



HAL
open science

Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard. Otrante : art et littérature fantastiques, 2012, 31-32, pp.123-156. hal-00927378

HAL Id: hal-00927378

<https://unilim.hal.science/hal-00927378>

Submitted on 11 Aug 2023

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

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

Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard

I. Langlet (Limoges)

Dernière version avant épreuves [pre-print version]. Référence de la publication : Irène Langlet. *Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard*. Otrante : art et littérature fantastiques, 2012, 31-32, pp. 123-156.

Les quatre premiers romans de Ballard forment un ensemble diversement titré « cycle des éléments », « tétralogie (ou trilogie) apocalyptique », « Four Elements Quartet » — ou tout simplement « Quartet » ou « Apocalypses ». Bien que l'auteur l'ait renié, avouant ici ou là que c'était « a piece of hackwork »¹ (d'où l'hésitation entre trilogie et tétralogie), *Le Vent de nulle part* (1962) continue² d'être associé au *Monde englouti* (1962), à *Sécheresse* (1964) et à *La Forêt de cristal* (1965)³, ensemble que Ballard, quant à lui, a très tôt invité à lire comme un triptyque dont le thème central était le temps. En 1968, par exemple, il déclarait :

I have written three novels — *The Drowned World*, *The Drought*, and *The Crystal World* — which form a trilogy dealing with the topic of time. In *The Drowned World* I deal with the past, and employ water as the central metaphor. In *The Drought* I deal with the future, taking sand as the central image. In *The Crystal World* I am concerned with the present, the symbol of which is the diamond or the precious stone which — so I believe — possesses a timeless structure.⁴

David Pringle y revient en 1973 dans un article des plus cités, et plusieurs fois réédité depuis : « The Fourfold Symbolism of J.G. Ballard »⁵. Ballard révélait pourtant plus une préciosité fin-de-siècle qu'un symbolisme religieux ou alchimique. Mais Pringle ajoute aux métaphores de l'eau, du sable et de la pierre précieuse (qu'un Huysmans n'aurait pas dédaignées) celle du béton avec lequel *Crash !*, la même année, inaugure la « trilogie urbaine » que *L'île de béton*

¹ Interview avec David Pringle, transcription en ligne, URL (sept. 2010) : <http://www.solaris-books.co.uk/Ballard/Pages/Miscpages/interview4b.htm>

² Du plus petit fanzine (par exemple *Bulletin Remparts*, juillet 2010) à l'article universitaire (par exemple celui d'Elena Gomel).

³ Abrégés ici : *Le Vent de nulle part* (VNP), *Le Monde englouti* (ME), *Sécheresse* (S), *La forêt de cristal* (FC). Editions utilisées : *Le Vent de nulle part* [*The Wind from Nowhere*, 1962], traduit de l'anglais par René Lathière, Casterman, 1977, Livre de Poche n°7037 ; *Le Monde englouti* [*The Drowned World*, 1962], traduit de l'anglais par Marie-France Desmoulin, Denoël, 1964, Présence du Futur n°74 ; *Sécheresse* [*The Drought*, 1965], traduit de l'anglais par Claude Darner, Casterman, 1975, Pocket SF n°5229 ; *La Forêt de cristal* [*The Crystal World*, 1965], traduit de l'anglais par Claude Saunier, Denoël, 1967, Présence du Futur n°98.

Le Monde englouti [*The Drowned World*, 1962], traduit de l'anglais par Marie-France Desmoulin, Denoël, 1964 ; Présence du Futur n°74.

⁴ Transcription anglaise : « Interview with J. G. Ballard », in *Munich Round Up*, n°100, 1968, pp. 104-106 ; en ligne sur le site de Simon Sellars, *Ballardian*, URL (sept. 2010) : <http://www.ballardian.com/munich-round-up-interview-with-jg-ballard>

⁵ David Pringle, "The Fourfold Symbolism of J.G. Ballard", *Foundation* #4, July 1973, pp. 48-60.

et *I.G.H.* complèteront en 1974 et 1975. Les jeux sont faits : deux trilogies qui se répondent à dix ans d'intervalle ; qui mettent en écho des paysages planétaires d'une part, urbains d'autre part, dans une même vision du désastre ; trois symboles, puis quatre, d'une sophistication que les lecteurs auront tôt fait de transposer dans l'appareusement plus simple système des éléments alchimiques :

En somme, l'apocalypse à la portée de toutes les sensibilités, en quatre leçons simples et quatre éléments naturels. Tels sont les quatre premiers romans de Ballard.⁶

Quelques détails vont les aider : d'abord le statut flottant du premier roman, vilain petit canard aîné d'une oeuvre grandiose, renié par son créateur mais encore publié sous la même couverture que *Le monde englouti* chez Doubleday en 1965, en poche chez Penguin en 1967, et apportant l'« air » aux éléments des catastrophes : l'eau dans *Le monde englouti*, la terre et ses cristaux dans *La forêt de cristal*, et le feu dans *Sécheresse*, titré *The Burning World* dans la première édition américaine de 1964. Abandonné pour *The Drought* dans l'édition anglaise de 1965, ce premier titre reste souvent cité, par exemple dans l'encyclopédie de Clute et Nicholls⁷, et on comprend pourquoi : la suite *The Drowned World*, *The Burning World*, *The Crystal World* crée un effet trilogique massif. Il renforce d'ailleurs la « vision » que Ballard, de son côté, s'efforçait de promouvoir depuis 1968 : que sa trilogie était gouvernée non pas par une science-fiction écologique plausible, mais par une thématique du temps, un *chronoclasme* — comme le dit l'un des personnages du *Monde englouti* (p. 114) —, et adoptait une écriture chargée de porter à l'échelle cosmique les « espaces intérieurs » (*inner spaces*) des personnages. Qu'il affirme un peu partout, enfin, par exemple en 1985 au *Magazine littéraire* : « Nous pensons en termes apocalyptiques. Quel écrivain contemporain pourrait y échapper ? »⁸ et on aura bouclé le dossier éditorial des « Apocalypses ».

Aucun personnage unifiant, pourtant ; pas le moindre enchaînement des intrigues ; même les catastrophes sont mutuellement exclusives les unes des autres, comme le remarque Franklin dans un article musclé (on y reviendra)⁹. Cela ne fait rien ; la trilogie, ou tétralogie, est lue comme un grand polyptique d'entrée cataclysmique dans l'oeuvre d'un écrivain qui deviendra dix ans plus tard un phénomène mondial, d'abord en provoquant le lectorat avec *La foire aux atrocités* et *Crash !*, puis en le surprenant avec une autobiographie d'exception

⁶ Robert Louit, « Le chirurgien de l'apocalypse », préface au *Livre d'or de la science-fiction : J.G. Ballard*, Pocket, 1980, p. 27.

⁷ John Clute & Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* [1979], Orbit, 1999.

⁸ Entretien avec Tony Cartano pour le *Magazine littéraire* en 1985, cité dans *Bifrost*, « J.G. Ballard : autopsie d'un monument », n°59, juillet 2010, p. 142.

⁹ H. Bruce Franklin, « What are we to make of J.G. Ballard's Apocalypse? », in *Voices for the Future: Essays on Major Science Fiction Writers*, vol. 2, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1979, pp. 82-105; en ligne sur le site de Rick McGrath, *J.G. Ballard*, URL (sept. 2010) : http://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html

(*L'Empire du soleil*), enfin en se voyant porté à l'écran par des cinéastes aussi diffusés que Cronenberg et Spielberg. Les apocalypses de 1962-1965 y ont acquis rapidement un statut d'icône où chaque roman est rendu poreux par sa fréquente mise en parallèle avec un autre. Les effets de mosaïque thématique, associés à une grande densité des problématiques littéraires, ont permis à cette culture populaire des premiers lecteurs de s'imposer en lecture-culte d'un auteur-culte. Lire tout cela, en 2010, c'est bien évidemment rendre compte de cette iconicité ; mais c'est aussi, plus d'un an après la disparition de Ballard, revenir sur son historicité, ses débats et ses polémiques, non pour déconstruire la mythographie fanique, mais pour l'asseoir sur une relecture moins naïve des « éléments de l'apocalypse ».

Les séductions d'une oeuvre iconique

D'abord une galerie d'images frappantes : un planétarium englouti, un cimetière installé dans des voitures ensablées, un alligator se cristallisant au moment même de mordre sa proie, une directrice de zoo courant parmi les lions. Les Apocalypses se prêtent tout spécialement à cet exercice paradoxal de la SF, qui consiste à résumer des *histoires* en présentant un *tableau*. Qu'on en juge aux 4èmes de couverture : « Des terres émergées envahies par la jungle où des reptiles colossaux ont remplacé les mammifères » (ME) ; « des dunes de sel qui envahissent le paysage » (S) ; « des crocodiles comme sculptés dans le quartz » (FC). Celle du *Vent*, un cran en-dessous : « les villes ne furent bientôt plus qu'un amas de débris », n'empêche pas ce premier roman écrit en dix jours d'égréner quelques germes ballardiens : panique retranscrite sur écrans vidéo (p. 145), Jaguar agonisante : « Ils se rabattirent à droite (bousculant en chemin une carrosserie de Jaguar qui s'était prise dans une devanture et glissa sur le macadam), évitèrent ainsi les monceaux de gravats. » (p. 93) Ce « paysage du temps » (*landscape of time*) est tentaculaire : bien que les romans n'aient pas d'intrigue en commun, ils ont d'emblée donné forme à un monde cohérent aux éléments persistants : villes abandonnées, piscines vides, immeubles couverts de jungle, cimetières de voitures, fleuves ensablés, feux d'ordures. Un art consommé du détail anime chaque image : dans un aquarium sombre rempli de poissons morts on s'attarde sur « leurs corps nacrés tournoyant comme les bras de mobiles raffinés » (S p. 66) ; un bateau-bordel recueilli à présent « dans un coin, sur une ancienne table de bridge en acajou [...] une collection de membres et de torsos en bronze et en marbre, morceaux de statue attendant d'être triés » (ME p. 116). Il faudrait aussi rappeler combien ces pages fascinantes doivent à des situations elles-

mêmes ingénieuses. A la visite fascinée du planétarium englouti (8 pages) répond symétriquement le vidage de la lagune de Leicester Square :

De véritables rideaux de crasse étaient enroulés autour des fils télégraphiques emmêlés et des enseignes au néon à moitié décrochées ; une mince couche de vase collait aux façades des immeubles, transformant ce qui avait été la beauté limpide d'une cité sous-marine en un cloaque asséché et puant. (ME 150)

Les dunes de sel à perte de vue occupent un chapitre entier de *Sécheresse* ; mais elles s'animent lors du saisissant épisode où Ransom y déplace, à l'aide d'une sorte de balai, une mare d'eau salée poussée de dune en dune comme un mouton de poussière sur un parquet (S pp. 130-133).

Toutes ces images frappent autant par leur arrangement « visuel » que par les échos qui s'en dégagent, chevilles du vaste appareil symbolique du « Quartet », dont Gomel souligne très justement « l'irrésistible » tentation de lecture. Les quatre éléments sont comme quatre cavaliers de l'apocalypse :

His Four Horse- men are not the exceptional disasters of the Book of Revelation, War, Famine, Pestilence, and Death, but the abused foundations of life — Air, Water, Earth, and Fire.¹⁰

L'eau déploie le grand réseau : « nouveau déluge » du *Monde englouti*, mais au contraire liant affectif entre Ransom et Jordan dans *Sécheresse*, puis emprisonnée dans la transparence du cristal de la *Forêt*. Même le *Vent* glisse ici ou là une évocation pensive :

L'Amazone n'était-il plus qu'un ruban de sable large de deux kilomètres, le Mississippi une plage de trois mille kilomètres au milieu de terres ? (p. 109)

Les rêveries foetales de « l'apocalypse diluvienne » font du monde un immense utérus où se perdent les personnages ; mais la carcasse des navires jadis submergés, le bateau-bordel de l'inquiétant Strangman du *Monde englouti* appellent aussi l'imaginaire de Jonas avalé par la baleine, explicite dans *Sécheresse* (pp. 70-72). Par un curieux système d'échos inversés, *Sécheresse*, atrocement vidé de toute eau nourricière et dont les personnages s'organisent clairement en séries de fils et de pères (effectifs ou symboliques) fusionnels ou conflictuels, finit par la bénédiction d'une pluie lustrale¹¹, alors que dans le *Monde englouti*, saturé de l'humidité maternelle, la plongée utérine n'est qu'une étape un destin tourné vers le soleil et un principe mâle très affirmé (dernières scènes d'action ou de solidarité soldatesques). La grille bachelardienne en ressort singulièrement déformée. Citons encore la matière malléable, qui n'appelle pas tant les « rêveries de la volonté »¹² qu'un imaginaire de la dureté : les grains du sable mordent la chair des personnages. C'est d'ailleurs le sable, et plus encore le sel, qui

¹⁰ Elana Gomel, « Everyday Apocalypse : J. G. Ballard and the Ethics and Aesthetics of the End of Time », in *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 8, n°1, janvier 2010, pp. 185-208.

¹¹ cf. Joe Milicia, « Dry Thoughts in a Dry Season », *Riverside Quarterly*, 7:4, December 1985, pp. 208-21 ; en ligne sur le site de Rick McGrath, *J.G. Ballard*, URL (sept. 2010) : http://www.jgballard.ca/criticism/milicia_drought1985.html

¹² cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 2004.

alimentent la stérilité absolue de *Sécheresse* ; la mer ici, amère et pleine de cadavres, est traitée à l'inverse absolu du *Monde englouti*, où le sel ne menace jamais la fécondité de l'eau. *Sécheresse* souligne autant l'absence d'eau ou le feu (omniprésent) que cet état cristallin de la matière (cristaux de sel, cilicium), qui servira de métaphore structurante au roman suivant. La « forêt cristallisée » amplifie en étrangeté généralisée ce qui avait installé en « simple » catastrophe écologique. Ballard croise ainsi (ou exploite), en passant, une image très courante des scénarios nucléaires en vogue en 1950-1970 : la vitrification de la Terre. Pour Franklin, les mythes auto-destructeurs de l'El Dorado et du roi Midas sont associés au cristal pour figurer la « congélation du temps » et l'éternité qu'elle promet, ce qui va tout à fait dans le sens des déclarations de Ballard en 1968¹³. Les analyses bachelardiennes de la « rêverie cristalline » le suggèrent : la « monstruosité psychique de la valorisation »¹⁴ que tendent le bijou et la pierre précieuse à l'imaginaire sont scénarisées par Ballard dans une fiction aussi éloignée de la plausibilité scientifique que proche de l'exactitude symbolique. Prenons-en pour preuve, à titre de conclusion très provisoire de cet aperçu, l'étonnant passage du dernier roman où se profile comme une synthèse alchimique du cycle :

Pendant une heure il trébucha à travers la forêt, ayant perdu tout sens de l'orientation, poussé de droite et de gauche par des murs qui lui bouchaient le passage. Il était entré dans une caverne souterraine sans limite où des rochers de pierre précieuse surgissaient hors de l'obscurité spectrale comme d'énormes plantes marines, où les aigrettes d'herbe formaient de blanches fontaines. (FC p. 94)

L'appareil citationnel est également dense : l'accumulation de références culturelles est une caractéristique essentielle de ce « cycle de science-fiction », argument majeur des critiques de la « préciosité » de Ballard (on y reviendra). La liste complète de ces références serait très hétéroclite : Ancien et Nouveau Testament, Shakespeare (et surtout sa *Tempête*), Wordsworth, T.S. Eliot, Whitman, Breton, Dali, Delvaux, Ernst, Tanguy, rites hindous ou vaudous, *space opera*... Plutôt que de la compiler (travail déjà fait par ailleurs¹⁵), on peut préférer deux voies d'interprétation. Une première voie est celle du modernisme : à la manière d'Apollinaire ou de T.S. Eliot (largement cité, par exemple dans le « Sermon du feu » de *Sécheresse*), Ballard convoque les figures classiques comme repères possibles, sources de sens, dans la « Zone » ou la « terre dévastée » du monde moderne. L'époque moderniste serait également celle du mouvement surréaliste, dont Ballard s'inspire abondamment (quoique davantage dans ses arts visuels que dans sa poésie). Pour Milicia, c'est carrément *The Waste Land* qu'il faut considérée comme la source de Ballard :

¹³ Bruce Franklin, *art. cit.* ; cf. FC p. 102.

¹⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Par exemple par Joe Milicia, *art. cit.*

the novel taps the tradition of the symbolic desert or wilderness, signifying spiritual sterility, that one finds, e.g., in T.S. Eliot's *The Waste Land*. Any resemblance to Eliot in *The Drought* is not coincidental [...] one can hardly miss the parallels between Ransom's sexual/emotional problems and the desiccated land. Both works end with the coming of rain [...] Another parallel to *The Waste Land* [...] is Ballard's habit of alluding to top literary figures in order to underline the absurdity of the present. E.G., Miranda by the empty swimming pool reminds Ransom of "an imbecile Ophelia looking for her resting-stream" (Milicia)

L'hypothèse implique une sorte de co-intertextualité¹⁶, ou intertextualité par ricochet : la préciosité ici tiendrait non pas tant aux citations en elles-mêmes qu'au fait qu'elles soient des citations de citations. La voie du post-modernisme subsumerait tout cela dans un recyclage généralisé des références, un bricolage culturel typique du pop art auquel Ballard alimente aussi son oeuvre. La position de son oeuvre, entre 1960 et 1965, en pleine charnière moderne / postmoderne, suggère de laisser les deux options ouvertes. Le souci moderne du sens et de l'interprétation du message, fût-il surréel ou cosmique, a d'abord occupé les critiques ; mais l'approche postmoderne l'a relayée vers 1990, comme on le verra.

Dans ce paysage d'images et de citations évoluent d'étranges personnages dont la contemplativité morbide et le nihilisme ont fait controverse. Savants désabusés abandonnant leur travail pour écouter les battements de leur coeur (ME) ou laisser leur mémoire se remplir de sable et de sel à l'image d'un tableau surréaliste (S) ; femmes décadentes, cultivées et riches regardant s'effondrer les mondes (REF) ou partant vivre parmi les lions (S) ; foule de *freaks* en tous genres, infirmes, obèses, pirates, soldats fous et pêcheurs prophétiques, casqués d'une énorme tête de poisson mort ou vêtus de costumes blancs immaculés... Leur puissance évocatoire vient du schéma actanciel complet qu'ils forment au sein de chaque roman et dans les constantes inter-romanesques. Ainsi, Robert Kerans du *Monde englouti* n'est pas qu'un biologiste abruti par les chaleurs d'un « nouveau Trias » et les rêves utérins nés de la montée des eaux. Il dispose dans le roman d'au moins trois doubles de lui-même, qui stylisent les options de ses comportements : le savant Bodkin, le soldat Hardman, le pillard Strangman. Bodkin est l'adjuvant intégral : il nourrit ses réflexions, accompagne son refus de partir, et même inspire la ré-inondation finale de la lagune. Hardman est le miroir anticipatif : ses comportements annoncent ceux de Kerans, avec quelques pages d'avance et une simplification drastique des motivations. Premier à disparaître (chapitre 4 : « La route du soleil »), dernier à être vu (chapitre 15 : « Le paradis du soleil ») — avant de disparaître à nouveau, juste avant Kerans lui-même. Le jeu des disparitions et apparitions de Hardman est

¹⁶ cf. Dominique Raymond, « La co-intertextualité », in Louis Hébert et Lucie Guillemette (ed), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Presses de l'Université Laval, coll. "Vie des signes", 2009, pp. 61-70.

aussi subtilement réglé que celui de la montée en charge des « rêves préhistoriques » (dont il est le premier à souffrir). Enfin, Strangman, le pillard excentrique en smoking blanc, est ironiquement le « côté sombre » de Kerans, adjuvant obscur dont les cadeaux, pièges, brutalités ou tortures sont autant d'occasions de souligner l'étrange et « secrète amitié » (121). Dans cette orbite complexe, ajoutons une femme fantasque fascinée par l'engloutissement du monde (figuré sur une toile de Max Ernst accrochée dans son salon), un colonel sympathique prêt à tuer pour maintenir l'équilibre géopolitique décrété, quelques « figurants » renforçant ici et là l'action des personnages centraux. La force d'un tel schéma actanciel tient à la diffraction des motivations confuses, obscures ou inacceptables du héros Kerans. Il y a finalement peu de véritables « opposants » dans ce schéma ; Kerans peut en ressortir chargé d'une signification générale, comme si ses actions donnaient la clé de celles de tous les autres personnages, voire de l'humanité entière. Son « crusoétisme inversé » (p. 59) s'associe avec son portrait de « bon à rien avec des manières de gentleman » (p. 105) : à la fois engourdi et déterminé, il est « le passif » de tout ce petit monde, comme on le dirait dans un bilan comptable.

Dans chaque roman, on retrouve ce schéma complexe, et un continuum d'adjuvants / opposants ambigus. Dans *Sécheresse*, trois personnages encore face à Ransom, le médecin résigné à l'engloutissement de sa mémoire dans le sable (un tableau de Tanguy, *Jours de lenteur*, en donne la métaphore explicite) : Philip, « dernier Ariel du fleuve » (p. 23), fils spirituel et compagnon de route ; Quilter, « Caliban hideux » (p. 209) qui lui sauve deux fois la vie ; l'architecte égoïste Lomax, qui cherche à l'attirer. Trois femmes signent triplement l'échec de chaque option : Catherine Austen, directrice du zoo, cultivée, sensible et proche de lui, qui finit par s'en aller avec Philip dans le désert ; Judith, son ex-femme désormais mariée à un policier qui refuse Ransom dans la communauté de survivants (Vanessa, la fille du pasteur Johnstone avec qui Ransom a une sorte de liaison, redouble à son tour la figure de Judith) ; Miranda, soeur de Lomax, qui le provoque sexuellement avant de s'apparier avec Quilter devenu maître de la ville. Face au Sanders de *La Forêt de cristal*, deux femmes (Louise Péret, solaire, qu'il abandonne ; Suzanne Clair, nocturne, qu'il rejoint) ; un soldat, Radek ; encore un architecte louche (Ventress) dont la femme Serena s'est réfugiée chez un aventurier, Thorensen. Radek, comme le Hardman de ME, est le soldat qui précède le héros dans la voie de la catastrophe (le cristal, ici) ; Ventress est « l'homme au costume blanc », frère littéraire de Strangman ou de Lomax. Ces compositions actanciennes mettent en relief le « complexe apocalyptique » du personnage central, et renforcent sa définition en Occidental représentatif (ou en mâle blanc dominant, si on préfère) basculant dans une transformation

psychique radicale liée à la fin du monde — ou le contraire. La symbolique animale dans *Sécheresse*¹⁷, la maladie mortelle dans FC soulignent que ce complexe est une question de « vie ou de mort », de survie de l'humanité telle qu'elle est conçue. C'est pourquoi ces personnages ont pu à juste titre être fondus dans un même tableau ballardien, et ont été les meilleurs porteurs du long débat idéologique qui a rythmé l'histoire des « apocalypses ».

De « l'intrigue engloutie » au « paradoxe de Kerans »

La première controverse, lancée par le *fandom* britannique, fut à la fois virulente, confidentielle et fondatrice. Ballard écrit-il vraiment de la science-fiction ou se complâit-il dans des « scènes d'ambiance bradburyennes » « ennuyeuses et fastidieuses »¹⁸ ? Comment les lecteurs de Heinlein ou d'Asimov pourraient-ils apprécier ces héros qui se complaisent dans la contemplation du cataclysme au lieu de sauver le monde ? Après l'« âge d'or », la SF avait négocié rondement le tournant ironique de son histoire avec la revue *Galaxy* ; à Londres, avec Ballard et Moorcock, elle entre dans sa « *New Wave* », portée par la revue *New Worlds*. Le *fandom* américain afficha d'abord une indifférence polie pour ces querelles de Britanniques, jusqu'à ce que la « convention » internationale des fans (ou *WorldCon*) de 1965, réunie à Londres, la fasse émerger au grand jour. Judith Merrill (partisane de *New Worlds*) donna un écho aux discussions dans le *Magazine of Science Fiction and Fantasy* (USA) ; *Dangerous Visions*, anthologie jouant (comme *New Worlds*, d'ailleurs) de la confusion entre thèmes provocateurs (sexe, drogues) et innovations littéraires, paracheva la construction de cette « nouvelle vague ». On le voit, cet épisode d'histoire littéraire contient tous les ingrédients (et jusqu'aux titrages) des courants contestataires ordinaires des années 1960.

Il avance sur deux fronts. Sur le front des mondes imaginaires, refus des voyages dans l'espace ou dans le temps conçus comme un « luna-park » infantile, recours à l'espace intérieur (*inner space* vs. *outer space*) : la vraie planète étrangère, écrit Ballard, c'est l'esprit humain. L'argument n'est pas si neuf, même en 1962 ; la revue *Galaxy Science Fiction* a roborativement moqué dès 1950 le répertoire éculé des « petits hommes verts », et Heinlein lui-même, avec *En terre étrangère* (1961), détourne le thème du Martien vers une critique

¹⁷ cf. Joe Milicia, *art. cit* : « Several of them - Philip, Quilter, Whitman, and Catherine - have powers over wild animals, and the spectacle of them patrolling with their lions or cheetahs conveys a sense of energy and control very different from the habitual state of the introspective Ransom ».

¹⁸ Christopher Priest, cité par Rob Latham, « New Worlds and the New Wave in fandom : Fan culture and the reshaping of science fiction in the sixties », in *Extrapolation*, University of Texas at Brownsville and Texas Southmost College, vol. 47, n°2, 2006, pp. 296-313.

libertaire de l'esprit américain. La « conjecture rationnelle » chère aux amateurs ne disparaît pas : elle se nourrit de l'extraordinaire explosion des sciences humaines et sociales de l'après-guerre. Sociologie des masses, cybernétique, psychanalyse, anti-psychiatrie, neurologie, génétique... les passages « scientifiques » des romans de Ballard sont à peine plus loufoques que d'autres, et d'ailleurs la controverse ne porte guère sur ces « segments didactiques »¹⁹ insérés très sagement dans la trilogie et renvoyant à la vie scientifique des années 1950-1960²⁰.

Mais sur le front de l'action (ou du *storytelling*), Ballard déroute. Ses « apocalypses » se terminent *vraiment* mal : la catastrophe a eu, ou aura bientôt lieu ; les êtres humains l'affrontent avec une impuissance radicale, et le récit ne laisse aucune chance. Plus encore : on s'y complaît, et il se pourrait même qu'avec leur esprit morbide, bizarre, les personnages participent (sur un plan cosmique) de cette catastrophe, peut-être la déclenchent, l'amplifient. C'est de plus en plus net au fil des volumes ; si Kerans se contente d'épouser l'apocalypse, l'état d'esprit de Ransom dans S est clairement mis en parallèle de l'ensablement du monde, et dans FC c'est Sanders en personne qui reconnaît le lien organique entre ses visions, la lèpre de Suzanne, et le cristal salvateur. Car le plus scandaleux, au bout du compte, c'est qu'en dépit de la fin du monde, ces « héros » se comportent comme s'ils avaient trouvé le salut. Une question durable émerge alors dans le *fandom* : que signifient ces héros ? Sont-ce des nihilistes écoeurants ou des lucides sublimes, chargés de révéler que l'homme tel qu'il est (en 1960) est condamné, son extinction programmée, son autodestruction inéluctable ? Les premiers cherchent ironiquement « l'intrigue engloutie » de Ballard ; les seconds défendent l'écriture d'un « drame symbolique », d'une science-fiction d'idées explorant l'âme contemporaine et ses angoisses de mort.²¹

Les questions centrales de ce premier débat vont rayonner jusqu'à nous. Le repli du monde extérieur vers le monde intérieur, la communion mystique des personnages avec la fin du monde nourriront deux voies critiques concurrentes : l'une est spiritualiste ; l'autre est socio-critique, croisant les théories postcoloniales émergentes. Nihilistes écoeurants ou lucides sublimes ? Parallèlement à des enquêtes de plus en plus savantes sur la symbolique de l'oeuvre, les personnages de Ballard questionnent une nouvelle mythologie de l'espèce, sur

¹⁹ Voir la définition qu'en donne Richard Saint-Gelais dans *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec : Nota Bene, 1999, pp. 141-188.

²⁰ Pour mémoire : ceintures de Van Allen et réchauffement climatique (ME pp. 23-26), jungisme et « mémoire reptilienne » (ME pp. 50-54) ; pollution aux hydrocarbures (S pp. 36-39) ; antimatière et physique des virus (FC pp. 102-109).

²¹ Michael Moorcock, "The Drowned Plot (of J.G. Ballard): A Reply", *Zenith Speculation* #12 (April 1966), pp. 11-13, cité par Latham (*art. cit.*)

l'accomplissement de soi dans « l'expérience apocalyptique », voire la dissolution du genre humain dans un cosmos bouleversé :

The journey south to personal oblivion is both mythic and neurotic (Milicia)

Ballard's interest does not lie simply in the usual apocalyptic concerns of how man is destroyed or finds a technology of escape. Rather, he penetrates the heart of the apocalyptic experience by integrating the changing physical universe with a changing psychic one, as his characters progress to an intense new relationship with nature, derived partly from uterine fantasy and partly from the genetic unconscious (Brigg)²²

Pour les critiques de ce courant idéaliste, les ambiguïtés des personnages sont une source inépuisable de nuances dans la lecture. Telle exploitation du motif des yantras ou de la mandala (S), l'évocation d'une « Nouvelle Jérusalem » (FC) orientent l'idée d'une quête spirituelle. Mais pour les autres, le quiétisme ballardien signe une littérature de mort et de désespoir :

Ballard's quietistic, suicidal, nature-loving hero is actually another avatar of his "Wagnerian super-hero." [...] Despite all the yearning for life in Ballard's fiction, it is ultimately a literature of despair, negation, and death.²³

La réévaluation postcoloniale d'un idéalisme « quiétiste et suicidaire » devient courante dans les années 1970, surtout appliquée à la fiction britannique²⁴ ; et Franklin, très sévère dans son exégèse d'un racisme latent : « And these images are so disgustingly racist that they might embellish a Ku Klux Klan rally », pointe le cœur chronotopique du cycle :

the inner meaning of the desire to stop time is to stop history. He also shows us in that story that the inner meaning of the desire to stop history is to stop revolution in order to preserve archaic privilege and order.

La maturation de ces approches idéologiques, surtout après l'entrée de Ballard en littérature générale, a pu conduire à des réfutations comme celles de Baxter en 2007 (au sujet de la vision coloniale de Ballard), à des tentatives de conciliation (peu convaincantes) entre les lectures spritualiste et postcoloniale (Wagar en 1991)²⁵. La troisième voie critique, en prêtant une plus grande attention aux phénomènes sémiotiques et narratologiques, contourne l'ambiguïté idéologique et réévalue à la fois la critique postcoloniale de l'idéalisme et la polémique littéraire sur le genre science-fictionnel, en soutenant la notion de paradoxe

²² Joe Milicia, *art. cit.* ; Peter Brigg, « The Drowned World ; review », in *1979 Survey of Science Fiction Literature*, ed. Frank N. Magill, Englewood Cliffs : Salem Press, 1979, pp. 634-638 ; en ligne sur le site de Rick McGrath, J.G. Ballard, URL (sept. 2010) : http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_drowned_world.html.

²³ Bruce Franklin, *art. cit.*

²⁴ Par exemple chez Peter Fitting, « Orientations actuelles de la science-fiction », *Études littéraires*, vol. 7, n°1, 1974, p. 61-95, qui pointe « une littérature qui prétend que les problèmes du monde contemporain dépendent de la sphère personnelle et non pas, par exemple, des structures de la société ».

²⁵ Jeannette Baxter, « Visual Geographies : Surrealist anti-colonial poetics and politics in The Crystal World », *Shanghai To Shepperton International Conference on JG Ballard*, University of East Anglia, Norwich, United Kingdom, 5-6 mai 2007 ; audio en ligne sur le site de Rick McGrath, URL (sept. 2010) : http://www.jgballard.ca/shanghai_to_shepperton_conference/jeannette_baxter.html ; W. Warren Wagar, "J.G. Ballard and the Transvaluation of Utopia", *Science-Fiction Studies* #53, 18:1, 1991, pp. 53-70.

narratif. Ainsi, Rossi appelle à une lecture panoptique des paysages ballardiens et prévient que

the tension between the historical horizon (20th-century history, American legend, Ballard's own life story) and the trans-historical one (archetypal symbolism, biological memory, transcendence through technology or inter-psyche space exploration) is absolutely not to be resolved once and for all²⁶ ;

et Firsching, dans « Ambiguous Apocalypse »²⁷, s'attache à définir la « déceptivité narrative » de la trilogie, retrouvant certaines idées suggérées dès 1979 par Brigg et qu'on pourrait appeler le « paradoxe de Kerans » :

Kerans is truly caught in a paradox at the close of the book. He is doing what his archaeo-physic self requires, but [...] the inner self of the cells offers a guidance which is suicidal.²⁸

Ce n'est pas un hasard si ces nouvelles lectures de Ballard, intéressées par le paradoxe et l'équilibre à tenir bien plus que par la signification des ambivalences idéologiques, se développent après le tournant postmoderne, qui promeut une forme de temporalité elle-même ambiguë, remixée, souvent spatialisée, voire une vision de l'histoire comme terminée (Fukuyama). Dans le plus récent article sur la question, Gomel rappelle que le communautarisme apocalyptique le plus obscurantiste fleurit sur ce terreau : « Apocalypse is time's bomb; a conspiracy against history; an attempt to defeat death by violence » (p. 185), et annonce clairement une étude orientée : « I will consider the narrative chronotope of the end of time as the locus of political and ethical dangers » (p. 187). Par le biais déconstructionniste, c'est le « Four Elements Quartet » de Ballard qu'elle choisit pour montrer en quoi : parce que l'oeuvre de Ballard met à nu, et rend auto-contradictoires, les procédés du « chronotope apocalyptique » et d'une idéologie de la rédemption millénariste. L'essai doit beaucoup à Luckhurst, dont la thèse sur Ballard en 1993 a remotivé une analyse formelle des « intervalles », angles morts et ambiguïtés ballardiennes, analysés pour leur productivité paradoxale en tant que signes plutôt que pour leur flottement idéologique en tant que message.

space (inner) / time (landscape of) = plot (apocalyptic)

Car il se passe quelque chose, assurément, dans ces romans : synopsis denses, rebondissements nombreux, finales variés, enchaînements, effets de rupture et de contraste.

²⁶ Umberto Rossi, « Images from the Disaster Area: An Apocalyptic Reading of Urban Landscapes in Ballard's *The Drowned World and Hello America* », *Science-Fiction Studies* # 62, 21:1, 1994, pp. 81-97; en ligne sur le site de la revue, URL (sept. 2010): <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/rossi62art.htm>

²⁷ Lorenz J. Firsching, « J.G. Ballard's *Ambiguous Apocalypse* », in *Science Fiction Studies*, vol. 12, n°3, novembre 1985, pp. 297-310.

²⁸ Peter Brigg, *art. cit.*

La fin de ME a-t-elle laissé le lecteur perplexe, suspendu au seuil de cette certitude de la mort dans une parodie lugubre du « poor lonesome cowboy » s'éloignant dans le couchant ?

C'est ainsi qu'il quitta la lagune et regagna la jungle dans laquelle il se perdit complètement en quelques jours, suivant les lagunes vers le sud, au milieu de la pluie et de la chaleur qui augmentaient [...], un deuxième Adam à la recherche des paradis perdus du sud ressuscité. (ME p. 217)

Le roman suivant prend ce finale totalement à contrepied, dans un excipit qui est aussi un ultime retournement de situation, que rien ne permet de prévoir :

A sa grande surprise, Ransom observa qu'il ne projetait plus lui-même d'ombre sur le sable, comme s'il avait enfin terminé son voyage vers les rives du paysage intérieur qu'il avait porté en lui depuis des années. [...] La poussière était lourde et opaque, et les cristaux qui y flottaient, morts et assombris. [...] Peu de temps après, il ne remarqua pas que la pluie s'était mise à tomber. (S p. 219)

Souplesse des enchaînements : toutes les options sont ouvertes, toutes les lignes diégétiques tendues. Les parallèles et symétries symboliques sont ménagés ; les échos de syntaxe narrative y sont également à l'équilibre. Kerans va-t-il au sud, vers le passé du ME ? Ransom remonte le fleuve vers le nord et l'avenir, dans S. (pp. 88, 205) Laisse-t-il derrière lui la « rivière illuminée » ? (p. 167) FC mettra en scène « l'homme illuminé » lui-même (titre de la 2^e partie). Jusque dans leurs noms, Ke-rans, Rans-om s'enchaînent, et Sanders intègre à son nom le sable (*sand*) qui recouvre le destin de Ransom.

Contraste exemplaire, en revanche, entre deux scènes spectaculaires de ME : l'assèchement de la lagune où Londres est engloutie (pp. 145-150) et sa réinondation après dynamitage de la digue (pp. 201-204). Dans la première, l'attente de la « surprise » est théâtralisée avec force annonces et « vous allez voir ! » ; dans la seconde, une succession d'actions furtives, quelques cris et un compte à rebours précèdent la ruée du flot. Entre les deux, le récit effectue une montée en charge qui passe de la scène de torture de Kerans à sa libération in extremis par les soldats miraculeusement revenus, et culmine avec le flot qui s'engouffre dans la brèche de la digue. L'intensification est nette, ses étapes parfaitement lisibles : on en peut faire sans contresens une lecture dramatique. Dans cette trilogie (et plus encore dans le *Vent*, évidemment), la mise en intrigue ne dédaigne aucune des astuces du roman à suspense : la question des « cauchemars préhistoriques » du ME est traitée sur le mode fantastique au moins jusqu'au rêve de Kerans (chap. 5), avec même une scène de « surgissement du mort-vivant » habilement troussée lorsque Kerans, à la recherche de Hardmann, le voit devant un cimetière à demi-émergé (p. 78). Des effets de retard de l'information laissent planer le doute sur les personnages pendant plus de la moitié de la 2^e partie de S ; toute la première partie de FC se définit comme un récit de quête classiquement mené, avec 3 apparitions du cristal convoité (orchidée, noyé, croix du pasteur), recherche du

moyen de transport, obstacles militaires à contourner, intrigue sentimentale compliquant le trajet (car il faut emmener la femme, du coup), conspirations mystérieuses dans le port, fusillades, et arrivée au but. Le rythme sait être soutenu : il ne serait pas difficile de définir un script « nerveux » de ces romans. Ballard lui-même a eu l'occasion de « redécouper » *Sécheresse*, passant de 15 (édition USA) à 42 chapitres (édition UK). Mais les subdivisions ont pour effet de dilater la narration, et non de la resserrer (par exemple en créant des fins de chapitre en suspens ou *cliffhangers*). Elles concentrent l'attention sur des scènes, des échappées descriptives de la narration, ou des pauses méditatives du personnage dans son action.²⁹ On comprend ainsi pourquoi la tentation est forte de penser que

[le *Vent*, comme toute la trilogie] est d'abord le récit d'un abandon [...] qui se traduit par l'effacement de toute dynamique narrative : aucune acmé ici, aucun creux.³⁰

Mais il faut souligner que c'est un effet de lecture profondément paradoxal. La question serait donc plutôt de savoir comment la narration est conduite pour que cette accumulation d'actions soit érodée, fondue dans un « paysage ». L'art du découpage n'est qu'une technique parmi d'autres ; Ballard exploite d'autres astuces pour parvenir à cet équilibre de « catastrophe immobile » que Dunyach, critique-écrivain, compare judicieusement aux « architectures « Catastrophes » simulant l'écroulement perpétuel d'un mur »³¹.

Le système de références temporelles qui fabrique la « durée interne » si particulière de Ballard est à juste titre pointée par Dunyach comme un procédé majeur. L'ouverture fameuse de *I.G.H.* :

Plus tard, installé sur son balcon pour manger le chien, le docteur Robert Laing réfléchit aux événements insolites qui s'étaient déroulés [...] au cours des trois derniers mois...

trouve dans tel ou tel chapitre de la trilogie apocalyptique sa prémisse déjà bien rodée :

Le lendemain, pour des raisons que Kerans ne devait tout à fait comprendre que beaucoup plus tard, le lieutenant Hardman disparut. (ME p. 57)

ou encore (en ouverture du récit de la plongée) :

Ce fut après la séance de plongée organisée par Strangman que Kerans réalisa pour la première fois la véritable nature de la crainte que lui inspirait cet homme. (ME p. 121)

De cette temporalité rétrospective qui s'ingénie à faire perdre au lecteur ses repères temporels, l'exemple le plus éclatant est celui qui transforme toute la seconde partie de FC en gigantesque « retour en arrière anticipé », sous la forme d'une lettre écrite deux mois après les événements mais bizarrement insérée au cœur de l'errance de Sanders dans la forêt

²⁹ cf. Joe Milicia, *art. cit.*

³⁰ *Bifrost*, « J.G. Ballard : autopsie d'un monument », *op. cit.*, p. 155.

³¹ Jean-Claude Dunyach, « Stratégie pour effacer le temps », in *Bifrost*, *op. cit.*, p. 133-134.

cristallisée — errance dramatisée non seulement par la perte de repères spatiaux du personnage :

Pendant une heure il trébucha à travers la forêt, ayant perdu tout sens de l'orientation... (p. 94)
 mais encore par la cohorte d'excentriques armés qui semblent alternativement le poursuivre et le défendre (chapitre « Miroirs et assassins »), et surtout par cette coupure du texte entre les deux parties. La première se termine en pleine action :

Bien qu'à bout de souffle et presque épuisé, il eut une étrange prémonition [...], tel un Adam fugitif qui eût trouvé par hasard une porte oubliée du paradis interdit.

A une fenêtre élevée du premier étage, l'homme barbu au complet blanc le guettait, pointant sur lui un fusil de chasse. (p. 96)

Puis commence la seconde, dans un tout autre ton :

Deux mois plus tard, en décrivant les événements de cette période dans une lettre au Dr Paul Derain [...], Sanders écrivait :

« ... mais ce qui me surprit le plus, Paul, fut de voir à quel point j'étais préparé à la transformation de la forêt [...] » (p. 99)

Cette discussion théorique sur la cristallisation se poursuit sur 4 pages, avant que l'on revienne brusquement à l'errance dans la forêt :

« Une parenthèse : Louise lit ce que j'écris par-dessus mon épaule et m'explique que je peux vous induire en erreur [...] le premier jour où je fus pris au piège dans la forêt je ne compris rien de tout cela [...] Mais alors même, quand [...] je me dirigeai vers l'homme au complet blanc qui me guettait de la fenêtre, son fusil pointé sur ma poitrine... »

Etendu sur un des canapés brodés de verre dans la chambre à coucher du premier étage, Sanders se reposait après sa quête à travers la forêt. (p. 103)

Ce découpage, déjà sophistiqué, est encore redoublé à hauteur de paratexte par un exergue qui reproduit mot pour mot la conclusion de la lettre de la deuxième partie :

Le jour, des oiseaux fantastiques volaient à travers la forêt pétrifiée [...]. La nuit, l'homme illuminé courait parmi les arbres, ses bras tournant comme des roues d'or, sa tête une couronne spectrale... (p. 9 et 203)

Ceci place récursivement tout le récit sous l'empire de cette clause épistolaire ; la première partie elle-même y prend les allures d'une fausse première remontée du fleuve vers la forêt, comme si l'exergue en était la prophétie consciente et le personnage, saisi à la troisième personne, le narrateur inconscient. Notons que la seconde partie, « L'homme illuminé », parut d'abord dans *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* en mai 1964 ; citant sa propre nouvelle dans le roman qui en est issu, Ballard forme la boucle textuelle qui emprisonne, comme la lumière dans le gemme, « L'homme illuminé » du premier texte dans le roman qui clôt le « super-texte » de la trilogie (voire tétralogie : en 1965, Ballard n'a pas encore renié le *Vent*). On peut donc contester Gomel, quand elle écrit :

The Drowned World eliminated chronology, experimenting with pure duration. *The Drought* eliminates duration, reducing chronology to a series of unrelated events. (Gomel, art. cit., p. 202)

La suggestion de Dunyach est bien plus féconde. L'analyse technique de ces « paysages du temps » se voit encore mieux à travers deux procédés : la motivation narrative des descriptions, et le traitement littéral des figures temporelles.

Pour le « décor » prenne une dimension beaucoup importante que de simple « décor », la motivation narrative des descriptions fournit un outil majeur. Là où le romancier d'action s'ingénierait à rendre « naturelles », c'est-à-dire insensibles à la lecture, les inévitables descriptions, Ballard se contente la plupart du temps de la recette la plus grossière : le personnage se déplace dans un lieu, donc le lieu est décrit ; le personnage voit un paysage, dont le paysage est décrit. Ainsi de la recherche de Hardman dans ME (p. 59 et suiv.) : la ville engloutie n'avait pas encore été évoquée ; elle ne l'est que lorsque Kerans s'y déplace, aux aguets, scrutant les façades émergées. Le résultat est proche du fantastique : parce qu'il exploite le motif de la maraude inquiète au-dessus des eaux dormantes cachant quelque chose, ou quelqu'un, et surtout parce que le paysage entier s'y voit structuré par les mouvements et affects du personnage. Du reste, la motivation psychanalytique des trajets est une variante du procédé ; elle structure de nombreuses descriptions dans l'aller-retour expiatoire de Ransom de la ville à la côte dans S. Les vues du pont, du lac asséché, du bateau-maison ensablé sont déclenchées par les émotions du personnage. L'errance parmi les miroirs chez Ventress dans FC, et la séance de plongée au planétarium de Kerans, évidemment, relèvent de cette thématique. L'élévation de cette technique à hauteur d'action est plus puissante encore. Lorsque ce n'est plus seulement le décor, mais l'action extérieure à un personnage qui semble motivée par les émotions de ce personnage, l'effet produit se rapproche irrésistiblement de la magie, de l'accomplissement de prophéties ou de vœux (conscients ou non). C'est le cas dans le très étrange chapitre 2 de FC, construit exactement comme un conte, où l'apparition de l'orchidée de pierre précieuse semble liée au désir du personnage pour Louise, parce qu'elle est traitée narrativement comme sa conséquence directe, et que le chapitre se clôt sur une image conjuguant nettement les deux objets du désir :

A côté du Dr Sanders, le corps blanc de Louise étincelait dans une gaine de diamants [i.e. sous le rayon de la lune] et la sombre surface du fleuve au-dessous d'eux luisait, pailletée comme le dos d'un serpent endormi. (FC p. 47)

Mais c'est encore plus net dans le chapitre 5, lorsque Sanders pénètre la forêt, et que le mystérieux Ventress apparaît alors, sans raison (le récit souligne cette aberration) :

Docteur. [...] Cela ne va pas ?

Mais si, mais si. J'ai cru reconnaître quelqu'un.

[...] Sanders regardait toujours dans sa direction, incertain d'avoir réellement vu Ventress. La silhouette en complet blanc avait-elle été une sorte d'hallucination déclenchée par la forêt prismatique ? Il semblait impossible que Ventress ait pu monter à bord... (p. 85)

Toutefois la technique narrative la plus puissante réside dans le traitement littéral des figures temporelles, en parfaite adéquation avec le code d'écriture du roman d'anticipation. Car l'écriture du temps est beaucoup plus qu'une astuce ballardienne ; c'est le coeur de ce qui pourrait aussi bien s'intituler « trilogie temporelle » que « quatuor des éléments » ou « trilogie apocalyptique », mais qui ne pourrait en aucun cas s'être développé dans un autre milieu que celui de la science-fiction. Si Ballard a pu déclarer : « j'aurais inventé les codes de la sf si ils n'avaient pas existé »³², c'est parce qu'ils comprennent deux grands principes : l'objectivation des idées et hypothèses, d'une part ; la figuration concrète des temporalités même lorsqu'elles échappent à l'échelle de l'expérience humaine, d'autre part. Et ces objectivations sont des opérations sérieuses, c'est-à-dire aucunement confondues avec une prophétie religieuse ou un récit de rêve. Ces derniers peuvent apparaître ponctuellement, mais le récit reste globalement une « conjecture rationnelle ». Les passages pseudo-scientifiques y sont beaucoup plus qu'un « mumbo-jumbo » sans plausibilité avérée³³; ils définissent le cadre d'une fiction sérieuse, où les projections de l'imaginaire sont, pendant le temps de la lecture, acceptées comme vraies dans l'univers du récit — « vraies » et non déchiffrées comme des paroles sacrées (prophétie) ou analysées comme des inconscients (récits de rêve). Ces passages, liés à un imaginaire techno-scientifique large (imaginaire des virus, des taches solaires, du réchauffement climatique ou des effets de la pollution chimique), servent surtout à « décaler vers le vrai » ce qui pourrait n'être qu'un conte allégorique un peu lourd (surtout S, très catholico-expiatoire). La SF comme écriture, surtout sa branche apocalyptique régulièrement alimentée depuis H.G. Wells et ses épigones anglais (Stapledon, Wyndham, Christopher...), tel est le code racine de la trilogie de Ballard. Ce code lui a permis de figurer fictionnellement, mais *littéralement*, des méditations ultimes sur trois rapports possibles au temps : la plongée dans le passé, l'effacement de la mémoire dans le futur, le figement du présent éternel. Le répertoire thématique du genre lui a permis d'équiper ses univers ; les symboles, les réseaux de sens, et l'expérience apocalyptique ne viennent qu'ensuite, ou plutôt *avec* cet équipement science-fictionnel. Les en séparer appauvrit singulièrement le sens de l'oeuvre.

C'est pourquoi les romans de Ballard peuvent contrer le « scénario apocalyptique » des communautés millénaristes. Non que Ballard propose un « message » anti-apocalyptique ;

³² Entretien avec Christopher Evans en 1971 pour la BBC, transcrit par *Bifrost*, *op. cit.*, p. 126.

³³ Bruce Franklin, *art. cit.*

l'approche de Gomel, convaincante, consiste à lire dans le cycle l'effort narratif — voire la « lutte narrative » — qui est précisément déniée par le « scénario apocalyptique », où l'au-delà du récit et du temps fait renoncer à toute responsabilité historique. Ballard écrit le combat non d'un individu contre un monde qui s'effondre (et ce combat serait perdu, en somme), mais le combat d'un récit contre un autre (ou plusieurs autres) : « récit du sud » contre « récit du nord » ; « récit du sable » contre « récit du (second) fleuve » ; « récit de l'équinoxe » (où tout reste possible) contre « récit du cristal » (où la lumière est emprisonnée dans la nuit). Or la concrétisation *narrative* de la figure est ce qui fait la force du code science-fictionnel : pas de SF sans mise en intrigue. Du coup, Gomel rassemble habilement les fils théologique, idéologique et narratologique, ainsi que la démarche sémiotique de Luckhurst :

[The Drought] a text obsessively remarking on the unreadable "ciphers" that litter the desert [...]. The "cipher-script" is the tremulous evidence of the Transcendent, but it remains only a signifier; to attempt to grasp the meaning of the cipher, to convert it into any form of knowledge, is immediately to see its destruction. In a sense, to "decipher" Ballard's texts in a single explanatory model is to effect a violent de-cipherment.³⁴

Pour Gasiorek, ces « alphabets cryptés » sont ceux de l'inconscient et de l'affect, tout aussi vulnérables que les signes de la transcendance à une traduction univoque. Voilà pourquoi ils s'épanouissent si bien dans les « zones-limites » des apocalypses ballardiennes³⁵. Après 1990, les critiques ont convergé vers ce souci partagé : ne pas réduire les oeuvres à une idéologie, ne surtout pas trancher dans ces fins du monde ambiguës. Il faudrait ainsi se garder d'un « déchiffrement » qui aplatirait toute la force du cycle, et lire l'expérience apocalyptique ballardienne comme « chiffre postmoderne », ou comme signifiant d'une expérience des confins temporels. Nulle superstition de fin du monde dans ce « chiffre », mais plutôt un *récit qui lutte pour rester récit* dans un environnement symbolique et épistémologique tenté (ou hanté) par un imaginaire de l'entropie culturelle et civilisationnelle. Dans le cadre d'un « imaginaire de la fin » contemporaine, tel que l'a étudié Chassay³⁶, la science-fiction de Ballard dessinerait ainsi une narrativisation complexe, éclairée, nourrie à l'ensemble des mythes techno-scientifiques de l'industrie culturelle et de la consommation de masse, de ce que les hantises intérieures projettent sur le monde vu comme un paysage d'où s'est absenté le temps.

³⁴ Roger Luckhurst, "The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic", *Science-Fiction Studies* #62, 21:1, 1994, pp. 35-50; en ligne sur le site de la revue, URL (sept. 2010): <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/luckhurst62art.htm>.

³⁵ Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, Manchester University Press, 2005, chapitre 1 : « Cryptic alphabets ».

³⁶ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin*, Sciences, corps et villes, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008. Voir aussi les travaux du groupe « Imaginaires de la fin », UQAM, 1998-2003, site web : <http://www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/>.

On n'a pas fini de gloser cette « disparition du temps » dans l'expérience occidentale contemporaine. Les « régimes d'historicité présentistes » suggérés par Hartog y sont remixés dans le bouillonnement de genres hybrides comme le steampunk ou l'uchronie. Une chose est sûre : la technique science-fictionnelle d'objectivation de la temporalité fantasmatique est en parfaite santé, et produit des oeuvres puissantes. Dans le sous-secteur des « apocalypses », *La route* de Mac Carthy (2006) a reçu les faveurs d'un immense public, mais *Je suis une légende* de Matheson (1954) aussi. Un demi-siècle sépare les deux romans ; dans l'intervalle, des cycles comme celui de Ballard ont posé, sans compromis avec le business des superstitions religieuses (le « luna park aztèque de 2012 », aurait-il dit sans doute), des fictions donnant forme à ces imminences de la disparition qui fleurissent dans les territoires postmodernes. Dans sa trilogie, Ballard, d'une certaine façon, s'est contenté de faire survivre des récits dans l'angoisse terminale de la fin des temps. Mais c'est déjà beaucoup ; et c'est suffisant en tout cas pour saluer son oeuvre inaugurale.

Irène Langlet
EA 1087 EHIC, université de Limoges