure enthused over a vision of glass and titanium straight from the drawing boards of Richard Neutra and Frank Gehry, but softened by landscaped parks and artificial lakes, a humane vision of Corbusier's radiant city. Even my sceptical eye was prepared to blink. (5) <...> I gazed at the lines of office buildings rising from the park like megaliths of the future. 'Corbusier's Cité Radieuse - I'm sorry David Greenwood wasn't happy here - He was pretty confused. At the end all his shadows ran up to greet him (202)

Mais Ballard va bien plus loin encore : il prédit que le *medium* symbolique principal du vingt et unième siècle sera le « *home* » comme celui du vingtième siècle a été la voiture. Toutefois, cet espace de vie personnel va connaître des métamorphoses, il ne s'agit pas véritablement de la maison, mais d'un endroit où l'on vit **et** travaille :

The dream of a leisure society was the great 20th century delusion, says Wilder Penrose. Work is the new leisure. Talented and ambitious people work harder than they have ever done, and for longer

hours. They find their only fulfilment through work. The last thing they want is recreation. » There are references to the flats and houses of Eden-Olympia as service stations where people sleep and ablute <...> where the human body as an obedient coolie, is to be fed and hosed down, and given just enough sexual freedom to sedate itself. We've concentrated on the office as the key psychological zone. « Middle managers have their own bathrooms. Even secretaries have a sofa in a private alcove, where they can lie back and dream about the lovers they'll never have the energy to meet (17).¹⁹

En fait dans la fiction de Ballard, l'individu ne se définit plus du tout (peut-être en accord avec ce qui se passe dans les « démocraties » occidentales), comme évoluant au sein d'une collectivité sociale, mais dans un univers parcellaire, tribal et homogène du corporatisme libéral : « She <Simone Delage> stepped from the car, a self-disciplined profesional already merging into the corporate space that awaited her » (54) Dans ces niches socio-économiques, la lumière n'a pas sa place et le rythme est programmé, il n'est plus que saccades.

Conclusion

Jean Yves Laurichesse dans la présentation de ce colloque nous a rappelé la citation de Jean Giono : "Quand les mystères sont très malins, ils se cachent dans la lumière ; l'ombre n'est qu'un attrape-nigaud" mais les mystères dont parle Giono alors sont ceux de la transcendance. A-ton encore ce luxe dans le cadre de la production « culturelle » ultra contemporaine? Comme le lance Ballard « The future is going to be boring. The suburbanisation of the planet will continue, and the suburbanisation of the soul will follow soon after <...> So God isn't dead, he's a latent component in a VR program. Yes! Nietzsche was wrong!²⁰».

Aux sources de la Méditerranée, où sont nés la lumière et ce rythme grecs qui sont à la base de ce que nous appelons aujourd'hui la culture, il y a toujours

¹⁹ J.G. Ballard, entretien avec Chris Hall, « Flight and Imagination, » *op. cit.* (cf. note 9). Les citations venant de *Super Cannes* ont été choisies par Ballard lui-même au cours de l'entretien.

²⁰ *Ibidem.*

l'espoir et la quête d'une eurhythmie fusionnelle entre l'âme individuelle et l'universelle. Mais dans le monde que décrit Ballard dans *Super Cannes*, un tel espoir serait si ce n'est déplacé en tous cas obscène : le personnage qui représente le présent et l'avenir potentiel est Jane, personnage qui annonce assez tôt dans le roman malgré les nombreux zones d'ombre qui gagnent rapidement sur son univers arraché à ce coin de Méditerranée : « I love it here already <...> Because there isn't any culture. All this alienation... I could easily get used to it <...> You're still locked into the past... It's a huge phantom limb that aches and throbs. We're here, Paul. We breathe this air, and we see this light» (79) La lumière, en effet, mais une lumière artificielle, rêvée, conçue sans être vraiment perçue avec les moyens naturels. Il faut bien avouer que l'arythmie qui la porte nous ramène bien avant les grecs (on sait qu'ils ne pratiquaient pas véritablement l'harmonie en musique), et précisément vers les rituels et les mystères égyptiens.

Note sur l'auteur

Il semblerait, malgré le fait que J. G. Ballard connaisse un succès commercial plus que certains (plusieurs de ses textes ont été adaptés au cinéma et depuis quelques années déjà, ses livres sont publiés simultanément en anglais et dans leurs traductions dans de nombreuses langues étrangères), que l'auteur soit encore méconnu dans le domaine universitaire. La place de Ballard dans le paysage littéraire est en effet encore assez obscure.

Ballard est né en 1930, à Singapour alors situé en Chine. Enfant, il a connu l'invasion du Japon et a vécu l'expérience cauchemardesque des camps de détention. Ses parents sont ensuite rentrés en Angleterre, où il étudie la médecine à Cambridge avant de devenir finalement pilote dans la Royal Air Force. Ces différents éléments se retrouvent dans un best-seller autobiographique des années 80 *The Empire of the Sun* (adaptation au cinéma en 1985) suivi plus tard de *The Kindness of Women*.

Mais c'est au début des années 60 que Ballard se fait connaître comme écrivain : il devient, grâce à ses nombreuses nouvelles publiées dans des magazines spécialisés, le chef de file d'une nouvelle vague de science fiction dont il va redéfinir le genre à sa manière : une fiction qui se nourrit autant de science que d'imaginaire, les deux n'étant pas exclusifs, plutôt que le genre traditionnel de la S-F car il n'y a pas chez lui de guerres intergalactiques ni de vaisseaux spatiaux ou d'extra-terrestres, pas d'exotisme utopique, mais une étrange et désagréable familiarité avec une certitude que l'on retrouve même dans des univers parallèles : la vie y est toujours, comme le dit un de ses personnages dans un de ses premiers écrits, « un lieu de désastre » (*The Disaster Area*, 1962). On a d'ailleurs parlé, pour des livres tels que *The Drowned World*, *The Terminal Beach*, *The Drought* ou *The Day of Forever*, d'apocalypses spéculatives car il y a chez lui une sorte d'atemporalité, de mélancolie, de temps mou cher à S. Dalí : l'apocalypse est déjà derrière soi, les jeux sont perdus d'avance et les perceptions et les réalités se déploient en virtualités sensibles, les mondes sont sans affect, l'humour omniprésent est noir et froid et les associations mentales prolifèrent. En fait, les récits s'attachent à montrer le 'festin nu', ce qui « reste au bout de la

fourchette » comme disait l'écrivain *Beat* William Burroughs, influence déterminante chez Ballard qui se nourrit aussi du surréalisme et des œuvres de quelques rares écrivains tels que Laurence Durrell et Graham Greene.

Ensuite, dans les années 70, Ballard est passé à des textes plus expérimentaux encore, sous l'influence de Burroughs et grâce au recyclage de toutes sortes d'informations non artistiques et d'*episteme* venant de toutes sortes d'horizons, avec des fictions qui nous font redécouvrir la nature trouble, impure ou inouïe de certaines de nos perceptions ainsi que les interzones de la conscience : parmi ces textes, *The Atrocity Exhibition* et *Crash* explorent en particulier les possibilités mécaniques, érotiques et organiques des corps hétérogènes : ces deux œuvres connaîtront la censure sous diverses formes, aujourd'hui encore dans certaines parties du centre de Londres, le film de Cronenberg (1995) est interdit d'exploitation.

Dans les années 80, la dimension sociologique s'est faite plus présente ; selon les mots d'un critique actuel, Ballard est devenu « a diagnostician of contemporary malaise »²¹. Les *loci* récurrents sont des parkings à plusieurs étages, des piscines vides, des rocade ou des branchements complexes d'autoroutes, des centres commerciaux etc. et dans ces lieux pensés pour ne rien laisser au hasard, connotés de violence potentielle et à la symbolique ambiguë, Ballard développe ses propres '*Mythes de l'avenir proche*' pour reprendre le titre d'un de ses romans : *The Unlimited Dream Company*, *Hello America*, *Memories of the Space Age*, *The Reader's Guide to the New Millenium*. Les derniers romans *Running Wild*, *Rushing to Paradise*, *Cocaine Nights* puis *Super Cannes* sont moins didactiques, plus subversifs sans doute également car, à l'instar de certains romans policiers de Chandler, le genre est ici teinté des ingrédients du thriller ou du récit pulp (*pulp narrative*) donc la forme est plutôt accrocheuse et ludique mais le ton apocalyptique (finalement rassurant, puisque garantissant une fin, une finalité au bout du compte à rebours a cédé à une sorte d'obscénité post-humaniste et sardonique, ce qui explique d'ailleurs sans doute en partie le vide critique universitaire envers cette œuvre et l'engouement de nouveaux groupes de lecteurs qui lisent les livres de Ballard selon des stratégies de lecture innovantes liées à l'avènement de l'hyperlien et de l'hyperfiction. Il n'est pas surprenant d'apprendre que parmi les jeunes créateurs qui intéressent Ballard

²¹ Christopher Talyer « The Ancient Saurian, » *TLS* 7 Déc. 2001: 20.

aujourd'hui, seulement deux écrivains « traditionnels » retiennent son attention : Will Self et Irvine Welsh²².

Bibliographie

* Les titres précédés de l'astérisque sont des recueils de nouvelles. Les autres sont tous des romans sauf *The Atrocity Exhibition* dont la structure est très singulière. James Graham Ballard est également l'auteur de deux récits autobiographiques très populaires *Empire of the Sun* 1984 et *The Kindness of Women* 1991, œuvres qui ne sont pas considérées dans cette étude.

²² Cf note 9, l'entretien de Chris Hall avec l'auteur, « Flight and Imagination, » *op. cit.*