

Apocalypses critiques. Les romans de J.G. Ballard de *The Drowned World* à *Kingdom Come*

Jean-Paul Engélibert

DANS **OTRANTE** 2012/1 n°31-32 , PAGES 37 À 58

ÉDITIONS **ÉDITIONS KIMÉ**

ISSN 1148-0904

ISBN 9782841746040

DOI 10.3917/otra1.031.0039

Date de mise en ligne : 20/03/2025

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-otranter1-2012-1-page-37?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Kimé.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

APOCALYPTES CRITIQUES
LES ROMANS DE J. G. BALLARD
DE *THE DROWNED WORLD* À *KINGDOM COME*

Du début à la fin de son œuvre, l'apocalypse est au cœur des romans de Ballard. Régulièrement, ce goût pour la mise en scène de la catastrophe a été dénoncé par la critique au motif qu'il serait inséparable de positions politiques réactionnaires. En 1979, Bruce Franklin soupçonnait Ballard de racisme et l'accusait de mépris pour le prolétariat et les peuples en lutte pour leur libération¹. En 2007, armé d'un autre bagage théorique et étudiant une œuvre qui s'est depuis développée et diversifiée, Benjamin Noys se demande s'il est réactionnaire². Je défendrai ici la thèse qu'au contraire, les catastrophes ballardiennes sont des apocalypses critiques. Le mot « critique » n'apparaît pas si souvent à son propos, ou alors avec gêne. Mais c'est sans doute un symptôme, puisque le texte auquel puisent (presque) tous les commentateurs de Ballard en fait un emploi problématique : « [...] ce monde chromatique et métallique intense, mais vide de sensualité, hypertechnique sans finalité – est-il bon ou mauvais ? Nous n'en saurons jamais rien. Il est simplement fascinant, sans que cette fascination implique un jugement de valeur. C'est là le miracle de *Crash*. Nulle part n'affleure ce regard moral, le jugement critique qui fait encore partie de la fonctionnalité du vieux monde. *Crash* est hypercritique³. » L'ambiguïté – et

même l'ambivalence – de la formule est remarquable et féconde : le roman le plus célèbre de Ballard ne serait pas critique au sens du « vieux monde », mais ce serait parce qu'il dépasse une catégorie devenue obsolète : *hypercritique*, il prendrait ses distances avec les vieux conflits et les vieilles causes et révélerait une nouvelle dimension de notre société. En effet, il n'y a plus de conflits de classe chez Ballard, dont les personnages appartiennent presque toujours à la petite et moyenne bourgeoisie ; il n'y a pas davantage de conflits politiques – même si ses derniers romans renvoient, de manière oblique et problématique, à la politique – et il est très difficile de soutenir que ses catastrophes renvoient à la chute de l'empire britannique⁴. Ses romans ne sont pas critiques au sens où ils ne sont pas « engagés ». Mais alors en quoi le sont-ils ? Et si l'« hypercritique » est un dépassement de la critique, en quoi va-t-elle plus loin ? Que nous apprend-elle de plus ? Baudrillard le dit à sa manière : *Crash*, « premier grand roman de l'univers de la simulation », ouvrirait une nouvelle forme de nihilisme, le « nihilisme de la transparence », caractérisé par « la fascination pour les formes désertiques et indifférentes, pour l'opération même du système qui nous annule. Or, la fascination [...] est une passion nihiliste par excellence⁵ ». Le personnage ballardien typique serait donc mélancolique, puisque « la mélancolie, c'est la qualité inhérente au mode de disparition du sens, au mode de volatilisation du sens dans les systèmes opérationnels⁶ ». Hypercritique renverrait donc à un au-delà du sens, après sa dissolution dans les systèmes techniques, les simulacres et la consommation. Au-delà du vieux monde et de la politique, l'hypercritique nous révélerait le monde tel qu'il est devenu. On peut souscrire à une partie de cette analyse : fascination pour des processus qui paraissent insensés et observation de dispositifs techniques autonomes sont bien au cœur des romans de Ballard. Mais on n'en conclura pas pour autant à la disparition

du sens ou à la mélancolie nihiliste. Au contraire, depuis *The Drowned World* (1962), ses romans exaltent le désir : leurs personnages trouvent la plénitude dans une catastrophe qui les libère. Non seulement ce n'est pas la pulsion de mort qui les gouverne, mais la régénération qu'ils trouvent dans les processus auxquels ils choisissent d'adhérer manifeste une solide pulsion de vie⁷. En rejetant la critique, forcément attachée à l'ancien monde et à ses vieilles valeurs, pour privilégier l'hypercritique de l'âge de la simulation, le dandysme baudrillardien joue sur deux tableaux : la critique est accusée de ringardise, mais aussitôt récupérée dans sa version moderne et dépolitisée. Or, ce que nous apprennent les *apocalypses critiques* ballardiennes, c'est d'une part qu'aucune « volatilisisation du sens » n'est irréversible, d'autre part que la politique de la littérature peut n'entretenir aucun rapport avec l'engagement. Les catastrophes de Ballard révèlent les conditions du désir : en libérant ses personnages des contraintes du monde moderne, elles leur montrent la voie de l'accomplissement tout en donnant un sens aux limites qu'ils rencontraient jusqu'alors. En quel sens peut-on dire qu'il y a là une critique politique ? C'est cette question qui mérite qu'on s'y arrête.

LE KITSCH

C'est d'abord contre le sentimentalisme que s'inscrivent les romans de Ballard. Ses personnages sont souvent des hommes qu'une épreuve sépare d'une femme ou plutôt des hommes qui choisissent un destin solitaire qui leur impose de renoncer à une femme. Ainsi dans *The Crystal World*, l'obsession du docteur Sanders pour la cristallisation de la forêt pousse-t-elle Louise Péret à le quitter. Dans *The Drowned World*, Kerans part seul vers le sud en laissant derrière lui Beatrice Dahl. Toute l'intrigue de ces premiers romans

conduit le personnage principal à ce choix : épouser la catastrophe plutôt que se lier à une femme. Aucun sentiment ne peut prendre : la fascination pour le processus (de cristallisation, de réchauffement) l'emporte sur toute passion humaine. *Crash* suit encore la même logique : la mort de Vaughan amène James Ballard à l'imiter. La dernière scène le voit « réunir les éléments de [sa] propre mort automobile » en exécutant un rituel autour de la carcasse de la voiture dans laquelle Vaughan s'est tué. Et si aucun sentiment ne peut s'affirmer, c'est parce que les sentiments ont été chassés d'entrée de jeu. Au début de *The Drought*, Charles Ransom regarde une photo de famille : lui-même à quatre ans, entre ses parents. Mais c'est pour constater qu'une « solution de continuité » le sépare de cette époque. Le même cadre montre une reproduction du tableau d'Yves Tanguy, *Jour de lenteur*, ainsi décrit : « Avec ses objets lisses pareils à des galets, vidés de toute association, posés sur un sol lessivé par la marée, le tableau l'avait aidé à se libérer d'un quotidien répétitif lassant⁸ ». Mis à l'abri de son enfance, délivré du passé dont il ne reste plus qu'une image sans affect, le personnage ballardien peut se tourner vers le futur. *The Drowned World* est explicite :

Le passé représenté par Riggs et le présent que renfermait l'appartement dévasté ne lui offraient plus ni l'un ni l'autre une existence viable. Son engagement envers le futur, jusqu'à présent affaire de choix mais miné de doutes, d'hésitations, était désormais absolu⁹.

Dans les derniers romans, ce schéma est un peu compliqué, mais les grandes lignes s'y retrouvent. Dans *Millennium People*, David Markham prend part à la « révolution » de Chelsea Marina qui l'éloigne de sa femme Sally et, s'il y rencontre Kay Churchill, il est moins amoureux d'elle que séduit par son militantisme. Schéma repris presque à

l'identique dans *Kingdom Come* où Richard Pearson découvre le complot de Brooklands après son divorce et la mort de son père : sans liens familiaux, solitaire, lui aussi élit un processus de manière apparemment insensée – le développement d'émeutes fascistes dans la banlieue de Londres – et fait une rencontre amoureuse entièrement liée à cette intrigue. S'il ne s'agit plus de renoncer à une femme, si l'amour a désormais une place dans les romans, il est subordonné à la fascination pour un processus catastrophique. Il naît quand le personnage s'absorbe dans la catastrophe et apparaît entièrement déterminé par elle. De sorte qu'il reste secondaire : il ne motive jamais les actions importantes ni n'apparaît comme un enjeu thématique. L'amour complique l'intrigue et enrichit la toile de fond du roman, mais ne vient pas modifier son articulation essentielle. Du début à la fin de son œuvre, Ballard évite le sentiment en construisant des personnages solitaires qui prennent fait et cause pour le futur. On oppose souvent le Ballard des débuts qui révolutionne la science-fiction et celui des dernières années qui se tourne vers le roman policier et le thriller, mais la structure de ses romans n'a pas changé. Dans les plus récents, ce n'est plus une catastrophe naturelle dont les héros épousent le mouvement, c'est une entreprise criminelle, un complot ou une « révolution ». L'évolution majeure est que ces entreprises politiques sont locales et vouées à l'échec alors que la cristallisation ou l'engloutissement du monde étaient présentés comme planétaires. Mais ce n'est qu'un détail : comme la mort de Vaughan dans *Crash* ne signifie pas la fin de l'érotisation des accidents de voiture, l'échec de la « révolution » de Chelsea Marina dans *Millennium People* n'équivaut pas à la pacification définitive des classes moyennes. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, il faut comprendre que chaque intrigue ouvre une série : tout ce qui est raconté est amené à se répéter. L'engagement envers le futur emporte le passé et le présent.

Il y a donc unité profonde de l'œuvre. Je pose qu'elle réside d'abord dans la lutte contre le sentimentalisme, c'est-à-dire, en art, contre le kitsch. Kundera définit ainsi le kitsch :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

*Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est kitsch.*¹⁰

Le kitsch fabrique des sentiments et exige que le plus grand nombre les partage ; il « n'a que faire de l'insolite », poursuit Kundera, mais se répand en « images clés » comme celle-ci : les gosses qui courent en liberté, image univoque du bonheur. Or, l'image chez Ballard fonctionne à rebours du kitsch. Toujours insolite. Jamais univoque, mais toujours ambivalente. Elle ne suscite ni reconnaissance ni émotion : elle est plate et provoque le trouble. Comment peut-on être excité sexuellement par un accident de voiture ? Comment peut-on suivre des héros qui vont embrasser la mort sans regret ? S'ils vont à l'encontre du « bon sens », c'est bien pour s'éloigner du kitsch, toujours à combattre, puisqu'il est susceptible de revenir au cœur de la catastrophe, comme dans *Hello America* Mickey Mouse et « toutes les icônes de l'Amérique pop » apparaissent au-dessus de Las Vegas en ruines¹¹.

NIHILISME ?

On peut donc relativiser les nombreux commentaires sur le déclin contemporain de l'affect dont Ballard témoigne-

rait. Benjamin Noys estime que *Cocaine Nights*, *Super-Cannes* et *Millennium People* traitent moins d'entreprises politiques susceptibles de « galvaniser » un groupe que du « déclin [*waning*] de l'affect » qui prévient tout engagement réel¹². Certes, les personnages de ces romans vivent dans des communautés fermées, anesthésiées par le confort de la vie bourgeoise. La folie, le crime ou la rébellion apparaissent comme les seuls moyens de détruire ces micro-mondes étouffants et de rouvrir la voie du futur – et du même coup le désir. Mais les romans se concluent toujours sur cette ouverture : l'affect revient toujours au lieu où on l'avait cru éteint. De sorte qu'il faut déplacer la question, comme du reste le fait Noys quand il reconnaît à Ballard le mérite de montrer « l'épuisement du geste transgressif » et d'interroger les conditions de la révolte aujourd'hui, de telle manière que son œuvre ouvre un débat sur la violence contemporaine. Mais il considère que la position particulière de Ballard dans le champ littéraire britannique a immédiatement refermé cette possibilité : l'ancien auteur de science-fiction devenu *mainstream* est désormais rangé parmi les « excentriques » dont les provocations sont facilement neutralisées. Ce qui le conduit à regretter que *Kingdom Come* n'ait pas suscité de polémique en Grande-Bretagne, à la différence des romans de Houellebecq et de Dantec en France, qui ont bel et bien provoqué le débat sur les « nouveaux réactionnaires¹³ ». Mais c'est supposer que Houellebecq et Dantec d'une part, Ballard d'autre part, relèvent de la même analyse. Or, rien n'est moins évident. Dantec soutient dans son journal des thèses droitières¹⁴ ; Houellebecq fait tenir à ses personnages des discours réactionnaires que sa propre attitude publique porte à croire siennes. Rien de tel chez Ballard, dont *Kingdom Come* est autrement ambigu. Je pose que l'apocalyptisme de Ballard est critique, quand celui de Houellebecq est nihiliste.

La démonstration de Noys emprunte la thèse de Slavoj Zizek selon laquelle le lien le plus profond qui puisse assurer la cohésion d'une communauté n'est pas la Loi, mais son « envers obscène », c'est-à-dire l'identification commune à une forme spécifique de transgression, c'est-à-dire au partage d'une *jouissance*. La transgression commune cimenter le groupe dans une « solidarité-dans-la-culpabilité ». C'est ce qu'on pouvait observer, note Zizek, dans le Sud des Etats-Unis pendant les années vingt, quand le règne de la Loi s'accomplissait accompagné de son double – la terreur du Ku-Klux-Klan et les lynchages – ou dans l'Allemagne nazie¹⁵. C'est la logique du pogrom ou de la ratonnade, c'est celle qui conduit aussi les serviteurs les plus zélés de la loi à faire le « sale boulot » et à se défendre de leur culpabilité en soulignant à quel point accomplir leur devoir leur est pénible. Noys estime, à la suite de Zizek, qu'il n'y a qu'une façon de déjouer cette duplicité de la Loi : l'« acte » radical qui détourne la jouissance de la transgression en retournant la violence contre soi-même¹⁶. On reconnaît là les derniers romans de Ballard, en particulier *Kingdom Come*. L'assassinat de l'animateur de télévision David Cruise dans le Métro-Centre y est présenté comme un « argument d'un sacré poids¹⁷ » pour faire réfléchir les masses qui dérivent vers un « fascisme mou » et pour mettre fin aux violences racistes dont elles se rendent régulièrement coupables. Soit un acte sacrificiel, manifestant une violence cachée en frappant non plus l'autre (le Pakistanais, le demandeur d'asile...), mais le cœur de la communauté (blanche) en la personne d'un présentateur célèbre. Le personnage qui présente ainsi ce projet doit admettre que la conséquence de cet acte a été exactement l'inverse – et peu importe à cet égard qu'à la cible visée ait été substitué un anonyme – : « la fusillade [...] a mis le feu aux poudres¹⁸ ». La thèse de Zizek est à la fois confirmée et démentie par la fiction : la jouissance de la catastrophe a bien détourné la violence, mais elle l'a aussi multipliée. Imaginant qu'il faut frapper plus fort pour

toucher l'opinion, les comploteurs ballardiens fomentent un attentat à la bombe, alors que c'est une véritable insurrection armée avec prise d'otages aboutissant à la destruction complète du Métro-Centre qui produit finalement l'effet attendu, « une secousse sismique à travers les banlieues¹⁹ ». Et encore, cet effet est-il provisoire et doit-on s'attendre, à la fin du roman, à la reprise des violences, comme le laisse entendre le narrateur, qui contemple, parmi la foule, les ruines fumantes du centre commercial : « Je regardai les spectateurs qui m'entouraient derrière les barrières, silencieux. [...] leur contemplation était un peu trop intense. Un jour, naîtrait un autre Métro-Centre, un autre rêve fou, désespéré²⁰ ».

Ni mort de l'affect ici, ni « libido réactionnaire », mais intensité d'un désir qui renaît toujours, mise à plat du désespoir et examen « génétique » du désir de catastrophe. C'est en ce sens que Ballard est critique : ses derniers romans mettent en scène l'apathie des classes moyennes dans l'univers de la consommation pour examiner l'origine des processus catastrophiques. Il y a bien là politique hors engagement et fiction de la catastrophe au carré : l'urbanisme catastrophique des banlieues traversées par la M25 suscite un désir de destruction. Dans ce désir, on reconnaîtra moins un nihilisme qu'une affirmation de la pulsion de vie. Louis-Vincent Thomas le dit clairement à propos de « la mort dans l'œuvre » : elle s'accompagne d'un « souffle de liberté » qui s'accomplit selon deux voies possibles, « soit que le héros [...] se lance dans une fuite en avant en épousant la logique interne du système technico-scientifique, soit qu'il s'évade, par régression, vers un univers fantasmatique où le temps est inversé ou fixé pour l'éternité ». L'esthétisme y correspond non au nihilisme, mais à une volonté de régénération, c'est « moins la fascination de la mort-destruction que l'intention de la dépasser par un débordement onirique » – et le critique voit son expression achevée dans *The Unlimited Dream Company*

(1979)²¹. D'où la beauté des lieux de mort comme la forêt scintillante de *The Crystal World* ou la sophistication et l'esthétisation extrêmes des manières de (se) tuer dans *Crash*. D'où encore la présence insistante de symboles religieux. Dans *The Crystal World*, le père Balthus exprime en termes chrétiens le sens de la cristallisation :

*Dans cette forêt, nous voyons la célébration finale de l'Eucharistie du corps du Christ. Ici, tout est transfiguré, illuminé, toutes choses unies dans le mariage ultime de l'espace et du temps.*²²

Cette « transfiguration » est une épiphanie. Le père Balthus y trouve véritablement la foi : « [avant la cristallisation] je savais que Dieu existait, mais je ne pouvais croire en lui ». La mort est synonyme d'absolu, elle est jouissance. Partout elle « se pare d'une dimension religieuse exaltante car elle a la finalité d'un rituel sacrificatoire destiné à régénérer la vie²³ ». Les exemples abondent dans toute l'œuvre : dans *Concrete Island*, où le naufragé Robert Maitland s'identifie à l'île où il est tombé en « célébrant l'eucharistie de son propre corps²⁴ » ; dans *Millennium People*, Stephen Dexter, l'un des principaux instigateurs de la révolte de Chelsea Marina, est pasteur. Cette régénération est restauration du sens hors de la technosphère qui prétendait l'épuiser, ce pourquoi il n'y a pas de *science* dans la « science-fiction » ballardienne : la reprise critique suppose la destruction des systèmes techniques et le sens un ailleurs, plage ultime, rêve illimité ou transcendance du « soleil prismatique²⁵ ».

ÉVÉNEMENT

La catastrophe est donc événement pour Ballard : elle fait rupture dans le tissu du monde unidimensionnel. Dans un

entretien donné peu de temps avant sa mort, il relie explicitement catastrophe, révolte et écriture :

*Le 11 septembre a permis de renouer avec la notion d'événement, et c'est pour cela que cette date a tant marqué le début de notre siècle. Quand vous ouvrez votre journal, allumez votre télévision, l'« événement » est partout : Jeux Olympiques, émission de télé-réalité, duo inédit de chanteurs pop, nouveau film hollywoodien... En fait, bien évidemment, il n'est plus nulle part. [...] Quand je regardais les images de Manhattan sous les cendres, je pensais à certaines scènes des livres de science-fiction, dont les miens. Quand les émeutes allaient-elles commencer ? Comment le gouvernement allait-il reprendre le pouvoir ? Allait-il y avoir un véritable bouleversement de la donne dans le pays ? En fait, il a fallu attendre le drame de Katrina, à la Nouvelle-Orléans, pour voir de telles scènes. Quand l'ennemi est connu, désigné, c'est le contraire qui se passe : le peuple se soude, se radicalise dans le conservatisme, se retrouve dans des valeurs simplistes. Avec Katrina, l'ennemi était invisible, et l'administration Bush a tellement mal géré l'après-drame que les scènes diffusées à la télévision étaient dignes de mes livres. J'ai pensé que tout pouvait basculer, mais le peuple américain n'était sûrement pas encore prêt.*²⁶

Ces quelques lignes suffisent à affirmer l'exigence critique qui porte l'œuvre et lui donne un sens politique ou, si on préfère, « métapolitique » au sens de Rancière : « la tentative de substituer aux scènes et aux énoncés de la politique les lois d'une "véritable scène" qui leur servirait de fondement [...] – ce que fait la littérature en laissant le tapage de la scène démocratique aux orateurs pour voyager dans les profondeurs de la société, en inventant cette herméneutique du corps

social, cette lecture des lois d'un monde sur le corps des choses banales et des mots sans importance²⁷ ». L'écriture de Ballard est métropolitaine précisément en ceci qu'elle lit la loi immanente du monde sur la surface des objets et y voit, en deçà des discours et des opinions, la vérité du corps social. Cette vérité s'identifie, depuis les années soixante-dix, à un contrôle social de plus en plus efficace qui définit discrètement et impitoyablement la répartition des espaces et leurs modes d'occupation. Contrôle que Rancière encore appelle *police* :

La police [...] est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit. C'est par exemple une loi de police qui fait traditionnellement du lieu de travail un espace privé non régi par les modes du voir et du dire propres à ce qu'on appelle l'espace public, où l'avoir part du travailleur est strictement défini par la rémunération de son travail. La police n'est pas tant une « disciplinarisation » des corps qu'une règle de leur apparaître, une configuration des occupations et des propriétés des espaces où ces occupations sont distribuées.²⁸

Depuis les années soixante-dix, le monde de Ballard est un monde intégralement policé. La catastrophe y survient, comme un événement pur, pour supprimer la police et inventer d'autres propriétés des espaces et d'autres manières de les occuper. Ainsi les enfants criminels de *Running Wild* détruisent-ils la *gated community* qui prétendait assurer leur bonheur, ainsi les émeutiers de *Kingdom Come* transforment-ils le centre commercial en camp retranché. Dans l'entretien cité ci-dessus, Ballard met en évidence l'intérêt de la catastrophe : elle suscite la révolte. Naturelle (Katrina) ou provoquée par

une action humaine (le 11 septembre), elle s'identifie à un coup de force narratif : Ballard parle de ces désastres comme de romans, comme s'ils trouvaient leurs modèles dans des « livres de science-fiction ». Au passage, c'est la SF qu'il définit, avec une charmante désinvolture, comme la littérature qui restaure l'événement en rompant les digues de la police, comme dans ses propres romans. La différence majeure entre ses livres des années soixante, jusqu'à *The Crystal World*, et les suivants est que les premiers imaginaient les conséquences de catastrophes naturelles alors que les seconds ne considèrent que le monde de la technique, des médias et du contrôle. Ceux-là anéantissaient le monde de référence pour imaginer des avenir alternatifs ; ceux-ci regardent le monde que nous connaissons comme intrinsèquement catastrophique et condamné à l'auto-destruction. Dans les deux, cas la puissance de l'événement est la même. Rien de réactionnaire dans cette démarche, comme le confirment ces propos d'un entretien de 1977, où Ballard revient sur sa production littéraire, de *The Atrocity Exhibition* à *High Rise* :

*[...] lorsque j'ai entrepris cette sorte d'exploration de notre civilisation, j'étais frappé par le fait que les années 1960 étaient une authentique période de révolution. Révolution des modes de vie, des idées ou des mœurs. Maintenant, les années 1970 ou 75 sont des périodes amorphes où il ne se passe plus rien. Tout est mort.*²⁹

De ces considérations désenchantées, formulées deux ans avant la conquête du pouvoir par Margaret Thatcher, à l'avenir sombre que *Kingdom Come* annonce, les positions de l'auteur ne semblent pas avoir changé.

L'IMMUNITÉ N'EXISTE PAS

L'apocalypse fait événement parce qu'on n'y échappe pas. La catastrophe n'épargne personne. Rien ne contredit mieux la promesse des conservateurs d'aujourd'hui : protéger les populations d'un monde dangereux dans des bulles d'immunité. C'est au contraire l'immunisé lui-même qui devient le virus : les enfants de *Running Wild* (1988) disparaissent après le massacre de leurs parents pour hanter l'Angleterre – ils se manifestent par un attentat manqué contre l'ex-premier ministre (qui n'est pas nommé, mais on reconnaît aisément Margaret Thatcher) et le narrateur laisse entendre qu'ils en commettront d'autres. L'événement anéantit la promesse de sécurité ; il signifie non seulement qu'il ne peut exister d'enclave à l'abri des violences du monde, mais précisément que c'est la tentative de *sécuriser* une enclave qui produit le désir qui l'emportera. Il vient affirmer qu'il n'y a pas de salut. C'est l'immunité qui est une promesse de salut : la *gated community* ou le centre commercial sont des paradis immanents. Paradoxalement, le récit apocalyptique n'est pas messianique ; il dénonce le messianisme larvé de la promesse de sécurité.

Les apocalypses critiques de J.G. Ballard prennent ainsi le contre-pied de ce que Frédéric Neyrat appelle la « biopolitique des catastrophes » : une « hyper-biopolitique qui, sur un mode conjuratoire (prophétique) ou régulateur (analgésique), tente de prendre en charge la totalité de la vie humaine et du vivant dont elle use³⁰ ». Cette politique nous dit que la catastrophe est actuelle ou l'apocalypse permanente. Elle s'exerce sur fond de sensibilité exacerbée au risque et prétend nous en prémunir. Ainsi peut-on voir dans le principe de précaution une application du mode conjuratoire et dans les cellules d'aide psychologique aux victimes d'attentats un bon exemple du mode régulateur. La biopolitique ainsi étendue et systématisée prétend nous sauver de la catastrophe dont,

pourtant, elle signifie incessamment la proximité ou l'avènement ; c'est elle qui est théologique, promettant l'apocalypse et la conjurant. Elle annonce le réchauffement climatique pour promouvoir le développement durable ; elle médiatise la délinquance et le terrorisme pour justifier la télésurveillance et la fermeture des frontières. La biopolitique produit l'attente de la catastrophe et la satisfaction du salut en même temps. Car, la catastrophe étant permanente, le salut se transforme en *production de l'indemne* : il n'est plus situé dans un futur plus ou moins bien déterminé, mais rapatrié dans le présent. La structure théologique se maintient en annulant pour ainsi dire le délai qui nous sépare de la fin ; en ce sens elle réalise une certaine fin de l'histoire. Notre temporalité est dominée par ce tourniquet affolant qui nous fait passer d'un désastre à l'autre (tsunami, ouragan, attentat, accident, épidémie...) en greffant sur chacun les discours et les pratiques de la prévention et de la réparation. La promesse se réalise sans cesse et est appelée à cette réalisation continuée indéfiniment. Or, prévention et réparation sont des opérations ontologiques, selon Neyrat, qui séparent ce qui a de la valeur et doit être immunisé de ce qui n'en a pas et doit être laissé de l'autre côté :

*Ce qui doit demeurer [de] ce qui doit périr. [...] La production du sans-valeur, du moins-que-rien, du bon-à-périr est l'effet second de la production du ce-qui-doit-demeurer. De la production de l'indemne.*³¹

Ballard ne se préoccupe pas du moins-que-rien, mais toutes ses fictions expriment la révolte du ce-qui-doit-demeurer contre ce qui le constitue comme tel. Contre cette théologie précipitée dans le présent, la fiction apocalyptique affirme qu'il n'y a pas de salut, mais une histoire. Les enfants de *Running Wild* se révoltent contre un univers factice dans lequel l'amour de leurs parents aboutit à une surveillance de tous les instants. Leur monde est celui d'une préservation

absolue : rien ne peut y advenir. Ils deviennent parricides par rejet de « la tyrannie de l'amour et de la tendresse³² ». Ce faisant, ils remettent l'histoire en marche : « À Pangbourne Village [...], le temps pouvait avancer ou reculer à son gré ; les occupants avaient éliminé de leur existence à la fois passé et avenir ; ils vivaient dans un monde trop civilisé, dépourvu d'événements. En un sens, les enfants avaient remis en marche la grande horloge de la vie³³ ». Contre la production de l'indemne, c'est-à-dire aussi contre l'assurance du salut ici-bas, les enfants ont affirmé la nécessité de l'histoire. L'épilogue, daté de cinq ans après l'intrigue principale, affirme cette dimension historique en donnant aux enfants pour cible l'ex-chef du gouvernement (qui était encore en exercice au moment de la publication du livre en Angleterre – noter que Ballard non seulement fomenté un attentat contre Thatcher, mais qu'en plus il la démet de ses fonctions).

Plus récemment, *Millennium People* est aussi consacré au paradoxe du surgissement de la violence dans un milieu qui cultive son immunité. Ballard y raconte la rébellion des classes moyennes dans la résidence huppée de Chelsea Marina, au centre de Londres :

*Dans ces rues tranquilles où avaient eu lieu d'innombrables dîners en ville, des chirurgiens et des assureurs, des architectes et des directeurs de clinique avaient bâti leurs barricades et renversé leurs voitures pour bloquer les pompiers et les équipes de secours qui essayaient de les sauver. Ils repoussaient toutes les offres d'aide et refusaient de formuler leurs doléances ou même de dire s'ils en avaient.*³⁴

Ces rebelles sont si bien protégés du monde qu'ils ne

savent pas vraiment contre quoi ils se révoltent ; d'où le côté humoristique du roman qui ne cesse de répéter ce paradoxe : la « révolution » de Chelsea Marina était vouée à l'échec parce qu'elle n'avait aucun sens. Contrairement à ce qu'ils croyaient, ses militants, tous membres de la classes moyennes, ne formaient pas le « nouveau prolétariat ». Mais l'absurdité de leur révolte est justement « sa justification suprême ». Le narrateur fait ainsi l'éloge du principal instigateur de l'événement – et le plus violent –, le pédiatre Richard Gould, qui « essayait de trouver du sens dans l'époque la plus dénuée de sens³⁵ ». L'immunité prive l'immunisé de sens – de signification et d'expérience sensible – et il faut la briser pour le retrouver. C'est à cette condition que l'histoire peut être ouverte à nouveau et qu'une promesse peut émerger du présent.

UTOPIE

Comme tous les romans de Ballard, *Millennium People* se termine sur un espoir :

Mais je pensais à un autre temps, un court moment où Chelsea Marina fut le lieu d'une authentique promesse, quand un jeune pédiatre convainquit ses habitants de créer une république d'exception, une ville sans panneaux indicateurs, des lois sans sanction, des événements sans signification, un soleil sans ombre.³⁶

Ce que Ballard ménage ici, c'est la place de l'utopie. Elle se situe dans le lieu imaginaire, un futur dans le passé, où les contradictions s'annulent et où l'événement pur ruine toutes les prétentions de la pensée et du gouvernement. Il n'y a

certainement pas de traduction politique à cette utopie. Sans programme, sans plan, sans objectif, elle est projection de l'*inner space* de l'inconscient dans la cité. Non pas nihilisme, mais négativité. Elle est fantasme d'apocalypse et fiction critique en même temps – c'est sa manière de réinscrire dans la fiction les conflits du vieux monde dont un Baudrillard voudrait croire qu'ils n'existent plus. Et cette réinscription possède une *vertu négative* qu'on peut résumer en six points :

– Alors que la biopolitique des catastrophes présente le salut sous la forme de l'indemne, l'utopie ballardienne renonce à l'idée même du salut et dissocie l'espérance de l'eschatologie. Elle affirme qu'il n'y a rien à sauver ; l'espoir réside dans la destruction (*Kingdom Come*), le « passé d'une illusion » (*Millennium People*) ou l'événement qui fait surgir l'inconscient sur la place publique (*Crash*).

– Alors que la même politique sépare le moins-que-rien du ce-qui-doit-demeurer, Ballard affirme que l'indemne n'existe pas et qu'au contraire, la catastrophe n'épargne personne puisqu'elle naît de la tentative même de se protéger du mouvement de l'histoire : rien n'est à protéger du devenir ou, autrement dit, le ce-qui-doit-demeurer est une catégorie sans consistance (*Running Wild, High Rise*).

– La catastrophe fait événement parce qu'elle rompt les digues de la police et rouvre la voie au désir ; elle est synonyme de liberté (*The Drowned World, The Drought*).

– L'apocalypse n'est donc pas nihiliste, que l'on entende par là l'affirmation d'un désir de destruction et de mort ou que l'on cherche avec Baudrillard un « nihilisme de la transparence » fasciné et mélancolique ; elle se donne comme la condition nécessaire d'une régénération ; le symbolisme religieux qui l'accompagne signifie justement l'absolu de la renaissance désirée (*The Crystal World, Concrete Island*).

– Cette exigence de rupture totale entraîne le refus du sentimentalisme et la critique du kitsch contemporain qui devient de plus en plus importante à mesure que l'œuvre se réfléchit (des icônes pop de *Hello America* aux trois ours du Métro-Centre de *Kingdom Come*, les motifs kitsch y sont nombreux et rarement perçus comme tels), y introduisant peu à peu humour (noir) et ironie.

– Ni mélancolique, ni fascinée, l'œuvre de Ballard est critique non parce qu'elle énoncerait des thèses, mais précisément parce qu'elle clame que le désir, qui est toujours désir de liberté, exige un ailleurs et ne s'accomplit qu'en dehors des voies tracées par le monde des systèmes techniques, des médias et de la consommation, c'est-à-dire hors de la sphère de la domination.

Jean-Paul ENGÉLIBERT
Université Bordeaux 3

Notes

¹ H. Bruce Franklin, « What are we to make of J.G. Ballard's Apocalypse? » (1979) en ligne www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979 (consulté le 10/06/10).

² Benjamin Noys, « La libido réactionnaire ? The Recent Fiction of J.G. Ballard » (2007) en ligne www.jgballard.ca/criticism/jgb_noys_libido_reactionnaire (consulté le 10/06/10).

³ J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 175.

⁴ Comme le montre Roger Luckhurst, 'The Angle Between Two Walls.' *The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool U.P., 1997, p. 40-45.

⁵ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 175 et 229.

⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷ Selon la lecture qu'en fait Louis-Vincent Thomas, « La mort dans l'œuvre de J.G. Ballard », in G. Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*, P.U. Lyon,

1988, p. 193-204, et contrairement à ce qu'affirme par exemple Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, Manchester U.P., 2005, p. 97.

⁸ *Sécheresse*, in *Le Monde englouti* suivi de *Sécheresse*, romans traduits de l'anglais par Michel Pagel, Paris, Denoël, 2007, p. 219.

⁹ *Le Monde englouti*, *op. cit.*, p. 173. "Both the past, represented by Riggs, and the present contained within the demolished penthouse, no longer offered a viable existence. His commitment to the future, so far one of choice and plagued by so many doubts and hesitations, was now absolute." Londres, Jonathan Cape, 1984, p. 173.

¹⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984). Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 361.

¹¹ J.G.. Ballard, *Hello America* (1981), tr. fr. d'Elisabeth Gille, *Salut l'Amérique !* Paris, Denoël, coll. « présence du futur », 1985, p. 155-156.

¹² B. Noys, art. cit. (non paginé). Matt Smith préfère parler de « mort de l'affect » (expression forgée par Ballard dans *The Atrocity Exhibition* (1969) : "My feeling is that Ballard's 'Death of Affect' is very much part of his fears for the future, a future which he sees as characterized by a lessening of our personal and social freedoms and political agency, in which personal and collectivised moral, political and emotional decisions are eroded." Matt Smith, "The Work of Emotion: Ballard and the Death of Affect" (non paginé). http://www.jgballard.ca/criticism/death_of_affect4.html (consulté le 8 juillet 2010).

¹³ Noys cite le livre de Daniel Lindenberg, *Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*. Paris, Seuil, 2002, mais il ne semble pas faire de différence entre les auteurs français mis en cause par Lindenberg et Ballard.

¹⁴ Maurice Dantec, *Le Théâtre des opérations, I. Journal métaphysique et polémique*, Paris, Gallimard, 1999, *Le Théâtre des opérations, II. Laboratoire de catastrophe générale*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁵ Cf. Slavoj Žižek, « L'image sublime de la victime », *Lignes*, n° 25, mai 1995, p. 232-243, en particulier p. 233-234.

¹⁶ B. Noys, *art. cit.*

¹⁷ *Que notre règne arrive* (2007), tr. fr. Michelle Charrier, Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 442.

¹⁸ *Ibid.*, p. 446.

¹⁹ *Ibid.*, p. 474.

²⁰ *Ibid.*, p. 476.

²¹ L.-V. Thomas, art. cit., p. 196-198.

²² *La Forêt de cristal*, *op. cit.*, p. 198. "In this forest we see the final celebration of the Eucharist of Christ's body. Here everything is transfigured

and illuminated, joined together in the last marriage of space and time.” *The Crystal World*, *op. cit.*, p. 204.

²³ L.-V. Thomas, *art. cit.*, p. 199.

²⁴ *Concrete Island* (1973), New York, Vintage Books, 1985, p. 71.

²⁵ Dans *The Crystal World*, Sanders écrit à propos de la forêt : “However apostate we may be in this world, there perforce we become apostles of the prismatic sun”, *op. cit.*, p. 204.

²⁶ Jérôme Schmidt, « Shepperton 2008, entretien avec J.G. Ballard », in Jérôme Schmidt et Emilie Notéris (dir.), *J.G. Ballard, Hautes Altitudes*, p. 13-24, citation p. 17-18.

²⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 30-31.

²⁸ J. Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, p. 52.

²⁹ Stan Barets et Yves Frémion, « Zones d’influence, entretien avec J.G. Ballard », in Jérôme Schmidt et Emilie Notéris (dir.), *J.G. Ballard, Hautes Altitudes*, *op. cit.*, p. 27-37, citation p. 28.

³⁰ F. Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, Paris, éditions MF, 2008, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² *Le Massacre de Pangbourne*, tr. fr. de D. Sila-Khan, Paris, Belfond, 1992, p. 71.

³³ *ibid.*, p. 74.

³⁴ J. G. Ballard, *Millennium People* (2003), London, Harper Perennial, 2004, p. 5-6. “In these quiet roads, the scene of uncountable dinner parties, surgeons and insurance brokers, architects and health service managers had built their barricades and overturned their cars to block the fire engines and rescue teams who were trying to save them. They rejected all offers of help, refusing to air their real grievances or to say whether any grievances existed at all.” Ma traduction.

³⁵ *Ibid.*, p. 289 et 292.

³⁶ *Ibid.*, p. 293-294. “But I was thinking of another time, a brief period when Chelsea Marina was a place of real promise, when a young paediatrician persuaded the residents to create a unique republic, a city without street signs, laws without penalties, events without significance, a sun without shadows.” Ma traduction.

