La mort de l'affect dans *The Atrocity Exhibition* (1970) et *Crash* (1973) de James G. Ballard, clinicien de son époque

Le but de cet article est d'étudier ce que Ballard appelle « la mort de l'affect », phénomène qu'il met en scène dans un univers urbain peuplé de personnages qui ont perdu la faculté d'éprouver des sentiments et d'exprimer des émotions. Selon lui, ce phénomène est causé par l'époque sur laquelle il écrit, les années soixante, qu'il voit caractérisées par la violence, l'explosion du paysage médiatique et le développement du paysage technologique. Deux traumatismes symbolisent cette violence : l'assassinat de Kennedy et la guerre du Vietnam. Mais à force de montrer et commenter de tels événements jusqu'à saturation, les médias émoussent la faculté du public à s'émouvoir. Ces médias contribuent aussi à valoriser à l'excès l'apparence, la posture. Que l'on soit dans la politique ou le spectacle, les émotions des figures publiques sont simulées, celles des auditoires sont conditionnées. Quant à la société de consommation, elle réduit l'humain à un corps-objet, voire à un sujet d'expérience. Tout autour, un paysage technologique de béton et d'acier encourage cette modification de comportement, à tel point que l'homme s'identifie à la machine, nouveau compagnon de sa sexualité, nouvelle expression de ses pathologies. En adoptant un style froid et dépassionné, en multipliant les listes et les inventaires, Ballard est à l'unisson de son sujet, qu'il dissèque comme un cadavre pour mieux exorciser ses propres fantômes.

The purpose of this article is to study what Ballard calls « the death of affect », a phenomenon which he depicts in an urban universe peopled with characters who have lost the faculty to have feelings and express emotions. According to him, this phenomenon is caused by the times he writes on, the sixties, which he considers as characterized by violence, the explosion of the media landscape and the development of the technological landscape. Two traumas symbolize this violence: the assassination of Kennedy and the war in Vietnam. But by dint of showing and commenting such events up to saturation point, the media impairs the public's capacity to be moved. The media also contributes to give too much value to appearance and posturing. Whether in politics or entertainment, the emotions of public figures are simulated, those of the audience are conditioned. As for the consumer society, it reduces man to a body-as-object, or even a subject to experiment on. All around, a technological landscape made of steel and concrete encourages this change of behaviour, so much so that man identifies himself to the machine, this new sexual partner, this new expression of his pathologies. Adopting a cold dispassionate style, multiplying lists and inventories, Ballard is at one with his subject, which he dissects as a cadaver so as to exorcize his own ghosts.

Mots clés : Mort de l'affect, corps, sexe, technologie, paysage médiatique.

Keywords: Death of affect, body, sex, technology, media landscape.

*I believe in the death of the emotions and the triumph of the imagination*¹. (Ballard, 1984 :181)

Le propos de cet article est d'étudier ce que Ballard a appelé « la mort de l'affect » dans ses deux œuvres les plus radicales, en expliquant pourquoi et en analysant comment ces deux livres sont à ce point vidés des émotions que l'on imagine parcourir la plupart des œuvres de fiction. Qu'entend-on par affects ? Pour Descartes (1649 : 86), ce sont des « passions de l'âme », « des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme [...] causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits » (c'est-à-dire par le système nerveux). Pour Spinoza (1677 : 198-333), il y a trois Signes ou affects fondamentaux : la Joie, la Tristesse et le Désir, d'où découlent les « passions », affects bénéfiques (l'amour, passion joyeuse) ou nocifs (la haine, passion triste), dans la mesure où ils augmentent ou diminuent la puissance d'agir². Chez Freud (*in* Le Guen, 2008 : 26-27), « [u]n affect correspond à une décharge pulsionnelle, perçue comme sensation, dont il est l'expression quantitative, il est ainsi à la base du fonctionnement psychique [...]. La notion d'affect recouvre tout un panorama de sentiments, sensations et humeurs [...] cela va des larmes jusqu'à la vengeance en passant par l'effroi [...] l'amour [...] le deuil ». L'affect est, selon Gregory (1993 : 21), un « [t]erme de psychologie désignant un sentiment ou une émotion, particulièrement lorsqu'ils conduisent à l'action ». C'est une « [é]motion éprouvée, inhibée ou réprimée. Conscient ou inconscient, l'affect est lié au sort d'une tension pulsionnelle », selon Bloch (1997 : 35), ou une « [f]orme d'action ou de passion qui constitue l'élément de base de la vie affective » d'après Blay (2006 : 13). Des définitions qui ont chacune sa subtilité, ce qui montre la difficulté qu'a le langage à mettre des mots sur un phénomène « pré-linguistique », qu'il renvoie à des « états mentaux » passagers – *se sentir* – ou à des « dispositions mentales » fondamentales - *être* - (cf. Smith, 2010 : 158-160, qui résume ainsi la différence établie par Richard Wollheim dans *On the Emotions*, 1999).

Les deux œuvres de Ballard traitées ici apportent une sorte de définition antonymique des émotions, parce que, dans des conditions de cadre très particulières, elles présentent un monde humain qui en est dépourvu. Ce monde est frappé par la mort de l'affect, qui se conçoit comme un vide émotionnel, une absence d'expression, un manque de réaction. Les héros sont frappés d'une incapacité chronique à ressentir et manifester les émotions que l'on attend d'eux dans des situations données et qui, de ce fait, brillent surtout par leur absence, Ballard s'ingéniant à illustrer la non-émotion. Le vu, le vécu et le ressenti sont tellement dissociés que ses personnages n'interagissent pas « normalement » entre eux, ils ne sont pas ou ne semblent pas *affectés* par les événements – les atrocités – du monde extérieur. Entre les lignes, le lecteur est convié à s'interroger sur les émotions qu'il pourrait ou non ressentir à leur place, les affects en jeu étant plus le fruit du récepteur de la fiction que des héros de cette fiction.

Cet article proposera une analyse des moyens dont se sert Ballard pour présenter la mort de l'affect : le refus des formes traditionnelles, l'exploration d'une psychopathologie moderne, l'analyse de la banalisation de la violence surmédiatisée, le constat du règne de la société du

¹ « Je crois à la mort des émotions et au triomphe de l'imagination. » (ma traduction).

² Voir à ce sujet Deleuze (1993 : 172-187).

spectacle et ses simulacres, la représentation de l'hybridation homme / machine, née du paysage technologique en expansion.

Une écriture en marge des courants

Si Ballard ³choisit un genre littéraire où les idées importent plus que la psychologie des personnages, c'est parce que selon lui, seule la science-fiction peut rendre compte de l'évolution du monde, de l'impact des sciences et des technologies sur nos vies et nos comportements. « [T]hey dictate the languages in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute⁴», écrit-il en préface à la première édition française de *Crash* (cf. Ballard, 1984 : 10). Selon lui, le roman traditionnel s'attache exclusivement à décrire les nuances des rapports humains, négligeant ainsi des domaines tels que la dynamique des sociétés et la place de l'homme dans l'univers.

Tout en opérant dans le champ de la science-fiction, il délaisse les conventions de « l'Âge d'or » (d'avant Hiroshima) qui perdurent à son époque (récits de planètes et futurs lointains), pour situer ses récits *hic et nunc* et développer sa théorie de « l'espace intérieur », « that psychological domain where the inner world of the mind and the outer world of reality meet and fuse⁵» (cf. Ballard, 1984 : 10). L'écrivain en herbe trouve loin de la science-fiction une source d'inspiration qui lui permettra d'affirmer son style et sa technique. Il s'agit d'un travail alimentaire pour la revue scientifique *Chemistry & Industry*, de 1958 à 1964, consistant en la correction et l'écriture d'articles et de comptes rendus d'ouvrages scientifiques. Comme on peut en juger dans les pages exhumées par les spécialistes de Ballard⁶, son écriture y est aussi neutre et factuelle que possible. C'est une forme qui va perdurer dans sa fiction, ce que lui reprocheront certains critiques incapables de voir plus loin que l'apparente platitude de style, qui est un choix délibéré, et donc un style en soi. Ballard restera toujours grand amateur de ce qu'il appelle « littératures de l'invisible » (« invisible literatures »), revues scientifiques, manuels techniques, brochures d'entreprises pharmaceutiques, etc. Ce qui pour beaucoup constituerait un matériau de lecture ennuyeux, voire abscons, alimente l'imaginaire de l'auteur, qui de tout temps semble avoir privilégié la raison et le factuel aux sentiments.

Ballard aurait préféré être peintre plutôt qu'écrivain, mais n'ayant aucun talent pour manier les pinceaux, il a pris sa plume pour composer des « tableaux écrits ». Ainsi, dans ses premiers romans apocalyptiques inspirés par la peinture surréaliste, les états d'esprit des personnages sont à l'unisson des paysages extérieurs. Dans *The Drought* (1966), pas de mots pour décrire les sentiments de vide, de tristesse et de désœuvrement des anti-héros, mais un paysage aride et désertique en accord avec leurs états d'âme silencieux. Dans *The Drowned World* (1962),

³ Un bref état des lieux de la vie et de la fiction de Ballard peut montrer comment, malgré leur singularité, *The Atrocity Exhibition* et *Crash* s'inscrivent en toute cohérence dans la bibliographie d'un auteur toujours très réfléchi dans ses projets et conscient de l'accueil qui leur est fait. Né à Shanghai en 1930 de parents britanniques, le jeune Jim est marqué à jamais par l'occupation japonaise au lendemain de Pearl Harbor. Il n'arrive en Angleterre qu'à l'âge de quinze ans et considèrera toujours son pays comme une terre étrange, voire étrangère. Après avoir fait deux ans de médecine, autre période fondatrice, il sait qu'il veut devenir écrivain. À partir de 1956, il vend de nombreuses nouvelles de science-fiction à des magazines.

⁴ « [E]lles nous dictent notre langage. Nous avons le choix : utiliser ce langage ou demeurer muet ». Les traductions du roman *Crash* sont de Robert Louit. *Crash !* Paris, Calmann-Lévy, 1974.

⁵ « ce point nodal de l'esprit [...] où la réalité extérieure et l'univers mental se rencontrent et se fondent ».

⁶ Ballard, J. G. (consulté le 30.10.2017) : « Chemical Appendix : the Complete C&I Reviews ». <http://www.ballardian.com/chemical-appendix-the-complete-ci-reviews>

les désirs régressifs des protagonistes trouvent leur écho dans un environnement aquatique (utérin) et végétal (préhistorique). S'il y a une forme de lyrisme dans l'œuvre de Ballard, c'est dans la composition de ces paysages qu'on la trouvera, en particulier dans *The Crystal World* (1966), pas quand il met en scène des rapports humains, limités au professionnel, au fonctionnel. S'il y a des couples dans les livres de Ballard, ceux-ci entretiennent des rapports distanciés, dépassionnés. Point d'expression d'amour ou de joie, de haine ou de chagrin, de peur ou d'espoir chez ses personnages, la réflexion ou la contemplation prenant le pas sur l'émotion⁷.

Le refus des formes traditionnelles

Quelques clefs de lecture me paraissent indispensables tant *The Atrocity Exhibition* et *Crash* sont des projets d'écriture singuliers. Parus en revues entre 1966 et 1969, les quinze textes qui composent *The Atrocity Exhibition* ont été réunis en recueil en 1970⁸. L'un d'entre eux, « Crash ! » (1969), contient l'ADN du futur roman *Crash* (sans point d'exclamation en anglais). Par défaut, on parle de quinze chapitres, mais ce livre n'est ni un roman, ni un recueil de nouvelles au sens habituel du terme. Les textes, fragmentaires et non-linéaires (car pour Ballard nos vies sont ainsi), sont agencés selon des effets de collage et de montage, inspirés du pop art (cf. à ce sujet Mavridorakis, 2011). Si l'on retrouve des thèmes, des décors ou des personnages d'un texte à l'autre, il n'y a pas d'histoire proprement dite. Dans la préface d'une réédition (2001), Ballard suggère de faire fi de la lecture traditionnelle, de feuilleter le livre jusqu'à ce qu'un paragraphe attire notre attention. Comme un rhizome, le livre est fait « de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu ». Son système d'échos fait que « n'importe quel point [...] peut être connecté avec n'importe quel autre ». C'est une carte à « entrées multiples [...] tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (cf. Deleuze et Guattari, 1980 : 31, 13, 20).

Pièce à part indépendante du tout dont il fait partie, chaque paragraphe a un sous-titre (254 au total). Piste ou fausse piste, leur usage échappe à la tradition, tout comme ce livre rejette les codes du récit réaliste. Ballard le définit comme un ensemble de « romans condensés » radicalement différent de ce qu'il déplore de voir trop souvent dans la littérature contemporaine, des romans de la fin du XX^e siècle écrits comme au XIX^e, sur le fond, sans s'intéresser à l'impact de la science et des technologies sur la société, mais aussi sur la forme, alourdie par trop d'informations superflues. « Those condensed novels [...] are like ordinary novels with the unimportant pieces left out [...] the great masses of "he said, she said" and opening and shutting of doors, "following morning"⁹ » (Ballard, 2012 : 92-93). À la lecture, on se rend compte que les émotions font partie de ce surplus dont il convient de délester le texte.

⁷ Nous ne mettons pas cette absence sur le compte d'une réserve toute britannique, mais rappellerons un point bibliographique d'importance : Ballard a perdu sa femme Mary très tôt d'une pneumonie foudroyante (1964) et il a élevé seul ses trois enfants. Si en interview l'homme s'étend sur la difficulté, mais aussi la joie et la fierté qu'il a éprouvées à mener à bien ce devoir de père, jamais l'écrivain ne s'épanche sur la douleur occasionnée par cette perte brutale, même dans son autobiographie *Miracles of Life* (2008). À chaque fois que le drame est évoqué, il est sèchement réduit à sa partie émergée, factuelle, une forme dictée par le choix de la pudeur et de la dignité, pas par l'indifférence. Les mois de page blanche, les années de boisson, la noirceur des textes qu'il écrivit ensuite furent des signes extérieurs d'une douleur durable, mais contenue.

⁸ De nombreuses versions existent. J'utilise l'édition augmentée, commentée et illustrée de 1990.

⁹ « Ces romans condensés ressemblent à des romans ordinaires dont on aurait enlevé toute matière superflue, les kilomètres de « il dit, elle dit », les portes qui s'ouvrent et se ferment, les « le lendemain matin » » (ma traduction).

« I'm treating reality [...] as if it were a cadaver ¹⁰ » (Ballard, 1984 : 42), déclare l'auteur, qui s'attache à froidement disséquer le monde contemporain, qu'il voit dominé par le sexe, la violence, l'hypermédiatisation et la mort de l'affect. Une tâche qu'il entreprend de façon jusqu'au-boutiste dans une œuvre hantée par l'assassinat de Kennedy, la mort de Marilyn Monroe, la guerre du Vietnam, la montée de la menace nucléaire, la science comme pornographie, la pornographie comme science, l'explosion du paysage médiatique, l'avènement de la politique-spectacle, la codification optimum des rapports humains. Si la tâche ne dépassait pas le cadre de cet article, on pourrait comparer cette démarche à celle entreprise par DeLillo, chez qui « [l']observation du détail, souvent d'une précision chirurgicale, ainsi que la récurrence des métaphores corporelles ou pathologiques, invitent à lire les [...] romans comme une anatomie de l'Amérique contemporaine » (Happe, 2000 : 9).

L'exploration d'une psychopathologie moderne

Dans la préface spécialement écrite pour l'édition française de 1974, Ballard s'explique sur ses intentions. Dans la lignée de *The Atrocity Exhibition*, *Crash* célèbre un monde d'où les émotions ont disparu, en raison des possibilités infinies offertes par la technologie, du brouillage des frontières entre fiction et réalité, de la satisfaction immédiate de nos désirs et, de fait, de leur dérive perverse. « Voyeurism, self-disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect¹¹ » (Ballard, 1973 : 5). Si *Crash* est écrit sur un mode narratif classique, plus linéaire, c'est en raison de son sujet, afin de ne pas dérouter encore plus ses lecteurs. En effet, si *The Atrocity Exhibition* est son œuvre la plus radicale et la plus hybride d'un point de vue formel, *Crash* – « the first pornographic novel based on technology¹² » (Ballard, 1973 : 9) – l'est encore plus sur le fond. Son postulat est que la technologie facilite l'expression de nouvelles perversions, et le sulfureux mélange du désir et de la violence est l'illustration des psychopathologies modernes qui, si elles n'effacent pas tous les affects, privilégient majoritairement les émotions négatives. C'est ainsi qu'après le trauma originel de l'accident, au lieu d'avoir peur de l'automobile, ses héros n'imaginent plus leur sexualité sans le frisson du danger, la perspective grisante de la collision avec ce moyen de locomotion qui révèle leur pulsion de mort. Une réaction paradoxale dont le mécanisme a été analysé par Freud (1920 : 83) : « la violence mécanique du traumatisme libérerait le quantum d'excitation sexuelle ». Dorénavant, pas d'*Eros* sans *Thanatos* : la petite mort de l'orgasme ne se conçoit plus que dans l'éventualité de la mort physique à grande vitesse, qui depuis James Dean peut être conçue comme une mythologie moderne. Le produit de la technologie a failli provoquer la mort des héros principaux, James Ballard¹³, Helen Remington, Robert Vaughan, et pourtant il fait naître « un plaisir où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance [...] comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées » (Deleuze et Guattari, 1972 : 25). James tue accidentellement le mari d'Helen, mais elle n'éprouve ni haine, ni ressentiment, et finit même par coucher avec lui, singulière façon de porter le deuil. Le désir doit dorénavant passer par l'intermédiaire de cette violence cathartique, l'expérience révélant ce qui était latent en eux. Expérience est le mot clé : Ballard traite ses héros comme des

¹⁰ « Je traite la réalité [...] comme si c'était un cadavre » (ma traduction).

¹¹ « Voyeurisme, dégoût de soi, puérilité de nos rêves et de nos aspirations – ces maladies de la psyché sont toutes contenues dans le cadavre le plus considérable de l'époque : celui de la vie affective ».

¹² « le premier roman pornographique fondé sur la technologie ».

¹³ Dans ce récit à la première personne, Ballard a donné son nom à son héros, afin de ne pas cacher ses obsessions derrière un nom fictif. Nous parlerons donc de Ballard l'écrivain et de James le personnage.

patients ou des cobayes, pas comme des personnages romanesques, il s'intéresse à leurs pathologies plutôt qu'à leurs émotions. « Plus proche d'un médecin que d'un malade, l'écrivain fait [...] le diagnostic du monde » (Deleuze, 1993 : 74). Ce diagnostic, dont les causes vont être exposées, c'est la mort de l'affect, cette atrophie des émotions, cette « blancheur tonale » (cf. Baudrillard, 1970 : 186) si bien rendue dans le film *Crash* (1996), par ses acteurs aux regards vides et par son réalisateur, David Cronenberg, qui « manages to strip every resonance, every exit to the world of human emotions¹⁴ » (cf. Sinclair, 1999 : 121).

La sursaturation des images, reflet de la violence d'une époque

Ballard a toujours posé un regard aigu sur l'Amérique et ses mythes en construction, et *The Atrocity Exhibition* est le témoin de la violence des années soixante, dont les drames sont « hyper » visibles en raison de l'explosion du paysage médiatique : multiplication des postes de télévision, essor de la presse magazine, de la publicité, du cinéma. La faculté du public à ressentir des émotions réelles et durables est érodée par ce flot d'images tour à tour effrayantes et stimulantes « within minutes on the same TV screen, a prime minister is assassinated, an actress makes love, an injured child is carried from a car crash. Faced with these charged events, prepackaged emotions [are] already in place ¹⁵» (Ballard, 1970 : 89). À force d'être sollicitées de manière anarchique par la grâce du fameux « sans transition », en raison de « l'absence réelle au monde » imposée par le prisme médiatique et « d'une abstraction totale » (cf. Baudrillard, 1970 : 188) dans le traitement des événements, les émotions formatées et prêtes à l'emploi sont mises dans des tiroirs que le spectateur ouvre et referme au gré de stimuli qu'il finit même par anticiper, sans éprouver la moindre surprise.

Si l'ennui naît de l'uniformité, c'est de l'exposition répétée des images que naît la banalisation et l'indifférence. À force d'être diffusées, les images d'explosions nucléaires prennent un air de carnaval à la *Dr Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964). Quand Eniwetok fusionne avec Luna Park, l'objet de terreur devient objet de dérision. Sans cesse exhibée, la violence finit par être déconnectée de la réalité, ce qui entraîne l'anesthésie des émotions qu'elle devrait susciter, colère, dégoût, terreur. Ballard donne en exemple la célèbre photo du chef de la police de Saïgon qui abat un Viêt-cong d'une balle dans la tête, une image qui perd de son pouvoir émotionnel une fois récupérée et stylisée, utilisée comme un logo par le *Sunday Times* pour signaler ses articles sur le Vietnam (cf. Ballard, 1970 : 21). Les magazines *Life* ou *Paris Match* misaient eux aussi sur le « choc des photos », une stratégie qu'avec « le poids des mots » Ballard caricature à outrance dans *The Atrocity Exhibition* et ses effrayants clichés de guerre et de torture. La création de cette réalité filtrée a pour résultat « an etiolation of [...] sensibility, which is then unable to connect emotionally with the events witnessed by the dispassionate camera ¹⁶» (Gasiorek, 2005 : 72). Le personnage du Dr Nathan dit ceci à propos de la guerre du Vietnam vue à – et par – la télévision : « Far from repelling us, it *appeals* to us

¹⁴ « Cronenberg parvient à se délester du moindre écho et de la moindre ouverture sur le monde des émotions humaines » (ma traduction).

¹⁵ « [En] quelques minutes, sur un même écran, un premier ministre est assassiné, une comédienne fait l'amour, un enfant blessé est extrait d'une carcasse de voiture accidentée. Confrontés à tous ces événements chargés de sens, les émotions préconditionnées [sont] déjà en place ». Les traductions de *The Atrocity Exhibition* sont de François Rivière. *La Foire aux atrocités. Auch, Tristram, 2003.*

¹⁶ « un étiolement de [...] la sensibilité, qui n'est plus capable de se connecter émotionnellement avec les événements filmés par l'impassible caméra » (ma traduction).

by virtue of its complex of polyperverse acts [...] these are games that anyone can play¹⁷» (cf. Ballard, 1970 : 77). Une position provocatrice ? Pas tant que ça si on la juge à l'aune des films qui ont exploité cette violence avec les faveurs du grand public - *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter*, *Platoon* - à qui on a présenté « la guerre comme succession d'effets spéciaux » (cf. Baudrillard, 1981 : 89). Si bien des passages de *The Atrocity Exhibition* sont outranciers, c'est en raison d'une démarche précise : « I was writing [...] about the way in which sensation had usurped the place previously occupied by some kind of sympathetic engagement with the subject¹⁸». Le sensationnel en lieu et place de l'informationnel, le spectacle de la souffrance plutôt que l'empathie avec les souffrants, tel est le mot d'ordre de cette nouvelle grammaire, « the new alphabet of sensation and violence¹⁹» (Ballard, 1970 : 77), si prégnante que les images sont impuissantes à susciter la pitié ou l'effroi, remplacés par la fascination.

Pur produit de cette époque, Vaughan possède une collection de photos de victimes d'accidents automobiles et de blessures horribles, qui ne provoquent pas chez lui les réactions attendues face à un tel spectacle et tout son potentiel émotionnel, fut-il répulsif. Certes, Vaughan est une figure de savant fou (« *hoodlum scientist* ») obsédé par son projet de mettre en scène la mort automobile d'Elizabeth Taylor, mais son manque d'affect est aussi à relier à la banalisation de la violence routière. Figure iconique de *The Atrocity Exhibition*, Ralph Nader se préoccupait beaucoup de « ces voitures qui tuent » (titre français de son essai *Unsafe at Any Speed*, 1965), mais qui se souvient de son combat ? Nous sommes capables de nous émouvoir sur chaque mort individuelle, d'un proche ou d'une célébrité comme James Dean ou Lady Di, dont la fin tragique semble tout droit sortie de l'imaginaire de Vaughan. Mais, engourdis par notre dépendance automobile, nous ne sommes plus affectés par toutes ces morts anonymes, et nous acceptons avec fatalisme ce massacre à grande échelle, « l'Autogeddon », cette apocalypse à venir qui hante James.

Le traumatique assassinat de Kennedy a fait pleurer l'Amérique, plongée dans la stupeur et le chagrin. Contrairement à celui de Lincoln, les images en ont été gravées à jamais grâce au film amateur d'Abraham Zapruder. Confisqué par les autorités afin de mieux trouver des réponses au plus grand *whodunit* du XX^e siècle, le film de 26 secondes est analysé, fractionné en 486 images Kodachromes. C'est comme si le cadavre de JFK était disséqué une seconde fois sur une table de montage, avec tout le détachement nécessaire à une telle opération, comme en attestent la froideur et la neutralité du rapport de la commission Warren, à la limite de l'ennui. Pas de colère, de tristesse ou de douleur dans ces pages : rien que les faits, avec pour seul objectif de comprendre ce qui s'est passé sur la Dealey Plaza le 22 novembre 1963. Un besoin national que Ballard tourne en dérision avec *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race* (« L'assassinat de John Fitzgerald Kennedy considéré comme une course automobile de côte »). À la manière de Jarry dans son texte *La Passion considéré comme course de côte* (1903), Ballard décline en plusieurs vignettes une tragédie de façon décalée, sans le moindre pathos : « Oswald [...] opened the race by firing the starting gun [...] Kennedy got off a bad start [...] Kennedy was disqualified at the hospital [...] The Warren Commission [...] lay full blame on the starter, Oswald [...] But who loaded the starting

¹⁷ « Loin de nous écoëurer, elle nous séduit par la complexité des actes pervers polymorphes qu'elle engendre [...] ce sont des jeux auxquels chacun de nous est capable de participer ».

¹⁸ Ballard, J. G. (consulté le 26.10.2016), *Artforum*, interview, 1997. « J'écrivais sur la façon dont le sensationnalisme avait usurpé la place autrefois tenue par une forme d'investissement compassionnel dans le sujet ». (ma traduction). http://www.jgballard.ca/media/1997_march_artforum_magazine.html.

¹⁹ « un nouvel alphabet fait de sensations et de violence ».

gun ?»²⁰ (Ballard, 1970 : 108-109). Jarry inspireur du Surréalisme et père de la Pataphysique pour rendre compte de la mort de Kennedy ? On se rend compte que si Ballard prend la tâche qu'il s'est assignée au sérieux, il fait aussi preuve de recul et d'humour noir.

L'omniprésence du paysage médiatique et la société du spectacle

*We live in a world ruled by fiction of every kind – mass-merchandising, advertising, politics conducted as a branch of advertising [...] the increasing blurring and intermingling of identities within the realm of consumer goods, the pre-empting of any free or original response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel.*²¹ (Ballard, 1973 : 8)

Ballard résumait ainsi en 1973 sa pensée sur les conséquences de l'explosion du paysage médiatique, la tendance actuelle ne faisant que confirmer la dictature de la société du spectacle. Il s'instaure à cette époque la « fausse familiarité que le petit écran établit entre les téléspectateurs et les acteurs de la grande histoire » (cf. Augé, 1992 : 45), la télévision ayant le pouvoir de « séculariser l'histoire » (cf. Baudrillard, 1981 : 76). Figure-clé de *The Atrocity Exhibition*, Kennedy s'est beaucoup servi des médias, qui ont transformé sa présidence en « story » permanente. Comme le rappelle Mc Luhan, « [p]ar la télévision, Kennedy a trouvé tout naturel de faire participer le public aux fonctions de la présidence » (Mc Luhan, 1964 : 381). Mais « l'événement [est] filtré par le medium » (Baudrillard, 1981 : 54), et le risque est celui d'une tendance à la posture, voire à l'imposture. Quant au gouverneur Reagan, tout droit venu de ce monde médiatique, Ballard en fait une cible de choix dans le texte satirique *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* (« Pourquoi je veux baiser Ronald Reagan »), qui a valu à la première édition américaine d'aller au pilon. Un « souhait » qui n'a de portée que symbolique, preuve qu'il faut lire Ballard avec du recul. Acteur de séries B, Reagan jouait et simulait plus ou moins bien les émotions. Il en va de même lorsqu'il se tourne vers la politique en endossant le rôle du « bon gars », quand il lit ses discours sur un prompteur, un premier degré d'artifice pour celui que l'on surnommait le « Grand Communicateur », mais aussi « le Tricheur » en souvenir d'un de ses rôles (*The Gipper Gipp*, 1940). « In his commercials, Reagan used the smooth [...] tones of the TV auto salesman to project a political message that was absolutely the reverse of bland and reassuring [...] his scarily simplistic far-right message²² » (Ballard, 1973 : 105). Les politiques sont en représentation, les « sourires Colgate » de JFK et Reagan et leur proximité factice avec le peuple en font des acteurs. Le propre des comédiens est de jouer des émotions, mais l'appropriation de leur image par l'ogre médiatique et de leurs techniques par les politiques contribue à brouiller les représentations. Un président se devant d'exprimer

²⁰ « Oswald [...] ouvrit la course d'un coup de pistolet. [...] Kennedy était mal parti. [...] Kennedy fut disqualifié à hauteur de l'Hôpital [...] La commission Warren rejeta toute la responsabilité sur le starter, Oswald. [...] Mais qui avait chargé le pistolet ? »

²¹ « Notre univers est gouverné par des fictions de toute sortes : consommation de masse, publicité, politique considérée et menée comme une branche de la publicité [...] confusion et télescopage d'identités dans le royaume des biens de consommation, droit de préemption exercé par l'écran de télévision sur toute réaction personnelle au réel. Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman ».

²² « Dans ses messages de promotion à la télévision, Reagan utilisait le ton douxceux [...] d'un vendeur de voitures d'occasion, pour projeter un message politique qui était absolument à l'inverse du débonnaire et du rassurant [...] son message d'extrême droite épouvantablement simpliste ».

telle émotion en telle circonstance – ne pas le faire serait *incorrect* –, un nouveau travail de décryptage s'impose pour distinguer le simulacre de l'authentique.

Alors que le cinéma est un art propice à susciter toutes les émotions possibles chez le spectateur, les stars à l'affiche de *The Atrocity Exhibition* font l'objet d'un traitement monomaniacal exclusivement centré sur leur beauté plastique. Ballard joue de la loupe et des ciseaux pour exposer les visages et les corps de Marilyn Monroe, Liz Taylor, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau. Arrêt sur image, ralenti, gros plans, agrandissements et démultiplications sont des procédés qu'il intègre dans une stratégie plus globale de mise en scène. L'objectif se focalise sur une cible vivante, qui par réduction métonymique devient une bouche, des yeux, des seins. Comme sur les écrans de cinéma, des visages gigantesques remplissent tout l'horizon des personnages, au propre comme au figuré, mais nul mot ne fait état de leur passion, seulement de leur obsession, comme Vaughan, hanté par l'idée de mettre en scène la mort de Liz Taylor, façon bien singulière d'exprimer sa fascination érotomaniacale. Désireux de s'appropriier ses icônes, un des personnages découpe des photos de mannequins dans *Paris Match*, écho d'une certaine démarche artistique : « Warhol's human subjects : stars – like Marilyn Monroe – who are themselves commodified and transformed into their own image²³ » (Jameson, 1991 : 11). Une Marilyn reproductible à l'infini dont on peut acheter l'image figée sur des affiches, des tasses ou des coussins, un geste de consommation qui se substitue au désir inassouissable d'atteindre « l'inaccessible étoile ». L'émotion, même esthétique, est absente, remplacée par le besoin de possession matérielle, « the female body [is] an entity detached from lived relations, an artefact on a par with the built environment²⁴ » (Gasiorek, 2005 : 76).

Traven possède une pièce constituée d'écrans de cinéma où défilent des séquences, comme si elles étaient directement projetées par son cerveau, « the nervous systems of the characters have been externalised, as part of the reversal of the interior and exterior worlds²⁵ », explique Ballard (1970 : 44). Cette inversion des pôles est due à l'invasion du réel par la fiction : provoqués par des stimuli externes (photos, films, publicités), les rêves et désirs des héros ne sont plus en eux, mais autour d'eux. Mais contrairement aux romans des débuts, ce ne sont plus des émotions qui sont projetées, mais des corps réduits à des objets de fantasme, comme dans le cinéma pornographique, ou à des biens de consommation, comme dans la publicité, deux « arts » « instrumentalisant [...] les parties morcelées du corps » (cf. Baudrillard, 1970 : 209), d'où l'émotion est absente, simulée ou programmée. Autre manifestation de cette chosification, le concept du corps-mannequin est omniprésent : poupées Barbie de cinéma, répliques en plâtre des personnalités, mannequins en caoutchouc évoquant des poupées gonflables, mannequins désarticulés des crash-tests. Ce sont des corps-objets avec lesquels on peut jouer sans état d'âme, sans remords, sans limite, jusqu'à la perversion, comme celui des poupées de Bellmer (voir *Dolls* et *Love Among the Mannequins*), la principale victime de cette violence faite aux femmes étant Karen : « Affectless scientific language mixes an obsessive medical penetration and disassemblage of the body with the reduction of Novotny

²³ « Les sujets humains de Warhol : des stars – comme Marilyn Monroe – qui sont transformées en marchandise et deviennent le reflet de leur propre image » (ma traduction).

²⁴ « le corps féminin est une entité détachée de toute relation vécue, un objet semblable aux constructions environnantes » (ma traduction).

²⁵ « le système nerveux des personnages a été externalisé comme faisant partie d'un processus d'inversion des mondes intérieur et extérieur ».

to a mannequin²⁶» (Luckhurst, 1997 : 107). Cependant, c'est une violence dénuée de cruauté, car il n'y a ni bons ni mauvais affects. Dans cette insensible logique expérimentale où seule l'exploration de l'anatomie importe, le corps morcelé est repensé, de nouvelles fonctions lui sont attribuées. Les héros de *Crash* inventent des organes génitaux et des pratiques sexuelles inédites, mais ne manifestent nulle excitation, en raison de « the instrumentalization of desire²⁷ » (cf. Luckhurst, 1997 : 120). Surenchère compensatrice, l'hypertrophie de leur activité sexuelle est proportionnelle à l'atrophie de leurs affects, les « passions de l'âme » s'effaçant au profit des sensations du corps.

Qu'ils s'inspirent de la photographie ou du cinéma, tous les procédés de représentation de *The Atrocity Exhibition* soulignent la primauté de la posture, de la stylisation, de « l'esthétique généralisée de la simulation » (Baudrillard, 1981 : 43). De nombreux passages s'apparentent à des scénarios, et comme le dit Karen à Travers, « We're all in the movies²⁸ » (cf. Ballard, 1970 : 70), lui le premier, personnage composite changeant de nom d'un texte à l'autre selon le rôle qu'il y joue. Ballard, qui vivait près des studios de Shepperton, lieu idéal pour observer l'essor du cinéma, rappelle ceci : « The public dream of Hollywood for the first time merged with the private imagination of the hyper-stimulated 60s TV viewer²⁹ » (Ballard, 1970 : 16). Le paysage médiatique se superpose, voire s'impose, au paysage réel, on est plongé dans la « société du spectacle » selon Debord, où « le vécu s'est éloigné dans la représentation », où « la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle », où « le consommateur réel devient consommateur d'illusions » (cf. Debord, 1967 : 15, 18, 44). Ballard ne peut qu'approuver : « We're all suffocated by the consumer society and its entertainment culture, where everything is an image or imitation of something else³⁰ » (Ballard, 2004 : 59). Plongés dans ce bouillonnement médiatique, ses héros prennent l'habitude de voir la vie se jouer plutôt qu'être vécue, les émotions être représentées plutôt que ressenties, imitées, surjouées plutôt que spontanées. Par la force de la répétition et le réflexe du mimétisme, ils agissent pareillement, et finissent par se détacher d'eux-mêmes et des autres.

Le développement du paysage technologique et l'hybridation homme/machine

Le paysage technologique est omniprésent dans les œuvres des années soixante-dix de Ballard, *Crash*, *Concrete Island* et *High Rise* constituant la « trilogie de béton ». L'urbanisation croissante et le culte du « tout bagnole » en sont les principaux vecteurs, mais le développement des autres modes de transports (l'aviation) et de la consommation (les centres commerciaux) tient aussi une grande place dans la prolifération de ce que Marc Augé appelle des non-lieux, « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique », et qui « délivre celui qui y pénètre de ses déterminations habituelles » (cf. Augé, 1992 : 100, 129), à commencer par les émotions. Point de transport amoureux dans *Crash*. James et son épouse Catherine habitent près de l'aéroport d'Heathrow, autour duquel ils ne cessent de se mouvoir sans jamais s'émouvoir. Aucune jalousie entre eux,

²⁶ « Un langage scientifique dénué d'affect où se mêlent pénétrations médicales obsessionnelles et déconstruction corporelle, Novotny étant réduite à l'état de mannequin » (ma traduction).

²⁷ « L'instrumentalisation du désir ».

²⁸ « Nous jouons tous dans un film ».

²⁹ « Pour la première fois, le rêve public de Hollywood et l'imagination privée du spectateur sur-stimulée par la télévision ont fusionné ».

³⁰ « Nous sommes tous étouffés par la société de consommation et sa culture du divertissement, où tout n'est qu'image ou imitation d'autre chose » (ma traduction).

chacun faisant le compte-rendu de ses aventures comme s'il racontait une journée de bureau, ne suscitant chez l'autre qu'un intérêt poli. Traversé par les formes métalliques des flots de voitures en mouvement, leur univers de béton et d'acier est composé de tours de verre, de boutiques *duty free*, d'hôtels de transit, de parkings à étages, de stations-service. Si, en toute logique, ce paysage-machine fonctionnel dépourvu de lyrisme agit sur les états d'âme et émousse les émotions, on constate surtout que les héros s'y complaisent. Loin de les déranger, les écraser ou les opprimer, cet horizon artificiel renvoie à la chosification de personnages qui se considèrent comme partie intégrante du mobilier urbain (Helen Remington porte le nom d'une machine à écrire), goûtant « les joies passives de la désidentification » (cf. Augé, 1992 : 129), le contentement étant dans l'effacement. S'il se crée une sensation de malaise, c'est exclusivement chez le lecteur, d'abord récepteur puis émetteur de la plupart des émotions négatives dont les personnages ne sont pas porteurs : gêne, irritation, indignation, répulsion.

C'est dans leur rapport à l'automobile que transparaît le plus cette « homologie du corps et des objets » (cf. Baudrillard, 1970 : 210). Sublimé par son reflet dans les surfaces chromées, le corps n'a d'existence que dans l'habitacle automobile : une fois séparé de sa Lincoln, Vaughan ne présente aucun intérêt aux yeux de James, qui finit par avoir la sensation d'être une extension de la machine. Le sexe n'a d'attrait que dans le véhicule, Vaughan étant celui qui teste le plus « les connexions d'organes-machines désirantes » (cf. Deleuze et Guattari, 1972 : 85). Les innombrables exemples témoignent de l'aspect volontairement répétitif et obsessionnel de l'écriture de Ballard, qui s'ingénie à superposer corps humains et corps automobiles pour créer une esthétique hybride, dont toute la mesure est donnée dans cette vision de Vaughan et Catherine : « two semi-metallic human beings of the distant future making love in a chromium bower³¹ » (cf. Ballard, 1973 : 162). Cette hybridation prend aussi la forme des séquelles dues aux accidents. Corsetée, harnachée de prothèses orthopédiques, s'appuyant sur une canne chromée pour entrer dans son véhicule à la géométrie bizarre adaptée à son handicap, le personnage de Gabrielle évoque quelque cyborg médical sauvé par une science imparfaite, un objet de curiosité sadomasochiste plus qu'un sujet de compassion, ce que Cronenberg a parfaitement compris et mis en scène. Au lieu d'être source de répulsion, les plaies et cicatrices des accidentés marqués au fer rouge deviennent objets de fascination fétichiste, dans un double rapport d'exhibition et de voyeurisme, teinté de narcissisme mortifère. Associé aux caméras qui sont une extension de lui-même, Vaughan est le voyeur ultime. Que ces blessures se situent dans une cuisse, sous un sein ou une aisselle, elles deviennent pour lui et ses disciples de nouvelles zones érogènes. Le corps abîmé / modifié propose des possibilités sexuelles infinies pour cette communauté dont les membres se reconnaissent à travers leurs stigmates et scarifications, marques de reconnaissance d'une congrégation ne fréquentant qu'elle-même, n'allant que dans ses lieux de rite, ne se souciant que de ses obsessions. Le lecteur a l'impression étouffante de ne jamais quitter ce monde délétère où la passion est remplacée par l'obsession, l'amour par une forme de complicité dans l'interdit (la transgression des tabous), l'érotisme par le jusqu'au-boutisme, le désir charnel par le désir d'expérimenter sur des chairs mutilées. Si l'humain devient une machine parmi les machines, son corps manifeste encore des besoins de sensations, toujours plus violentes à mesure qu'il s'insensibilise émotionnellement.

³¹ « ... deux humains semi-métalliques surgis d'un avenir lointain faisant l'amour sous une charmille chromée ».

L'hybridation est ainsi également psychologique, les héros de *Crash* devenant aussi insensibles que leurs machines, à la fois acteurs mécaniques et spectateurs détachés de mises en scène dont chaque mouvement est soigneusement storyboardé. L'érotisme est glacé, la tendresse stylisée, les rapports codifiés, les émotions évacuées. Leurs faits et gestes sont associés à des cérémonies, du théâtre. Il n'est donc pas étonnant de les voir assimilés à des pantins obscènes comme les poupées de Hans Bellmer, que l'on manipule dans les chambres d'hôpital, ou à qui l'on fait prendre des poses dans les voitures, comme les mannequins des crash-tests, des mises en scène techno-sexuelles qui descendent directement de Sade, auteur prisé par Ballard. Celui-ci est d'ailleurs très clair sur son manque d'intérêt pour des relations dites « normales » (amour, haine, amitié) comme sujet d'écriture : « The relationships between characters in my fiction aren't that important [...] All my characters [...] are powerfully obsessional, and obsessives tend not to have personal relationships³² » (cf. Ballard, 2012 : 204). Un choix assumé qui fait que la gamme des émotions ressenties ou exprimées par ses héros est limitée et peu réjouissante. Comme le suggère Gasiorek (2005 : 95), « [t]he mechanisation of desire produces a depersonalized view of the self and a derealized view of the world³³ ».

Le besoin de rationalisation : listes et géométrie

Pour aller encore plus loin que ce ballet de postures vides d'émotion, le narrateur entreprend de transcrire de la façon la plus rationnelle possible les agissements des héros. Pour ce faire, il utilise la géométrie, moyen que l'on s'attend plus à trouver chez un architecte ou un sculpteur que chez un écrivain. Les bâtiments et les paysages sont assimilés à des formes géométriques, les courbes féminines à des tracés de paysages. Ce n'est certes pas révolutionnaire, mais on a l'impression que Ballard metteur en scène fait de la *motion capture* avant l'heure, le Dr Nathan estimant que « people will become mere extensions of the geometries of situations³⁴ » (cf. Ballard, 1970 : 77), une démarche spinoziste qui s'inscrit dans la logique de « personnage-situation » de Ballard, « n'existant que lié à un décor qui le décrit et où il placarde son inconscient comme sur un panneau publicitaire géant » (cf. Louit, 1980 : 16). Le narrateur va jusqu'à associer la rigueur mathématique de la géométrie au caractère moins rationnel des émotions. Ne les décrivant plus de façon traditionnelle (en focalisation interne), il les décrypte dans les contours des corps et des visages : « the geometry of guilt », « the geometry of aggression and desire³⁵ » (cf. Ballard, 1970 : 57, 67). Même s'ils ne font qu'effleurer la surface, les affects sont nocifs. Le psychique s'exprime par le physique, puis le physique est transcrit en mathématique : « the act of love became a vector in an applied geometry³⁶ » (cf. Ballard, 1970 : 52). L'amour est doublement nié, ce n'est plus un sentiment mais un acte, lui-même réduit à des courbes et des tracés. « Marriage of Freud and

³² « Les relations entre les personnages de mes fictions n'ont pas tant d'importance que cela [...] Tous mes héros [...] sont obsessionnels au plus haut point, et ce type de personnalité a tendance à ne pas avoir de relations personnelles » (ma traduction).

³³ « La mécanisation du désir entraîne une vision dépersonnalisée du moi et une vision déréalisée du monde » (ma traduction).

³⁴ « les gens ne seront plus que de simples extensions de la géométrie des situations ».

³⁵ « la géométrie de la culpabilité », la « géométrie de l'agression et du désir ».

³⁶ « ...l'acte d'amour était devenu un vecteur dans une géométrie appliquée ».

Euclid³⁷ » (cf. Ballard, 1970 : 76), c'est le titre d'un paragraphe qui résume cette démarche associant sciences dures et sciences molles et qui vise à réconcilier l'inconscient et l'expliqué.

Ballard, qui a été marqué par ses deux années de médecine, s'ingénie à porter un regard distancié sur ses personnages / patients. Objets d'une observation froide et clinique, ils sont plus caractérisés par leurs fluides corporels que leurs émotions. Loin de la *Nausée* que provoque le corps chez le héros de Sartre, mais sans être aussi extrême qu'un Miller qui écrit « J'aime tout ce qui coule, même le flux menstruel des œufs non fécondés³⁸ », les suintements ou jaillissements de sang, de sperme, de pus, d'urine et autres substances sont considérés sans crainte ni répulsion – il n'y a pas de mouvement de recul –, ce qui fait de *Crash* un authentique roman pré-SIDA. Le mot « dégoût » (« disgust ») n'est utilisé qu'une fois et, très significativement, c'est pour signaler sa disparition : « My horror and disgust at the sight of these appalling injuries had given way to a lucid acceptance³⁹ » (cf. Ballard, 1973 : 190). Le Docteur Nathan représente la voix de la science, qui à défaut d'être rassurante, s'efforce de tout rationaliser, d'évacuer toute émotion, d'où l'utilisation d'un vocabulaire neutre. Comme l'a écrit Baudrillard à propos de *Crash*, « tous les termes érotiques sont techniques. Pas de cul, de queue, de con, mais, le rectum, l'anus, la verge [...] une langue fonctionnelle » (cf. Baudrillard, 1981 : 172). La sexualité est non-érotique, au-delà des genres, masculin ou féminin, des orientations, hétérosexuelles ou homosexuelles, c'est pourquoi aucune pratique n'est « choquante », n'étant rien d'autre que « an act divorced of all feeling⁴⁰ » (Ballard 1973 : 161). « Pas d'affect derrière tout cela, pas de psychologie, pas de flux ni de désir » (cf. Baudrillard, 1981 : 167). Ballard dit n'avoir jamais éprouvé d'excitation d'ordre sexuel à écrire *Crash*, et que le contraire eut été synonyme d'échec. Ce style dépassionné, c'est celui du rapport de la commission Warren, des comptes-rendus de crash-test, des travaux sur la sexualité de Masters et Johnson, tous au programme de *The Atrocity Exhibition*. Pour Traven, porte-parole de l'auteur, en raison de son caractère expérimental, analytique, obsessionnel et extrême, « science is the ultimate pornography⁴¹ » (Ballard, 1970 : 36).

Ce besoin de rationaliser et de classer se reflète dans la multiplication des inventaires et des listes : listes de préceptes pour un orgasme, de photocopies, de gadgets conceptuels, de photos Kodachrome, un « sex kit » où Karen Novotny – « The 'meat' of *Atrocity* » (cf. Luckhurst, 1997 : 106) – est réduite à un inventaire d'organes, d'odeurs et de températures (cf. Ballard, 1970 : 52, 63, 71, 75, 83, 54). Découpage, métonymie, chosification, on est dans un *système* qui exclut toute dimension affective au profit d'une froide démarche analytique, celle du scientifique derrière son microscope. La classification, à l'image des dictionnaires savants, se fait aussi dans la création d'anthologies, de répertoires et d'alphabets : répertoire du corps de Bardot, anthologie de techniques exploratoires sexuelles, alphabet de sensation et de violence (cf. Ballard, 1970 : 60, 77). L'auteur s'amuse à évoquer avec force détails l'ouvrage « Bernouli's *Encyclopedia of Imaginary Diseases*⁴² » (cf. Ballard, 1970 : 76), mais c'est un travail inventé de toutes pièces, une excentricité dont serait capable le Dr Benway du

³⁷ « Le mariage de Freud et d'Euclide ».

³⁸ Henry Miller (*Tropique du Cancer*, 1934), cité dans Deleuze et Guattari, 1972 : 11.

³⁹ « Mon aversion et mon dégoût à la vue de ces blessures effroyables avaient cédé la place à une acceptation lucide » (ma traduction, ce passage étant curieusement sous-traduit).

⁴⁰ « ... un acte déconnecté de tout sentiment » (ma traduction, pour la même raison).

⁴¹ « ...la science constitue la pornographie ultime ».

⁴² « *L'Encyclopédie des maladies imaginaires* de Bernouli ».

Naked Lunch de Burroughs (1959), et l'accumulation de pseudo-langage scientifique fait tourner l'exercice à la parodie.

Les œuvres de Ballard ont elles aussi été l'objet d'un classement, fort utile pour notre étude. Après lecture, le texte laisse une *impression* sur le lecteur. Toute sensibilité personnelle mise à part, cette impression est-elle fondée ? En ce qui concerne les deux œuvres étudiées – indépendamment des intentions affichées de l'auteur –, un outil statistique précieux nous donne des éléments de réponses chiffrés, objectifs, puisqu'il recense et comptabilise tous les mots utilisés par Ballard dans son œuvre⁴³. Quelques exemples sont édifiants. Toutes formes grammaticales confondues, les notions de bonheur, de joie, d'excitation, de tristesse, de colère et de dégoût sont totalement absentes de *The Atrocity Exhibition*, la peur (« fear ») n'étant mentionnée qu'une fois dans le texte « Crash ! ». Preuve par l'absence que c'est un livre froid, conceptuel, dénué d'affect, alors que Ballard ne fait pas complètement le vide des émotions dans *Crash*. L'amour (« love »), dix-sept fois présent dans *Crash* et deux fois dans *Atrocity*, est toujours un nom renvoyant à l'abstraction ou à l'acte (« make love »). Trois fois seulement, c'est l'expression d'un sentiment, entre James et Vaughan, dont le rapport homosexuel est potentiellement choquant pour le récepteur, l'homosexualité étant alors encore considérée comme un crime et / ou une maladie mentale dans de nombreux pays. Le désir – quatre occurrences dans *Crash* et trois dans *Atrocity* – est systématiquement associé à la douleur, à la violence ou à l'agression. L'excitation est l'émotion la plus présente, vingt fois, souvent associée à la violence technologique ou aux expériences sexuelles « hors normes ». Soit les émotions sont effectivement absentes, soit elles sont artificielles, conditionnées ou simulées, soit elles sont perverties, les affects « positifs » étant remplacés par des affects « négatifs ».

The Atrocity Exhibition cherche aussi et enfin à donner du sens aux drames qui ont traumatisé l'Amérique, la mort de Marilyn ou l'assassinat de Kennedy, des icônes dont la perception par le public a été façonnée par les médias. Vues à travers un autre prisme, ces morts peuvent-elles paraître plus logiques, moins injustes, moins douloureuses ? Scénariser l'Histoire, c'est se donner le moyen – ou l'illusion – de la contrôler. Dans *You : Coma : Marilyn Monroe* (« Vous : Coma : Marylin Monroe »), Tallis essaie d'ordonner et de ré-agencer le chaos qui régnait dans l'esprit de l'actrice avant son suicide. Pas question de revivre les tourments de la star, la solution se trouve dans la géométrie, les formes et les volumes de sa maison, où les personnages se déplacent comme sur un échiquier, ce qui sous-entend une forme de logique. La mort de Kennedy est revisitée par Talbot, qui est fasciné par la géométrie de la Dealey Plaza. Dans *The Assassination Weapon* (« L'Arme du crime »), Traven, de façon imaginaire, veut de nouveau tuer Kennedy, mais « in a way that makes sense⁴⁴ » (cf. Ballard, 1970 : 36). Il est toujours question de géométrie, d'architecture, Traven essaie de construire des ponts entre les choses, les événements. Les émotions, trop douloureuses, sources d'instabilité, de chaos, sont mises de côté. Les morts alternatives, si nombreuses, sont une façon de faire le deuil des disparus (tous trop tôt), de se réappropriier des drames qu'on n'a pas anticipés : Kennedy, Monroe, les astronautes d'Apollo 1, mais aussi, pour Traven, la mort de sa femme Karen, qu'il revisite encore et encore, jusqu'à une hypothétique insensibilisation.

⁴³ Bonsall, Mike : « The J. G. Ballard Concordance » (consulté le 15.11.2017). Grâce au logiciel « Concordance », Bonsall a établi la liste alphabétique et le comptage des noms, verbes, adverbess, adjectifs... dans les romans, nouvelles et articles de Ballard. <http://bonsall-books.co.uk/concordance/>

⁴⁴ « d'une façon qui ait un sens ».

Dans la version commentée, Ballard – « Écrivain médecin de soi-même et du monde » (cf. Deleuze, 1993 : 14) – reconnaît le plus important : « my younger self was hoping to understand his wife's meaningless death ⁴⁵ » (cf. Ballard, 1970 : 72). Malgré tous les drames publics et privés au programme de *The Atrocity Exhibition*, il n'y a pas de regret, de chagrin, de colère, de désespoir, juste le besoin de trouver les codes et les clés des événements pour y apposer une grille de lecture. Quand les émotions sont trop dévastatrices, la raison est là pour mettre un peu d'ordre et d'apaisement.

Conclusion

Ballard l'homme parle des années soixante comme d'une période exaltante de développement culturel et d'émancipation, mais l'écrivain préfère en exposer les aspects les plus sombres. Son diagnostic de mort de l'affect est-il juste ? S'il est exagéré – l'auteur définit *Crash* comme « an extreme metaphor for an extreme situation ⁴⁶ (1970 : 9) » –, il est vrai que notre rapport au monde a été modifié, tant l'espace en métamorphoses agit sur la psyché humaine. Fredric Jameson (1990 : 10) voit d'ailleurs dans le déclin de l'affect (« *waning of affect* ») un caractère marqué de la culture postmoderne – une approche critique que Ballard rejette. Pour lui, le travail du romancier est d'inventer la réalité (1970 : 11), phagocytée par la société du spectacle et ses simulacres. Et s'il célèbre les funérailles des émotions, il laisse à d'autres le soin de les réinventer, préférant explorer les méandres de la condition « inhumaine », qui prend sa source dans le paysage technologique, « impossible désormais à rêver, comme le proposait l'ancienne SF, puisqu'il est « déjà-là » [...] qui vampirise l'homme et l'aliène » (cf. Bozzetto, 2011 : 163). Si le futur est déjà là, si nous vivons dans un monde fictionnel, si nous perdons le contact avec notre corps-machine, si nos facultés émotives s'émeussent, quels repères nous reste-t-il ? Aucun, si l'on en croit la vision ballardienne dystopique de la société occidentale de demain, mélange de Microsoft (surveillance) et de Disney (infantilisation) où les relations interpersonnelles se raréfient, s'assèchent, les émotions devenant des abstractions d'elles-mêmes (cf. Ballard, 2004 : 13-16). À moins de lire ces récits comme des avertissements (« *cautionary tales* ») nous exhortant à réfléchir à ces mutations qui remettent en question la nature humaine, par la façon dont elles affectent les liens entre corps, esprit et émotions.

À la lecture de ses pages pleines de noirceur, on a du mal à imaginer l'homme qu'était Ballard, affable, jovial et plein d'humour, comme en témoignent tous ceux qui l'ont interviewé chez lui. Un éditeur potentiel a rejeté le manuscrit de *Crash* en déclarant que son auteur était « beyond psychiatric help ⁴⁷ », réaction outrée dont Ballard s'est félicité, imaginant bien que ce roman susciterait les émotions (négatives) dont il était dépourvu ⁴⁸. De semblables réactions eurent lieu lors des projections de l'adaptation cinéma de Cronenberg, des spectateurs

⁴⁵ « l'homme plus jeune que j'étais alors espérait comprendre les motifs de la mort dépourvue de sens de son épouse ».

⁴⁶ « une métaphore extrême créée pour une situation extrême ».

⁴⁷ « psychologiquement irrécupérable » (ma traduction).

⁴⁸ Loin du tumulte qu'il allait provoquer, l'auteur écrivait *Crash* selon une routine bien établie, quand ses enfants étaient à l'école, passant d'un univers fictionnel dénué d'émotions à un monde réel plein de vie et de chaleur. Deux mondes totalement hermétiques ? Pas toujours, comme en atteste son second roman semi-autobiographique au titre programmatique, *The Kindness of Women* (1991).

quittant les salles, les uns déroutés, les autres dégoûtés⁴⁹. Alors que *Crash* est le fruit d'une démarche artistique sans concession, *The Atrocity Exhibition* est la lecture d'une époque, une réaction littéraire à un drame personnel. Si ces deux livres s'inscrivent en toute cohérence dans son œuvre, ils représentent l'aboutissement ultime de son versant déshumanisé, peut-être parce qu'ils sont l'expression d'un deuil aussi long et douloureux que la perte a été brutale et ressentie comme injuste. Une fois ce deuil accompli et cette perte intégrée, Ballard n'ira plus jamais aussi loin dans cette voie.

Auteur

Hervé Lagoguey

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA-4299

⁴⁹ Des réactions que l'on pourrait expliquer par cette analyse : « Les émotions que les fictions suscitent en nous sont souvent accompagnées de jugements : c'est parce que nous condamnons son comportement que nous éprouvons de la colère envers Iago, et l'on pourrait difficilement dissocier ce sentiment de colère du jugement de valeur qui l'accompagne. » (Ludwig, *in* Sander, 2015 : 118)

Œuvres citées

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BALLARD, James G. (1970), *The Atrocity Exhibition*, San Francisco, RE/Search Publications, 1990.
- BALLARD, James G. (1973), *Crash*, London, Paladin, Grafton Books, 1990.
- BALLARD, James G., *RE/Search 8/9 : J.G. Ballard*. Textes réunis par Vivian Vale, dir., San Francisco, *RE/Search Publications*, 1984.
- BALLARD, James G., *Quotes : J.G. Ballard*, textes réunis par Vivian Vale (Dir.), San Francisco, *RE/Search Publications*, 2004.
- BALLARD, James G., *Extreme Metaphors : Collected Interviews*. Textes réunis par Dan O'Hara et Simon Sellars, dir., London, Fourth Estate, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean (1970), *La Société de consommation*, Paris, Folio/essais, 2008.
- BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS Editions, 2006.
- BLOCH, Henriette, *et alii, Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Paris, Larousse, *in extenso*, 1997.
- BOZZETTO, Roger, « Littérature et science-fiction : le cas de J. G. Ballard », *Les Univers des fantastiques. Dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, P.U. Provence, 2011, 159-167.
- DEBORD, Guy (1967), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2008.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, 2006.
- DESCARTES, René (1649), *Les Passions de l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.
- FREUD, Sigmund (1920), « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- GASIOREK, Andrzej, *J. G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- GREGORY, Richard L., *et alii, Le Cerveau, un inconnu*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- HAPPE, François, *Don DeLillo, la fiction contre les systèmes*, Paris, Belin, 2000.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1996.
- LOUIT, Robert, « Le Chirurgien de l'apocalypse », éd. R. Louit, *Le Livre d'or de la science-fiction : J.G. Ballard*, Paris, Presses Pocket, 1980, 7-40.
- LE GUEN, Claude, *et alii, Dictionnaire freudien*, Paris, P.U.F., 2008.
- LUCKHURST, Roger, *The Angle Between Two Walls : The Fiction of J. G. Ballard*, New York, St Martin's Press, 1997.
- MAVRIDORAKIS, Valérie, dir., *Art et science-fiction : La Ballard Connection*. Genève, Mamco, 2011.
- SINCLAIR, Iain (1999), *Crash, David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*, Palgrave Macmillan, 2008.
- MC LUHAN, Marshall (1964), *Understanding Media, Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Seuil, collection « Points », 1977.
- SANDER, David (dir.), *Le Monde des émotions*, Paris, Belin, 2015 (cf. chapitre 11 : « Les émotions fictionnelles » par LUDWIG, Pascal).
- SMITH, Matt (2010), « The Work of Emotion : Ballard and the Death of Affect ». *Deep Ends. The J. G. Ballard Anthology*, 2015, éd. Rick Mc Grath, Toronto, The Terminal Press, 2015,

157-176.

SPINOZA, Baruch (1677), *Éthique*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

WOLLHEIM, Donald, *On the Emotions*, New Haven, Yale University Press, 1999.