UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CIRCULER ET HABITER DANS L'ŒUVRE DE JAMES GRAHAM BALLARD : SOCIÉTÉ, URBANITÉ, FICTION

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR VICKY PELLETIER

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À la mémoire de mon père, qui a parcouru des milliers de kilomètres en automobile et participé à la construction de nombreuses routes, avant de voir la sienne subitement entravée par la maladie.

À ma mère, qui m'a toujours accordé, sans jamais douter, sa confiance.

Remerciements

Je tiens à remercier, dans un premier temps, mon directeur de recherche, Jean-François Chassay, qui a accompagné, par sa disponibilité, ses remarques judicieuses et ses encouragements constants, cette réflexion, depuis ses débuts et malgré ses bifurcations les plus inattendues.

Je salue également chaleureusement les participants aux séminaires mensuels du CRIST, aux ateliers d'ethnocritique de Metz et aux séances de l'ODELA à Paris, qui m'ont attentivement écoutée et prodigalement fait part de leurs commentaires.

Merci à mes ami(e)s, avec qui j'ai eu la chance de partager mes idées pendant toutes ces années. Sans vous, je ne serais pas qui je suis, et cette thèse non plus. J'espère que le dépôt de ce travail ne signera pas la fin de la conversation, mais que celle-ci se poursuivra encore longtemps. Un merci particulier à François, qui a financé à sa façon cette recherche en me vendant un jour, à un prix dérisoire, un joli ordinateur portable sur lequel cette thèse a été entièrement rédigée. Surtout, merci à Sophie, qui a eu un accès privilégié à sa fabrique et qui a participé, par son écoute, ses lectures rigoureuses et son appui indéfectible, à son élaboration. Sans sa présence et son amour, ce travail n'aurait jamais pris la forme qui est désormais la sienne.

Cette recherche a été subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le Fonds québécois recherche société et culture, le Fonds du Département d'études littéraires, le programme « Initiatives » de la Faculté des Arts et la Fondation de l'Université du Québec à Montréal ainsi que par le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Figura, par l'entremise de son programme de bourses dédiées à la réalisation d'un stage international. Je remercie cordialement ces organisations, car sans leur généreux soutien, cette thèse n'aurait, sans aucun doute, jamais pu être menée à terme.

Table des matières

Remerciements iii
Table des matières iv
Choix de la langue vii
Liste des abréviations viii
Résumé ix

Introduction 1

PREMIÈRE PARTIE

CIRCULER 18

Chapitre 1

Crash : le tombeau de Robert Vaughan

Introduction 24

1.1. La fabrique de *Crash* 35
La foire aux atrocités 35
L'exposition de voitures accidentées 37
Court-métrage et pièce de théâtre 42

1.2. Les temps du récit 45
Les années 1960 : imaginaire social et obsolescence programmée 46
Intertexte et calendrier 48
Temps de l'amitié et oraison funèbre 50
Le chronotope de l'accident 55

1.3. Les accidents 58
Fabulations 63
a) La reconstitution d'un accident spectaculaire 65
b) Le Road Research Laboratory 67
Actualités 79
a) L'accident de James et d'Helen 80
b) L'accident de la Western Avenue 82

1.4. Les accidentés 93
Helen Remington, l'endeuillée 95
James Ballard, le revenant 107
Seagrave, le mort-vivant 114
Gabrielle, l'hybride 116

1.5. Robert Vaughan, le capteur de discours 120
Le scientifique 122
a) Le questionnaire 126
b) La photographie 128
Le chef du protocole 136
a) Elizabeth Taylor 139
L'écrivain 143
a) Shepperton 144
b) Électronique et mobilier 146
c) La bibliothèque 150

L'échec de la reconstruction identitaire 155

Chapitre 2

L'île de béton : l'invisibilité des bords d'autoroutes

Introduction 160

2.1. L'imaginaire de l'île, le déploiement de la fiction 164

2.2. Le réseau autoroutier londonien 168

2.3. La ville palimpseste 180

2.4. Marginaux au cœur de la ville contemporaine 192
Robert Maitland, de l'identité à la liminalité 193
Jane Sheppard, ou l'exclusion sociale 203
Proctor, la tristesse du saltimbanque 209

DEUXIÈME PARTIE

HABITER 223

Chapitre 3

I.G.H., toujours plus haut

Introduction 225

3.1. Nouveaux sommets 234
De l'anecdote à la fiction : l'origine de I.G.H. 241

3.2. Splendeurs et misères de l'architecture moderniste 246
Urbanisme et gouvernance 252

3.3. Guide de survie à l'intention des habitants d'un immeuble de grande hauteur . 257
Mises à distance : la création d'un monde à l'envers 263
a) Discours guerrier 267

b) Transgressions culinaires 270

Chapitre 4

À défaut d'ensauvagement, *Sauvagerie*

Introduction 277

4.1. Discours médiatique et policier 283
Imaginaire de la communauté rurale et domestication de la nature 287
La vidéo de la police : ordre, façades et palissades 289

4.2. Le monde des adultes et le monde des enfants : des univers irréconciliables? .. 294
« Faire la Jeunesse » au village de Pangbourne 304
Mark Sanger et la « voie des oiseaux » 307
Et Marion Miller (ne) devint (pas) femme 310

4.3. Intertextualité et intergénéricité 318

Conclusion 327

Bibliographie 333

Choix de la langue

Les textes de James Graham Ballard qu'étudie cette thèse ont tous été rédigés en anglais. Cependant, par souci d'alléger la lecture, les titres des œuvres ainsi que les citations tirées des romans apparaîtront, si une traduction existe, en français dans le corps du texte. Lorsque nous porterons une attention particulière à leurs configurations langagières (vocabulaire, syntaxe, expressions idiomatiques, etc.) et lorsque la traduction s'avèrera limitée, voire inexacte, pour rendre compte d'une nuance importante, la version originale du passage sera reproduite en note de bas de page.

S'il est toujours possible de remettre en question les décisions d'un traducteur, aussi attentionné soit-il, il reste qu'il est parfois nécessaire de lui faire confiance et d'accepter ses choix. Le traducteur moderne n'invente plus de nouvelles histoires comme au temps des Belles Infidèles, une époque où la conformité aux goûts littéraires était plus importante que la fidélité aux textes traduits. Malgré tout, dans le passage d'une langue à une autre, certaines subtilités peuvent parfois se perdre ou être involontairement accentuées, d'où l'importance de confronter les traductions, lorsque cela est possible, aux textes originaux.

Néanmoins, le caractère trop souvent ethnocentrique des choix des traducteurs de J.G. Ballard, dont l'œuvre a été entièrement traduite en France, fera peut-être sourciller le lecteur québécois. Nous n'utilisons pas, au Québec, le mot « toboggan » (*flyover*) pour parler d'une rampe d'accès autoroutière, ce mot renvoyant plutôt de ce côté de l'Atlantique à un traîneau, pas plus que le terme « bande dérasée » (*concrete verge*) pour désigner l'accotement d'une voie de circulation. Le lecteur devra parfois se montrer compréhensif et faire la part des choses devant certains mots ou expressions qui pourront lui paraître douteux, vieillis ou inappropriés. Pour donner un exemple culturellement inscrit, le choix de traduire Halloween par Mardi gras, dans *Crash*, crée un glissement de sens qui n'est pas sans conséquence pour l'interprétation et dont il faut, à tout le moins, être avisé.

Liste des abréviations

Afin de réduire le nombre de notes de bas de page que contient cette thèse, les références aux œuvres de J.G. Ballard sont indiquées entre parenthèses dans le corps du texte. Pour connaître les éditions utilisées, nous invitons le lecteur à consulter la bibliographie. Les abréviations suivantes sont employées pour identifier les passages des textes cités :

BF / KW	*La bonté des femmes / The Kindness of Women*
C / C	*Crash! / Crash*
ES / ES	*Empire du soleil / Empire of the Sun*
IB / CI	*L'île de béton / Concrete Island*
IGH / HR	*I.G.H. / High-Rise*
FA / AE	*La foire aux atrocités / The Atrocity Exhibition*
MP / MP	*Millenium People / Millenium People*
S / RW	*Sauvagerie / Running Wild*
VRA / ML	*La vie et rien d'autre / Miracles of Life*

Résumé

Cette thèse étudie quatre romans de l'auteur anglais James Graham Ballard en regard de la mise en texte qu'ils proposent des problématiques sociales et urbanistiques reliées aux phénomènes de la circulation et de l'habitation dans la Grande-Bretagne de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Tandis que *Crash* (1973) et *L'île de béton* (1974) prennent pour toile de fond le réseau autoroutier londonien et le rapport qu'entretiennent les êtres humains à l'automobile, *I.G.H.* (1975) et *Sauvagerie* (1988) s'intéressent aux nouvelles façons d'habiter proposées par l'immeuble de grande hauteur et la communauté fermée (*gated community*). Construit sur l'histoire des idées et de la théorie urbanistique, et dans une perspective sociocritique (qui étudie la présence de l'œuvre artistique au monde – c'est-à-dire sa socialité), ce travail de recherche entreprend de dégager les inscriptions du social et de la culture dans le texte ballardien pour comprendre leurs ramifications, autrement dit leurs effets de sens. Elle montre, conséquemment, la cohérence esthétique et la force critique de l'œuvre ballardienne dans son traitement de la réalité urbaine londonienne, plus spécifiquement autoroutière et immobilière.

Mots-clés : James Graham Ballard, littérature anglaise, sociocritique, urbanisme.

Introduction

> Imagination is the shortest route between any two conceivable points[1].
>
> J.G. Ballard

> Les mots sont sous la responsabilité de l'ensemble de la société[2].
>
> Michel Houellebecq

> Les choses de ce monde ne peuvent réellement être perçues qu'en les regardant à l'envers[3].
>
> Jean Rousset

James Graham Ballard (1930-2009) occupe une place ambiguë dans le monde des lettres anglaises. Son œuvre a longtemps été associée au genre de la science-fiction et, en conséquence, ignorée des anthologies et des collections dédiées à la littérature nationale canonique. Cependant, depuis quelques années, la situation a évolué : l'adjectif « ballardian » a été ajouté au *Collins English Dictionary*; l'auteur a été mis en nomination pour des prix littéraires prestigieux (dont le Booker); des monographies et des numéros de revues, en Grande-Bretagne, en France et aux États-Unis, ont été consacrés à son travail; et une exposition, intitulée *Crash : Homage to J.G. Ballard*[4], a été organisée à sa mémoire, dans les mois qui ont suivi sa mort, par la renommée galerie d'art Gagosian de Londres. Tout au long de sa carrière, J.G. Ballard avait pourtant patiemment cultivé son statut d'écrivain périphérique, tant

---

[1] « 1984 : Thomas Frick », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors. Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967-2008*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 188.

[2] Michel Houellebecq, « Articuler », *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 2006, p. 15.

[3] Cité dans Thierry Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins, 1991, p. 1.

[4] *Crash. Homage to J.G. Ballard*, Londres, Gagosian Gallery, 2010. Kathy Noble, « *Crash* : Homage to J. G. Ballard », *Frieze*, n° 131, mai 2010, en ligne : <www.frieze.com/issue/review/crash_homage_to_jg_ballard> Notons que le titre de l'exposition est un clin d'œil à celui de la célèbre toile de Richard Hamilton, « Homage to Chrysler Corp. ».

du réseau des auteurs reconnus par l'institution que des mondanités londoniennes[5], peut-être parce qu'il comprit très tôt que seul ce point de vue décalé sur un monde urbain en pleine mutation lui permettrait de dire et de faire voir autrement la réalité[6]. Peut-être aussi parce qu'étant né dans un autre pays (en Chine, à Shanghai, où il a passé les quinze premières années de sa vie[7]), le seul regard qu'il était en mesure de poser sur une société à laquelle il appartenait par sa nationalité, mais dont il s'est toujours senti étranger, était un regard de la marge[8]. C'est en tous les cas ce que croit Will Self, un de ses fervents admirateurs, selon qui « [t]he distinctive quality of Ballard's vision owes much to this shock of the old : he always retained his neophyte's view of England and therefore was able to perceive what was anomalous, what was mutating[9]. » Commentant le rapport qu'il entretient avec la société, Ballard expliquait pour sa part, dans une entrevue accordée à Graeme Revell en 1983 : « Maybe I'm at heart rather anti-social. Or rather, let's say, an extreme solitary – I think *that's* probably true. The social dimension isn't really what I'm interested in[10]. » Tout comme le personnage principal de sa nouvelle « L'autobiographie secrète de J.G. B*** », qui s'avise avec peu d'étonnement de la disparition mystérieuse de

---

[5] Nous avons étudié plus en détails cette question dans notre article « Les décentrements londoniens de James Graham Ballard », dans Anna Madœuf et Raffaele Cattedra (dir.), *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Villes et territoires », 2012, p. 159-168.

[6] Ce postulat est au centre de l'essai que Roger Luckhurst consacre à l'œuvre de J.G. Ballard, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.

[7] Le roman *Empire du soleil*, publié en 1984, se présente comme une autobiographie romancée de cette période marquante de son enfance et de son adolescence.

[8] Andrzej Gasiorek retrouve des traces de ce sentiment d'étrangeté et de cette volonté d'indépendance par rapport à la capitale dans les propos du narrateur de *La bonté des femmes*, un texte qui se présente comme une autobiographie fictionnelle. Le critique explique ainsi la vision plutôt pessimiste qu'a Ballard de l'Angleterre et son désir d'émancipation : « A classical narrative is already under construction here : independance will be achieved by an act of disaffiliation from the parental country of origin, which is "known" before it has actually been encountered. [...] Ballard the writer has been refusing to conform ever since, adopting a libertarian and anarchic stance *vis-à-vis* social life ». (*J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005, p. 1.)

[9] Will Self, « The Bounds of Inner Space », dans *Crash. Homage to J.G. Ballard, op. cit.*, p. 27.

[10] « Interview by Graeme Revell », *Research*, « J.G. Ballard », n^{os} 8-9, p. 47.

tous ses compatriotes humains, la solitude ne l'effraie pas : au contraire, elle lui permet de « commencer son vrai travail[11] » – celui de l'écriture.

Or, malgré l'isolement qu'elles mettent en scène, les fictions ballardiennes entretiennent – et cela depuis leurs origines – des liens étroits avec la réalité sociale, architecturale et culturelle de l'Angleterre contemporaine et, plus largement, de l'Occident. Toby Litt écrit, en ce sens : « No other novelist has paid such close attention to the quiddity of where we now live and work[12] ». Relatant son expérience à la salle de nouvelles du *Times*, Jason Cowley rappelle une anecdote révélatrice de la place accordée au point de vue de Ballard lorsqu'il s'agissait d'analyser les événements contemporains : « When I worked at the *Times*, a couple of years ago, a shout used to echo through the newroom at moments of great national trauma, the death of Princess Diana, say, or a terrorist outrage – "Call J.G. Ballard"[13]. » James Goddard et David Pringle remarquaient déjà, en 1975, que « Ballard has produced a fiction filled with contemporary images », et que « [f]or the last thirty years we have been living in J.G. Ballard's world »[14]. En toute logique, si nous vivons dans un monde que Ballard a déjà imaginé, c'est parce que son œuvre entre assurément en résonance avec les discours qui alimentent au quotidien la vie des Occidentaux. Plus récemment, Will Self écrivait, dans le catalogue de l'exposition organisée par la galerie Gagosian (une rétrospective qui se voulait justement « a response to the enormous cultural significance of the writer[15] »), que Ballard « may have started out as a science-fiction writer, but his texts now read as social fact[16]. » Reprenant une lecture proposée par Iain Sinclair, John Carter Wood affirme pour sa part que

---

[11] J.G. Ballard, « L'autobiographie secrète de J.G. B*** », *Nouvelles complètes*, t. 3, Auch, Tristram, 2010, p. 502.
[12] Toby Litt, « Foreword », dans Jeannette Baxter (éd.), *J.G. Ballard*, Londres, New York, Continuum, coll. « Contemporary Critical Perspectives », 2008, p. VII.
[13] Jason Cowley, « The Ballard of Shanghai Jail », *The Observer*, 4 novembre 2001, en ligne : <www.guardian.co.uk/books/2001/nov/04/fiction.jgballard>
[14] James Goddard et David Pringle, *J.G. Ballard. The First Twenty Years*, Hayes (Middlesex), Bran's Head Books Ltd., 1976, p. 2 et p. 7.
[15] *Crash. Homage to J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 6.
[16] Will Self, « The Bounds of Inner Space », *op. cit.*, p. 29.

« sociology has triumphed over literature in Ballard's recent work[17] », tandis que pour Sebastian Groes,

> [i]t might be better to think of J.G. Ballard as a literary anthropologist whose work speculates on current social and cultural trends by imaginatively projecting them into extreme situations. In the early seventies, Ballard's work is not so much concerned with reading the surface appearance of the quotidian world in order to second-guesse its future, rather it is an attempt to understand the ways in which contemporary social relationships are mediated and distorted by new forms of urban space at the highly specific moment in the post-war period[18].

Or, malgré ces assertions, qui reconnaissent toutes la place importante occupée par les représentations sociales dans les fictions de J.G. Ballard et qui peuvent donner l'impression que la question a déjà été amplement traitée par la critique, aucune étude ne s'est penchée sur la dimension sociale de l'écriture ballardienne. En abordant cette question sous l'angle de la sociocritique et, à certains égards, de l'ethnocritique, cette thèse a justement pour but de remédier à cette lacune.

Cette omission n'est cependant pas étonnante, compte tenu du fait que ces deux « perspectives » de critique littéraire, élaborées et défendues tout au long des dernières décennies par des chercheurs de langue française, n'ont pas obtenu beaucoup de reconnaissance institutionnelle et de retentissement critique dans le monde anglo-saxon[19], où les universitaires se sont plutôt approprié les outils méthodologiques proposés par les « cultural studies » pour penser les relations entre la littérature et la société. Ce faisant, ils se sont plus concentrés, pour reprendre

---

[17] John Carter Wood, « "Going Mad is Their Only Way of Staying Sane" : Norbert Elias and the Civilised Violence of J.G. Ballard », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard. Visions and Revisions*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 198.

[18] Sebastian Groes, « The Texture of Modernity in J.G. Ballard's *Crash, Concrete Island* and *High-Rise* », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 123-124.

[19] Dressant un « rapide panorama de la sociocritique aujourd'hui », Anthony Glinoer notait la dominante francophone des recherches sociocritiques. (« Introduction », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^os^ 45-46, « Carrefours de la sociocritique », 2009, p. 7.) Alors que James F. English remarquait, pour sa part, que « [a] title search for "sociology of literature" in Amazon turns up no primers published since 1990 » (« Everywhere and Nowhere : The Sociology of Literature After "the Sociology of Literature" », *New Literary History*, vol. 41, n° 2, printemps 2010, p. VII), la même recherche effectuée avec le mot « sociocritism » fait majoritairement apparaître des titres d'essais traduits du français.

l'expression de Régine Robin, sur « les entours du texte[20] », s'intéressant à l'histoire du livre et des technologies, au champ littéraire et institutionnel ou encore à la sociologie du lecteur et de la lecture[21]. Or, comme ne cesse de le répéter les fondateurs de l'École de Montréal, et plus particulièrement les membres du Centre de recherche interuniversitaire de sociocritique des textes (CRIST), qui réclament dans un manifeste qu'une « entrée autonome » soit réservée à la sociocritique dans les dictionnaires de critique littéraire et qui rappellent que cette démarche n'est pas une sociologie (de la littérature), « [l]a visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c'est le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte[22]. » De la même manière, les instigateurs de l'approche ethnocritique spécifient qu'il ne s'agit pas pour eux « de collecter à l'échelle du texte littéraire un ensemble épars de traits culturels mais de montrer comment des *cosmologies* (Descombes, 1987) s'organisent ou se désorganisent, se structurent ou se restructurent ». Ils précisent qu'en cela, « [leur] objet et [leur] propos [sont] bien la culture *du* texte et non la culture *dans* le texte »[23].

C'est donc avec l'objectif de ne jamais perdre de vue le texte littéraire que cette thèse n'entreprend pas de rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de

---

[20] Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropart, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 100.

[21] Diana T. Laurenson et Alan Swingewood, *The Sociology of Literature*, New York, Schocken Books, 1972; John Hall, *The Sociology of Literature*, Londres, New York, Longman, 1979.

[22] Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *op. cit.*, p. 101. Le manifeste du CRIST (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes) est disponible à l'adresse suivante : <www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html> Pour une présentation des distinctions entre ces différentes approches inspirées des concepts sociologiques et la sociocritique, voir l'article de Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n^os^ 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

[23] Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », *L'ethnocritique de la littérature (anthologie)*, Québec, Presse de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 4. Les italiques sont des auteurs. C'est d'ailleurs parce que l'ethnocritique se pense au niveau de la structure (et non des faits ethnologiques précis) que nous sommes en mesure d'utiliser leurs outils méthodologiques, qui ont été développés principalement en étudiant la littérature française des XIX^e^ et XX^e^ siècles, pour travailler sur un autre terrain géographique et sur une autre aire socioculturelle, celle de la culture anglaise du XX^e^ siècle et de sa littérature.

J.G. Ballard, qui compte dix-neuf romans, plus de cent vingt nouvelles et plusieurs articles critiques, mais qu'elle s'appliquera à l'analyse attentive de quatre récits : *Crash*, *L'île de béton*, *I.G.H* et *Sauvagerie*. Les trois premiers titres, publiés consécutivement de 1973 à 1975, constituent ce que la critique ballardienne appelle communément la « trilogie de béton ». Si, comme le remarque Jean-Paul Engélibert, il est peut-être inapproprié de parler de ces romans comme d'une trilogie, puisqu'« ils ne renvoient pas explicitement l'un à l'autre, ne possèdent aucun personnage ni aucun élément diégétiquement commun[24] », ils forment tout de même une « unité » thématique, s'intéressant à des phénomènes qui ont transformé en profondeur le paysage urbain contemporain : l'automobile et les accidents, les autoroutes et les échangeurs routiers ainsi que l'immeuble de grande hauteur, qui a drastiquement remodelé les façons d'habiter au XX^e^ siècle. Quant à *Sauvagerie*, paru en 1988, il aborde de façon spectaculaire la délicate question de l'essor des communautés fermées et de l'héritage politique laissé par Margaret Thatcher, qui a gouverné le Royaume-Uni du 4 mai 1979 au 28 novembre 1990. Ces quatre romans sont donc, chacun à leur manière, tributaires et porteurs d'une vision de l'urbanité anglaise de la deuxième moitié du XX^e^ siècle.

Retraçons donc brièvement le contexte sociohistorique qui accompagne la publication des récits de J.G. Ballard sur lesquels porteront nos analyses. Du début des années 1970 à la fin des années 1980, le discours social en Occident, et plus particulièrement en Grande-Bretagne, s'est fortement polarisé entre deux visions distinctes du rôle joué par l'État dans la société. Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, l'économie des pays européens est vacillante : les infrastructures sont détruites ou lourdement endommagées, tandis que les habitants, encore sous le choc

---

[24] Jean-Paul Engélibert, « Les entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!*, *L'île de béton*, *I.G.H.*, dans Gérard Veyssière (éd.), *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris/Saint-Denis, L'Harmattan/Université de la Réunion, 1995, p. 265. Par contre, les thématiques se recoupent constamment, de même que certains des personnages sont interchangeables d'un roman à l'autre : les trois personnages principaux s'appellent ainsi tous trois Robert, certains ont des emplois similaires et les prénoms féminins, Helen et Catherine entre autres, sont récurrents. Ballard lui-même les qualifie de « kind of trilogy ».

des violences guerrières, peinent à reprendre le cours normal de leur existence. À la fin des années 1940, dans le contexte des reconstructions d'après-guerre, les pays industrialisés européens entrent dans une phase de prospérité sociale et économique qui s'étendra sur trois décennies, une période que les historiens français appellent les « Trente glorieuses[25] » et les anglo-saxons l'« Âge d'or du capitalisme[26] ». Cette époque, également caractérisée par le développement massif de la société de consommation, a vu le niveau de vie des populations croître de façon prodigieuse. Kristin Ross rappelle que « [c]ette transformation affecta l'habitat et les transports, et se marqua aussi par l'afflux, dans leurs existences et leurs foyers, leurs lieux de travail et leur emploi du temps, de nouveaux objets et de bien durables, produits en série – tels les réfrigérateurs et les automobiles[27]. » Or, l'augmentation de la consommation a pour contrepartie l'augmentation des dépenses d'énergie. Selon Barbara Ward,

> entre 1900 et 1970 [...], la consommation mondiale d'énergie est passée de 650 millions de tonnes métriques d'équivalents de la houille à six milliards 600 millions de tonnes métriques [...] La partie la plus importante de cette augmentation, de deux milliards 560 millions de tonnes à six milliards 600 millions, se produisit au cours des sereines années 50 et 60 alors que le pétrole jaillissait des sables à moins de deux dollars le baril[28].

Comme l'écrit Henri Lefebvre, « [c]roissance économique, industrialisation, devenues à la fois causes et raisons suprêmes, étendent leurs effets à l'ensemble des territoires, régions, nations, continents[29]. » Or, au début des années 1970, la croyance en une croissance économique infinie commence à être sérieusement ébranlée et, surtout, à montrer le revers de sa médaille : la guerre du Vietnam, interminable et

---

[25] Jean Fourastié, *Les Trente glorieuses ou la révolution invisible (1946-1975)*, Paris, Hachette, 2004 [1979].

[26] Stephen A. Marglin et Juliet B. Schor, *The Golden Age of Capitalism. Reinterpreting the Postwar Experience*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Clarendon Paperbacks », 1990. Dans son *Histoire du capitalisme*, Michel Beaud parle de cette période comme du « grand bond en avant du capitalisme » (Paris, Seuil, coll. « Points Économie », 2010 [1981], p. 279-347).

[27] Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, Flammarion, 2006, p. 14.

[28] Barbara Ward, *L'habitat de l'homme*, Ottawa, La Presse, 1976, p. 17.

[29] Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 10.

meurtrière, soulève la grogne populaire, l'extrémisme et le nationalisme sèment la terreur dans les villes[30], tandis que les problèmes environnementaux, sanitaires et humanitaires (famines, pluies acides, surexploitation des ressources) inquiètent de plus en plus la population[31].

Dans ce contexte marqué par l'instabilité sociale et politique, le déclenchement de la crise du pétrole, en octobre 1973, provoque de graves perturbations économiques dans les pays occidentaux, ces derniers ayant, au cours des trente années précédentes, concentré l'essentiel de leur développement autour de l'utilisation massive de l'or noir et de ses dérivés en provenance du Moyen-Orient. Pour l'historien Eric Hobsbawn, « [l]'histoire des deux décennies qui commencent en 1973 est celle d'un monde qui a perdu ses repères pour sombrer dans l'instabilité et la crise[32]. » À la fin du mois de juin 1973, alors que paraît *Crash*, le premier choc pétrolier est encore à venir et personne n'entrevoit la sévère dépression économique dans laquelle l'Occident sera bientôt plongé : « Années soixante : la crise paraissait inconcevable. Années soixante-dix : la crise était là, avec son cortège de conséquences, incontrôlable, immaîtrisable[33] », rappelle Michel Beaud. Les 16 et 17 octobre 1973, dans la foulée de la guerre du Kippour opposant Israël et l'Égypte depuis le début du mois, les pays membres de l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP) décident d'augmenter unilatéralement le prix du baril de pétrole et d'imposer un embargo aux nations qui soutiennent Israël, parmi lesquels comptent les

---

[30] Au début des années 1970, les tensions entre le gouvernement du Royaume-Uni et l'Armée républicaine irlandaise augmentent, menant à des attentats destructeurs et provoquant des affrontements sanglants, dont le fameux « Bloody Sunday » du 30 janvier 1972, où l'armée britannique se mesura aux participants d'une marche organisée par la Northern Ireland Civil Rights Association et à des membres de l'IRA, causant la mort de treize Catholiques. Voir à ce sujet : David McKittrick et David McVea, *Making Sense of the Troubles : The Story of the Conflict in Northern Ireland*, Chicago, New Amsterdam Books, 2002.

[31] En 1972, le rapport Meadows, publié en France sous le titre *Halte à la croissance?* tirait des conclusions alarmantes quant aux dangers d'une croissance soutenue, affirmant que celle-ci mènerait à court terme à « l'effondrement de l'espèce humaine ». (Dennis Meadows, Donella Meadows et Jorgen Randers, *Les limites à la croissance (dans un monde fini). Le rapport Meadows, 30 ans après*, Montréal, Écosociété, coll. « Retrouvailles », 2013, p. 10.)

[32] Eric Hobsbawn, *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle (1914-1991)*, Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, coll. « Bibliothèque Complexe », 1994, p. 528.

[33] Michel Beaud, *Histoire du capitalisme*, *op. cit.*, p. 296.

États-Unis. Entre octobre 1973 et janvier 1974, le coût du baril de pétrole grimpe de quatre cents pour cent. Le geste de représailles a des répercussions considérables sur les économies occidentales, qui sont toutes fortement tributaires du prix de l'or noir[34]. En avril 1974, au moment de la publication de *L'île de béton*, la situation est devenue catastrophique et les effets de la crise se font durement sentir dans les pays industrialisés, qui doivent composer avec ses contrecoups (chômage, stagflation) et repenser leur dépendance au pétrole[35]. Pour les spécialistes de l'histoire de l'automobile, 1973 marque ainsi la fin d'un certain romantisme lié à ce moyen de transport qui, en quelques décennies, a refaçonné le paysage des villes et des campagnes et redéfini les habitudes de vie et de consommation de la population[36].

Du point de vue politique, à la fin des années 1970, le climat est propice au déferlement d'une vague néolibérale misant sur des politiques d'assainissement des finances publiques et de rectitude morale (entre autres au sujet des responsabilités de la famille envers l'éducation)[37]. Au Royaume-Uni, le Parti conservateur reprend le pouvoir (avec Margaret Thatcher à sa tête) en s'appuyant sur un programme inspiré des thèses monétaristes de Milton Friedman et des théories libertariennes de Friedrich Hayek[38]. Aux États-Unis, les Républicains gagnent également leurs élections, alors que l'ex-comédien Ronald Reagan connaît une nouvelle heure de gloire dans une autre « société du spectacle », celle de l'arène politique.

---

[34] Raymond Vernon, « Introduction : An Interpretation », dans Raymond Vernon (éd.), *The Oil Crisis*, New York, Norton, 1976.

[35] François Gihel, *Deux ans de crise pétrolière*, Paris, Éditions techniques et économiques, 1975.

[36] Mathieu Flonneau, *Les cultures du volant XX^e^-XXI^e^ siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008.

[37] Voir Michel Beaud, *Histoire du capitalisme*, *op. cit.*, p. 356. Pour l'essayiste et dramaturge David Edgar, « the 1970s was a broken-backed decade, distinguising between an early period in which the rebelliousness of the 1960s was continued and a second half which saw the gradual ascendancy of the values and attitudes that returned the Conservatives to power in 1979 under Margaret Thatcher. » (cité dans Andrew Spicer, « British Culture and Society in the 1970s, University of Portsmouth, 1-3 July 2008 (Report) », *Journal of British Cinema and Television*, vol. 6, mai 2009, p. 140.)

[38] Le discours électoral de la « Dame de Fer », prononcé en 1976 et intitulé « The Right Approch », présente déjà tous les enjeux qui lui tiendront à cœur tout au long de ses mandats à la Chambre des Communes, particulièrement ceux entourant les questions économiques, mais aussi ceux concernant le rôle des parents dans l'éducation de leurs enfants. <www.margaretthatcher.org/document/109439>

Parallèlement, au cours de la même période, le monde urbain, pris d'assaut par le fonctionnalisme architectural, urbanistique et spéculatif, qui constitue selon Henri Lefebvre le « grand drame de notre époque[39] », subit des modifications profondes dont on commence à peine à évaluer les conséquences. La première transformation majeure est causée par le passage d'un monde encore majoritairement campagnard et agraire à une « société urbaine[40] ». Mike Davis présente ainsi cet événement, imperceptible, mais tout de même définitoire :

> Sometime in the next year or two, a woman will give birth in the Lagos slum of Ajegunle, a young man will flee his village in west Java for the bright lights of Jakarta, or a farmer will move his impoverished family into one of Lima's innumerable *pueblos jovenes*. The exact event is unimportant and it will pass entirely unnoticed. Nonetheless it will constitute a watershed in human history [...]. For the first time the urban population of the earth will outnumber the rural[41].

Si le monde est de plus en plus urbanisé, il est surtout de plus en plus motorisé. Comme le rappelle Daniel Coulaud, « ce n'est pas l'invention de l'automobile qui a façonné la ville mais sa généralisation, dans les années 60[42]. » Alors que la « démocratisation » de l'usage de l'automobile a permis l'essor de la banlieue et la construction d'habitations pavillonnaires adaptées aux besoins de la famille nucléaire moderne[43], elle a aussi provoqué un étalement urbain venu exercer, en retour, de fortes pressions sur un réseau routier qui, bien que nouvellement construit, est déjà saturé. Accompagnant (et parfois même provoquant) ces embouteillages, les accidents d'automobile se multiplient au point d'atteindre, au mois de décembre 1972, un sommet inégalé, alors que quelque 2 700 personnes meurent ou sont

---

[39] « La pensée architecturale et urbanistique ne peut sortir du seul effort de la réflexion, de la seule théorie », écrit-il ainsi. (*La révolution urbaine*, *op. cit.*, p. 243.)

[40] *Ibid.*, p. 7.

[41] Mike Davis, *Planet of Slums*, Londres, New York, Verso, 2006, p. 1.

[42] Daniel Coulaud, *L'automoville. Ville, automobile et mode de vie*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

[43] Selon une étude réalisée auprès de 1 100 femmes anglaises en 1941-1942, 49 % des répondantes souhaitaient de « small houses with gardens, especially bungalows, and many preferred living in the housing estates nearby London, or in "garden cities". As to specific aspects of housing desired, there were those who wanted a spare bedroom, a living room that was separated from cooking so that it could be used for family meals and for social purposes, and an additional or secondary living room in which to entertain visitors. Desires were expressed for more privacy and more space for storage. » (F. Stuart Chapin, « Psychology of Housing », *Social Forces*, vol. 30, n° 1, octobre 1951, p. 13.)

sérieusement blessées sur les routes de la Grande-Bretagne[44]. De la même manière, si les nouvelles techniques de construction et l'utilisation accrue de matériaux composites améliorent considérablement la salubrité et le confort des logis, la reconfiguration des espaces habitables génère des tensions sociales imprévues. Alors qu'un architecte comme Le Corbusier croyait que « l'ordonnance logique des cellules » (ses fameuses unités d'habitation) permettrait « d'atteindre à la liberté par l'ordre »[45] et que « la rue-corridor à deux trottoirs, étouffée entre de hautes maisons, [devait] disparaître » au profit d'un « espace de contact [...] intériorisé dans les grandes unités fonctionnelles qui composent la ville »[46], dans les faits, l'immeuble de grande hauteur, même celui à la fine pointe de la technologie, peine à restituer un sentiment d'appartenance à une communauté chez ses locataires, déracinés de leur milieu de vie traditionnel et ne réussissant bien souvent pas à s'approprier les nouveaux espaces communautaires mis à leur disposition. Dans un même temps, les habitants de certaines banlieues nouvellement construites suivant le modèle de la communauté fermée se replient lentement sur eux-mêmes, assaillis par un discours sécuritaire et protectionniste qui valorise le retrait au détriment de la rencontre citoyenne avec l'autre.

Ces problématiques sociales, qui ont occupé une place de choix dans l'espace public britannique des années 1970 et 1980, sont au centre des intrigues des quatre romans de J.G. Ballard étudiés dans cette thèse. Deux notions fondamentales des sciences sociales, deux « invariant[s] anthropologique[s][47] », assurent, dans cette perspective, son découpage thématique et argumentatif : circuler et habiter. Moins distinctives qu'en constante interrelation l'une avec l'autre, ces fonctions dominent,

---

[44] A. C. Harvey et J. Durbin, « The Effects of Seat Belt Legislation on British Road Casualties : A Case Study in Structural Time Series Modelling », *Journal of Royal Statistical Society. Series A (General)*, vol. 149, n° 3, 1986, p. 192.

[45] Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Vincent, Fréal & C^ie^, coll. « L'esprit nouveau », 1966, p. 203.

[46] Françoise Choay, *La terre qui meurt*, Paris, Fayard, 2011, p. 53.

[47] Thierry Paquot, « "Habitat", "habitation", "habiter", précisions sur trois termes parents », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2007, p. 7.

tels des impératifs doxiques, le discours social avec lequel les écrits de Ballard entrent en dialogue. L'une s'intéresse à la mobilité et aux déplacements, qu'ils se produisent sur des voies aménagées, passent dans des fils cuivrés, suivent des ondes ou permettent la traversée de frontières, physiques, sociales et surtout, nous le verrons, anthropologiques; l'autre concerne les lieux, c'est-à-dire l'appropriation par des individus ou par une collectivité d'un espace à habiter. Comme le rappelle Jean-Marie Duthilleul, la ville est organisée depuis son apparition « pour pouvoir à la fois y rester et y circuler[48]. » Puisque l'objectif de cette recherche est d'étudier les représentations sociales, telles qu'elles prennent forme sous la plume de J.G. Ballard, au regard du discours sur la ville, les thématiques suivantes seront particulièrement abordées dans chacun de ses chapitres : l'automobile et l'accident dans *Crash*, le réseau routier et son impact sur l'espace bâti urbain dans *L'île de béton*, l'immeuble de grande hauteur dans *I.G.H.* et la communauté fermée dans *Sauvagerie*. Il s'agira de voir comment ces motifs structurants à l'œuvre dans les textes véhiculent une vision du monde particulière, plus spécifiquement critique. Pour chaque roman, nous suivons une double démarche méthodologique : d'abord, nous étudions la manière avec laquelle les romans ballardiens engagent un dialogue avec le discours social duquel ils émergent et dans lequel, en retour, ils prennent place; dans un deuxième temps, cette étude propose des analyses littéraires qui, en prenant comme point de départ la construction thématique des textes étudiés, tentent de comprendre l'apport critique des figurations qui y sont proposées.

Une des premières conséquences de cette approche consiste à prendre acte de l'importance des personnages mis en scène par la fiction ballardienne. Comme le rappelle Philippe Hamon, « [u]n texte romanesque est fait, toujours [...], de la mise en scène d'innombrables personnages que la plupart des analyses négligent ou

[48] Jean-Marie Duthilleul, « À pied, à cheval, en bateau », dans Jean-Marie Duthilleul (dir.), *Circuler. Quand nos mouvements façonnent la ville*, Paris, Alternatives, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2012, p. 25.

ignorent systématiquement[49]. » Cette remarque du théoricien français est d'autant plus juste que J.G. Ballard n'est pas reconnu pour mettre en scène des personnages forts, la critique ayant à maintes reprises souligné la vacuité de ses héros : « Ballard's characters notoriously lack psychological "depth"[50] », note en ce sens Andrzej Gasiorek. Au terme de ce parcours, nous constaterons que les héros qui peuplent l'univers ballardien sont, bien au contraire de ce que soutient généralement la critique, dotés d'un riche cahier des charges social et culturel. Enfin, nous serons en mesure de dégager les traits propres de l'écriture ballardienne dans le rapport qu'elle entretient avec la société : qu'en dit-elle? Que fait-elle du discours social? Et que lui fait-elle, en retour?

Ballard ne se contente jamais de calquer le réel, car à ses yeux, celui-ci n'est jamais donné d'emblée : il s'offre plutôt à lire comme un feuilleté de fictions. Contrairement à certains écrivains de science-fiction attirés par la « fiction spatiale » et qui font preuve, selon lui, d'une « absence d'imagination », il ne situe que très rarement ses intrigues dans les espaces intersidéraux : « [l]es développements les plus importants du futur immédiat ne se produiront pas sur la Lune ou sur Mars, mais sur la Terre [...]. La seule vraie planète étrangère est la Terre[51] », se plaît-il à répéter dès qu'il en a l'occasion. En conséquence, « [l]e sujet de la science-fiction est le contenu de la vie quotidienne[52] » qui se déroule non pas dans un futur lointain, mais « in the next five minutes[53] ». C'est ce rapport particulier aux événements contemporains que laissent entrevoir les intitulés de quatre ouvrages récents consacrés à son œuvre

---

[49] Philippe Hamon, *Le personnel romanesque. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983], p. 20.
[50] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 203.
[51] J.G. Ballard, « Où trouver l'espace intérieur? », *Millénaire mode d'emploi. Essais et critiques*, Auch, Tristram, 2006 [1996], p. 235.
[52] J.G. Ballard, « Fictions en tous genres », *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 246.
[53] Will Self, « The Bounds of Inner Space », *op. cit.*, p. 26. Dans « Ce que je crois », Ballard écrit également : « Je crois à l'inexistence du passé, à la mort du futur, et aux possibilités infinies du présent. » (*Nouvelles complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 497.)

(*Inventer la réalité*, *L'invention du réel*, *The Inner Man* et *Extreme Metaphors*[54]), indiquant ainsi que son projet esthétique se propose de pétrir la réalité pour en dégager, dans l'exercice, un sens qui demeurerait autrement enfoui. Ballard pourrait faire sienne cette phrase d'André Breton : « La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*[55] ». Selon l'écrivain anglais, « [n]ous vivons depuis un certain nombre d'années à l'intérieur de ce qui est en fait un énorme roman[56] », le monde étant de plus en plus contaminé par une série de discours alimentés par autant de fictions :

> Des éléments fictifs se mêlent à nos existences et les transforment, jusque dans les plus infimes détails. Lorsque vous prenez un billet d'avion de Londres à Paris, vous n'achetez pas seulement un titre de transport, mais aussi et surtout une image de marque : celle d'une certaine compagnie aérienne, de son style, de ses hôtesses, de son décor, de choses telles qu'un bar ou la projection de films à bord. Les éléments fictifs viennent se mêler à la réalité du voyage. Il en va de même pour la politique : les élections présidentielles aux États-Unis ne sont rien d'autre que le choc de deux sphères de fiction, pareil à celles de deux galaxies. Quant à la vie privée des gens, elle est aussi soumise à l'influence des images qui leur sont proposées dans la presse, à la télévision, sur les affiches, etc. Cela se sent à la façon dont ils meublent leurs maisons, dont ils s'habillent, à l'ensemble de leurs rapports avec autrui[57].

L'auteur entrevoit ainsi, avec quelques décennies d'avance, les contours de ce que Christian Salmon appellera le « storytelling[58] ». Pour ce chercheur français, qui s'appuie sur les théories du récit de Roland Barthes, Paul Ricœur et Peter Brooks, raconter des fables est une constante dans l'histoire de l'humanité. Or, le « storytelling » aujourd'hui pratiqué par des boîtes de communications, dont

---

[54] Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011; Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n[os] 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012; John Baxter, *The Inner Man. The Life of J.G. Ballard*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2011; Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors, Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012.

[55] André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1963, p. 13.

[56] Cité par Robert Louit, « J.-C. [*sic*] Ballard » [entrevue], *Magazine littéraire*, n° 87, avril 1974, p. 34. Cette idée se retrouve également dans la version longue de la préface de *Crash*.

[57] *Ibid.*

[58] Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008 [2007].

l'objectif est de « produire des marques plutôt que des marchandises[59] », ne ressemble plus à l'art de raconter ancestral dont parle, entre autres, Walter Benjamin[60], car

> il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de récits et de *stories*. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace les conduites et oriente les flux d'émotions. Loin de ces « parcours de la reconnaissance » que Paul Ricœur décryptait dans l'activité narrative, le storytelling met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles[61].

Attentif aux non-dits du discours et aux fictions qui interpellent constamment les sensibilités humaines, J.G. Ballard se fait ainsi déjà sociocriticien, entendu que cette perspective de critique littéraire « interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences[62] », des textes littéraires comme de la « narrativité ambiante[63] ». Devant une œuvre, qu'elle prenne la forme d'un roman, d'un article de journal, d'une expression figée ou même d'une image ou d'un objet, l'auteur, tout comme le chercheur, se doit de rendre visibles et d'expliciter « les contradictions, les passages énigmatiques, les dérives sémiotiques, [...] les relations sémantiques curieuses, les conflits poétiques ou les apories narratives[64] ». En ce sens, l'œuvre de Ballard se prête d'autant mieux à une lecture sociocritique qu'elle mise déjà sur une approche semblable dans l'analyse et la compréhension des phénomènes sociaux qu'elle s'attache à décrire. Dans un court-métrage réalisé par Harley Cokliss et le mettant en scène, Ballard résume son intérêt pour l'automobile, l'accident et le réseau

---

[59] Naomi Klein, *No Logo*, Montréal, Arles, Leméac/Actes Sud, 2001 [2000], p. 27. Cité par Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 21.

[60] Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 114-151.

[61] Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 16-17.

[62] Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1979, p. 4. Cité par Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n[os] 151-152, décembre 2011, p. 14. Jean-François Chassay formule, en utilisant des termes similaires, le rôle de la littérature elle-même : « La littérature [a] pour rôle et fonction d'exprimer les contradictions, les apories, le non-dit aussi bien que les évidences les plus monstrueuses du discours social [...] ». (*Imaginer la science. Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003, p. 15.)

[63] Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op. cit.*, p. 30.

[64] *Ibid.*

routier en expliquant que « [a]s an engineering structure, the car is totally uninteresting to me. I'm interested in the exact way in which it brings together the visual codes for expressing our ordinary perceptions about reality – for example, that the future is something with a fin on it [...][65] ». Plus loin dans la narration, il ajoute : « I'm interested in the automobile as a narrative structure, as a scenario that describes our real lives and our real fantasies. If every member of the human race were to vanish overnight, I think it would be possible to reconstitute almost every element of human psychology from the design of a vehicule like this[66]. » L'œuvre ballardienne se prête également bien à une lecture ethnocritique puisque, de manière tout à fait originale, les intrigues imaginées par J.G. Ballard sont modelées par des logiques culturelles. C'est ainsi que les questions des circulations anthropologiques, de la bonne et de la mauvaise distance, de l'invisibilité sociale, de la symbolique culinaire et du rite de passage occuperont longuement nos analyses.

Or, la convocation de la sociocritique (et de l'ethnocritique) se fera moins par l'entremise de ses outils conceptuels que dans une perspective d'abord et avant tout heuristique. Nous posons la question, après Marc Angenot, « "[q]ue peut la littérature?" [...] "Que peux-tu en travaillant sur le discours social, qu'est-ce que tu connais et exprime qui ne se sait pas ailleurs, qu'est-ce que tu confortes et par aventure qu'est-ce que tu défais ou parviens à problématiser dans les représentations sociales?"[67] » Comme le rappelle par ailleurs Marc Augé,

> [l]a difficulté de l'art, au sens le plus large, a toujours été de prendre ses distances avec un état de société qu'il doit exprimer, pourtant, s'il veut être compris des hommes et des femmes auxquels il s'adresse. L'art doit exprimer la société (c'est-à-dire aujourd'hui le monde), et il doit le faire exprès. Il ne peut pas être simplement une expression passive, un aspect de la situation. Il doit être expressif et réflexif, s'il entend

---

[65] « A Transcript of the Film "*Crash*" », dans Candice Black (éd.), *Terminal Atrocity Zone. Ballard*, Sun Vision Press, 2013, p. 61.
[66] *Ibid.*, p. 62.
[67] Marc Angenot, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon, *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1993, p. 105.

> nous montrer autre chose que ce que nous avons tous les jours sous les yeux, par exemple dans les supermarchés ou à la télévision[68].

Pierre Popovic s'inscrit aussi dans cette voie lorsqu'il précise que « [l]'objectif propre de la sociocritique consiste à mesurer cette distance sémiotique sur le fond de ce continuum et à la comprendre. Dans cette problématicité réside le potentiel critique de la littérature[69]. » L'intérêt de Ballard pour la mise en scène de problématiques sociales et urbaines s'inscrit très exactement dans cette quête d'une expression et d'une réflexion qui permet de porter un regard différent sur les relations humaines. L'auteur appelle à jeter un œil avisé sur les objets du quotidien – qu'on finit par ne plus voir à force de les tenir pour acquis –, et demande qu'on les scrute avec attention :

> I feel that a modern high-rise building, or a concrete seven-storey car park, or a cloverleaf roadway junction, reflects and embraces within itself all the aesthetic laws of good design that we apply to the sort of things we regard as beautiful in our lives, like well-designed cutlery and kitchen equipment. They embrace all the aesthetic standards of modern sculpture[70].

Élevés au statut d'œuvre d'art, les produits de l'urbanité contemporaine jouent, dans l'œuvre de J.G. Ballard (et plus particulièrement dans les quatre romans qui formeront tour à tour un chapitre de cette thèse) le même rôle de révélateur d'une dynamique cachée, qu'il s'agira de mettre à jour.

---

[68] Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux" », *Communications*, n° 87, 2010, p. 176.
[69] Pierre Popovic, *La mélancolie des* Misérables. *Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, p. 47.
[70] « 1974 : Carol Orr. How to Face Doomsday Without Really Trying », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 65.

PREMIÈRE PARTIE

CIRCULER

> On croit fabriquer des automobiles, on fabrique une société[1].
>
> Bernard Charbonneau

> Nul ne roule innocemment à cent quarante kilomètres-heure[2].
>
> Régis Debray

> Et qui n'a pas eu au volant de sa voiture, en sentant la puissance de son moteur, la tentation d'écraser des bestioles sur la route, des passants, des enfants ou des cyclistes[3]?
>
> Theodor Adorno

Le 30 septembre 2009, quelques mois seulement après le décès de J.G. Ballard survenu le 19 avril de la même année, une cérémonie se déroule aux abords du Chiswick flyover, une autoroute située dans la banlieue ouest de Londres. Des dignitaires sont rassemblés pour dévoiler une plaque commémorative sur laquelle ont été inscrites les paroles prononcées au même endroit, cinquante ans auparavant, par la comédienne américaine Jayne Mansfield : « It's a sweet little flyover », se serait-elle exclamée devant l'œuvre d'ingénierie avant de procéder à la coupe du ruban officiel, un geste qui marquait l'ouverture du premier tronçon d'autoroute surélevée du réseau autoroutier londonien[4]. Le 30 septembre 1959, la star hollywoodienne, abonnée aux pages centrales des revues masculines, qui brûlait régulièrement les planches des théâtres de Broadway et périra, en 1967, dans un spectaculaire accident de voiture sur une route brumeuse de la Louisiane[5], est invitée

---

[1] Bernard Charbonneau, *L'hommauto*, Paris, Denoël, 2003, p. 28.
[2] Régis Debray, « Truismes », *Les cahiers de médiologie*, n° 12, « Automobiles », 2001, p. 27.
[3] Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur le vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991 [1951], p. 37.
[4] Nick Curtis, « The "Sweet Little Chiswick Flyover" Hits 50 », *London Evening Standard*, 1er octobre 2009, en ligne :
<www.standard.co.uk/lifestyle/the-sweet-little-chiswick-flyover-hits-50-6746158.html>
[5] Simon Liberati, *Jayne Mansfield, 1967*, Paris, Grasset, 2011.

à l'inauguration de cette voie rapide qui doit faciliter l'accès automobile à l'aéroport international de Heathrow et à ses banlieues environnantes. Sur une photographie d'archives datant de 1959, on la voit, en robe moulante, mettant en valeur le buste qui a fait sa renommée, entourée de représentants officiels (accompagnés de leurs femmes) pour qui l'avenir semble radieux et, surtout, fait de béton armé. Force est de constater que, cinquante ans après l'ouverture de la première autoroute surélevée du territoire londonien et plus de trente-cinq ans après la publication de *Crash* (1973) et de *L'île de béton* (1974), le monde a bien peu changé, étant toujours aussi fasciné par les courbes lascives des automobiles et les propos absurdes des vedettes hollywoodiennes. En effet, comment les adjectifs « sweet » (doux) et « little » (petit) peuvent-ils être utilisés pour qualifier une construction architecturale aussi massive qu'une autoroute surélevée sans qu'un étrange sentiment d'oppression surprenne celui ou celle qui doit évaluer la teneur de telles paroles? Et comment peut-on avoir l'idée d'inviter une vedette de cinéma pour inaugurer une autoroute, et, ensuite, quarante ans plus tard, d'inscrire son discours sur une plaque commémorative dévoilée lors d'une autre cérémonie officielle? Le destin du Chiswick flyover, qui est rapidement devenu l'une des voies les plus meurtrières du système autoroutier britannique, n'était-il pas déjà scellé par cette action rituelle mutilée, qui faisait coexister des univers disjoints (ceux de la politique, de l'ingénierie et du *star-system*)? L'événement ne préfigurait-il pas, en quelque sorte, les nombreuses entraves à la circulation causées par les congestions aux heures de pointe et, surtout, par les accidents de la route qui ne manqueraient pas de s'y produire et qui constituent, aux yeux de J.G. Ballard, « un cataclysme érigé en institution dans toutes les sociétés industrielles, tuant chaque année des milliers de personnes et en blessant des millions » (*C*, p. 13)?

L'automobile (et par le fait même les circulations qu'elle rend possibles et les accidents qu'elle cause inévitablement) occupe une place importante dans l'œuvre, tant critique et autobiographique que fictionnelle et artistique, de J.G. Ballard. Dans

ses mémoires, celui-ci se souvient avoir trouvé, à son arrivée en Grande-Bretagne, les voitures minuscules comparées à celles qui avaient marqué son enfance à Shanghai :

> Posté au bastingage, je remarquai les grosses poussettes noires qui allaient et venaient dans les rues alentour : sans doute des sortes de chariots à charbon, affectés au ravitaillement des navires. J'appris par la suite qu'il s'agissait de voitures britanniques (fabriquées avant-guerre), une espèce dont je n'avais jamais croisé auparavant le moindre spécimen. (*VRA*, p. 133)

L'évocation de son arrivée dans cette « inconcevable Angleterre » (*ES*, p. 28), dont il est citoyen sans avoir habité son territoire, est placée sous le signe de la désillusion. Celle-ci contraste avec la fascination jubilatoire qu'éprouve le jeune Jim, son alter ego fictionnel dans *Empire du soleil*, pour les véhicules motorisés. En rappelant cette expérience personnelle, Ballard confirme que sa vision de l'automobile est liée, d'une part, à l'influence d'une perception adolescente imprégnée de mythologie américaine (celle de la liberté et de la libération[6]) et, d'autre part, au désenchantement ressenti lorsqu'il découvrit, à son arrivée au pays, une Angleterre décimée par la guerre et brimée dans son développement par un clivage entre classes sociales la maintenant dans un passé révolu et la rendant incapable de se moderniser : « His arrival in England in 1946 was a profound shock. He discovered not the flabled Imperial homeland inculcated by his conventional British upper-middle-class education, but a nation that looked as if it had lost the war[7] », explique Will Self en évoquant cette période de la vie de son compatriote. Dans ce contexte, l'automobile devient, pour celui-ci, le symbole d'un état du monde qui oscille entre le progrès et la catastrophe. Dans un article du magazine anglais *Drive* publié en octobre 1971, il écrit :

> Songeons au XX^e^ siècle : quelle image clé le résume le mieux dans notre esprit? Neil Armstrong debout sur la Lune? Winston Churchill faisant le V de la victoire? Une ménagère dans un supermarché, qui remplit son chariot de produits aux emballages multicolores? Un flash publicitaire à la télévision? Pour moi, rien de tout cela. Si on me demandait de condenser l'intégralité de ce siècle en une seule image mentale, je choisirais une scène familière de la vie de tous les jours : un homme au volant de sa

---

[6] Cette vision de l'Amérique sera particulièrement travaillée par Ballard dans son roman *Salut l'Amérique!* (Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1981).

[7] Will Self, « The Bounds of Inner Space », dans *Crash. Homage to J.G. Ballard*, Londres, Gagosian Gallery, 2010, p. 26.

> voiture, qui roule sur une autoroute bétonnée vers une destination inconnue. Presque tous les aspects de la vie moderne sont représentés : notre penchant pour la vitesse, le spectaculaire, l'agressivité, les mondes de la publicité et des biens de consommation, de l'ingénierie et de la production de masse, et l'expérience partagée d'un déplacement collectif au sein d'un paysage à la signalisation complexe[8].

À ses yeux, le véhicule motorisé est loin d'être un objet industriel parmi tant d'autres. Il s'intègre plutôt dans une structure narrative et fictionnelle, événementielle et historique, acquérant au passage le statut de figure emblématique de la société occidentale contemporaine. Comme il l'écrit dans la préface de *Crash*, la voiture est « une *image globale* de la vie des gens dans la société actuelle » (*C*, p. 14, nous soulignons). En entrevue, il explique, dans le même sens, que ce n'est pas l'automobile en tant que telle qui l'intéresse, mais bien « what motor cars say about modern man, and about how they reflect man's needs and aspirations[9]. » C'est pourquoi ni les prouesses technologiques qui ont permis à l'être humain de marcher sur la Lune, ni les discussions politiques ayant mis fin à la Seconde Guerre mondiale, ni les symboles de la société de consommation que sont les emballages tape-à-l'œil, les publicités et les antres de la dépense ne font le poids aux côtés de la place prise par l'automobile dans la vie quotidienne des Occidentaux. Ballard est d'ailleurs particulièrement conscient du fait que la conduite automobile est, d'abord et avant tout, une expérience sociale : « you can't say that a man driving a motor car is alone if he hasn't any passengers – he's sharing reality with the motor car and the highway[10]. » Réfléchissant sur l'importance sociale de l'automobile, John Urry tire des conclusions similaires, rappelant que « [s]ociology has ignored the key significance of automobility, which reconfigures civil society, involving distinct ways of dwelling, travelling and socialising in, and throught, an automobilised time-

---

[8] J.G. Ballard, « L'avenir de l'automobile », *Millénaire mode d'emploi. Essais et critiques*, Auch, Tristam, 2006 [1996], p. 307.

[9] « 1979 : Christopher Evans. The Space Age is Over », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors. Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 125.

[10] « 1974 : Carol Orr », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 63.

space[11]. » Pour Ballard, l'automobile emmagasine les fantasmes d'une époque, de la même manière que la voiture sport de Seagrave, qui apparaît, aux yeux de James, le personnage principal de *Crash*, comme une « véritable anthologie de toutes les fantaisies aérodynamiques chères aux années 50 » (*C*, p. 285).

Dans *Crash* et *L'île de béton*, la circulation automobile occupe une place centrale. Thématiquement d'abord, puisque ces récits interrogent et extrapolent les effets des accidents de la route sur ceux qui en sont victimes; et structurellement ensuite, puisque l'étude attentive de leur mise en texte révèle que les entraves circulatoires ne sont que la pointe de l'iceberg d'autres déficiences de mobilité – sociologiques et anthropologiques – caractérisant l'urbanité contemporaine et la vie dans les grandes métropoles. Déjà, les titres respectifs des récits annoncent, en insistant sur l'arrêt plutôt que sur la fluidité des déplacements, l'importance accordée, dans ces deux œuvres, aux ratés de la circulation : le « crash » met, en effet, brusquement fin à une course effrénée ou à une déviation incontrôlée, tandis que l'île est, par définition, un lieu où les déplacements sont contraints, par l'eau qui entoure une surface émergée ou, dans le cas du récit ballardien, par les autoroutes qui rendent l'accès à un territoire difficile. L'accident d'automobile devient ainsi, dans *Crash*, une affaire de (mauvaise) distance menant, nous le verrons, à des mésalliances[12], tandis que, dans *L'île de béton*, il révèle un problème d'invisibilité engendré par l'urbanisme contemporain. Les questions des revers de la (bonne) conduite, de la

---

[11] John Urry, « Automobility, Car Culture and Weightless Travel. A Discussion Paper », Project SceneSusTech Report 2.3, Employment Research Centre, Department of Sociology, Trinity College (Dublin), 6 janvier 1999, p. 3.

[12] « Gardez vos distances » somme une phrase inscrite sur une voiture d'école de conduite. Notons, par ailleurs, que Samuel Archibald pense en termes de distance la relation qu'entretient l'œuvre de J.G. Ballard à la science-fiction : partant du concept de *novum* mis de l'avant par le théoricien de la science-fiction Darko Suvin, il remarque : « La distance, chez lui, se crée autrement. Ce qui semble quasi unique à Ballard, c'est une façon de produire, entre le texte et le lecteur, à partir d'un *novum* discret, marginal ou inexistant, un écart psychologique maximal, ouvrant la voie à un espace vertigineux qui n'est pas l'extrême dehors, mais le dedans. » (« La perfection des ruines. Ballard nouvelliste (1956-1996) », *L'invention du réel : J.G. Ballard, Otrante*, n[os] 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 220.)

(bonne) distance et de la (bonne) fluidité sont donc au cœur des deux études qui suivent sur la circulation dans l'œuvre de J.G. Ballard.

Chapitre 1

Crash : le tombeau de Robert Vaughan

> The English motorway system is an accident waiting to happen[1].
>
> Black Box Recorder
>
> Join the car crash set[2].
>
> The Normal

« Ballard's novel is an intense and shocking examination of just a nightmare scenario, uniting the violence of car crash with sexuality, celebrity death and the voyeurism of photography[3]. » Cette brève présentation de *Crash*, proposée par Joan Bridgman, énonce les principaux éléments de l'intrigue qui ont retenu l'attention des commentateurs du roman au fil des décennies. Depuis sa parution à Londres chez Jonathan Cape le 28 juin 1973, le récit n'a, en effet, jamais manqué de soulever la controverse[4]. Ballard aimait rappeler, en ce sens, que l'une de ses premières lectrices, « either a psychiatrist or the wife of psychiatrist », avait exprimé son extrême réserve envers l'œuvre : « The author of this book is beyong psychiatric help. Do not

---

[1] Black Box Recorder, « The English Motorway System », *The Facts of Life*, Nude Records, 2000.

[2] The Normal, « Warm Leatherette », *T.V.O.D.*, Mute Records, 1978.

[3] Joan Bridgman, « Autogeddon Meets Archetype : Ballard's Novel *Crash* – The Collision Between the Dream Image and the Totem Object in the Death of Princess Diana », dans David Ketterer (éd.), *Flashes of the Fantastic*, Westport, Praeger, 2004, p. 229.

[4] La polémique a d'ailleurs été ravivée en 1996 avec la sortie de l'adaptation cinématographique proposée par le cinéaste canadien David Cronenberg. Malgré le sceau d'approbation conféré par le jury du Festival de Cannes, présidé cette année-là par Francis Ford Coppola, qui lui décerne une récompense créée expressément pour l'occasion (le « Prix spécial du jury ») en soulignant son audace et son originalité, le film doit affronter une féroce campagne de censure en Grande-Bretagne et aux États-Unis. (« *Crash* interdit à Londres », *Le Devoir*, 24 mai 1997, p. B4; Martin Barker, Jane Arthurs & Ramaswami Harindranath, *The Crash Controversy. Censorship Campaings and Film Reception*, Londres, Wallflower Press, 2001.) Pour leur part, les admirateurs de Ballard accusent l'œuvre cinématographique de ne pas rendre justice au roman, son esthétique partageant, selon certains, plus de caractéristiques avec une publicité d'automobile qu'avec le texte de l'auteur anglais. Voir Jean-Philippe Gravel, « Le bal des éclopés. *Crash* », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 4, 1997, p. 14-15.

publish! », aurait-elle écrit dans un rapport de lecture remis à l'éditeur[5]. Loin de signer l'échec de son projet d'écriture, ce commentaire lui a plutôt confirmé que son livre était une grande œuvre littéraire : « To me this meant total artistic success[6]. » Le sujet du roman, qui traite de l'obsession d'un groupe d'individus obsédés par les accidents d'automobile au point d'éprouver une forte excitation sexuelle à la vue de corps scarifiés et de voitures endommagées, n'est certainement pas étranger à l'attention critique que lui ont accordée journalistes et chercheurs, ceux-ci répondant à la provocation du récit par l'explication de texte.

Les premiers critiques qui ont proposé une appréciation du roman sont plutôt divisés quant à sa valeur : alors que certains l'encensent, comme l'écrivain et éditeur Michael Moorcock, d'autres manifestent à son endroit une profonde aversion. Pour D.K. Mano, chroniqueur littéraire du *New York Times*, *Crash* est le livre le plus répugnant qu'il ait jamais lu[7]. Le point de vue de l'écrivain Martin Amis synthétise les tensions entre ces deux visions opposées, apologétique d'un côté, répulsive de l'autre : dans une critique qu'il propose du roman, il écrit, après avoir souligné la récurrence douteuse de certains mots (« "perverse" (used sixteen times) [...] "geometry" (twenty-one times) [...] "stylised" (twenty-six times)[8] »), que *Crash* est

---

[5] Alan Burns et Charles Sugnet, « J.G. Ballard », *The Imagination on Trial. British and American Writers Discuss Their Working Methods*, Londres, New York, Allison and Busby, 1981, p. 22. Dans la biographie qu'il consacre à J.G. Ballard, John Baxter remet en cause la véracité de la citation : « Leaving aside the improbability of any psychiatrically competent person describing someone as "beyong help", and of making such a judgment on the basis of a book alone, there were no psychiatrists on British TV en 1972 » (*The Inner Man. The Life of J.G. Ballard*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2011, p. 230). Il spécifie également que Ballard « was the only source of the anecdote » (*ibid.*), un argument qui lui sert à consolider l'idée que cette histoire aurait été inventée de toute pièce par un écrivain mythomane. La biographie de John Baxter, qui ne semble pas être le plus fervent admirateur de l'auteur, est, selon John Gray, « [a] model of missing the point of biography. » (« *The Inner Man : The Life of J.G. Ballard* », *New Statesman*, 12 septembre 2011, en ligne : <www.newstatesman.com/books/2011/09/ballard-baxter-life-biography>)

[6] Cité par Martin Amis, « J.G. Ballard » [*Observer*, 1984], *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions*, New York, Vintage International, 1995 [1993], p. 81.

[7] D.K. Mano, « *Crash* », *New York Times Book Review*, 23 septembre 1973, p. 7.

[8] Martin Amis, « *Crash* by J.G. Ballard [...] » [*Observer*, juillet 1973], *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, Londres, Jonathan Cape, 2001, p. 96. Amis est visiblement agacé par les nombreuses répétitions de mots qu'affectionne Ballard, faisant la même remarque au sujet de *L'île de béton* : « [T]he slaggy girl, who is on-set for only twenty-odd pages, is "strong" : we get surer and

un « exercise in vicious whimpy[9] », « 70,000 words of vicious nonsense[10] », que « Mr Ballard's obsessions are too one-colour and too solemnly redeployed to sustain a whole book[11] ». Ailleurs, il aurait plutôt soutenu que *Crash* est son « most mannered and literary book [...], a conscious salute to Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé[12]. » De manière générale, les critiques associés au milieu de la science-fiction estiment davantage le texte que ceux affiliés aux réseaux journalistiques de grande diffusion, signe de la notoriété de l'auteur chez les amateurs de ce genre littéraire, ou, peut-être, de l'acceptation plus naturelle des comportements déviants des personnages dans une œuvre science-fictionnelle.

La réception contemporaine à la publication du roman a majoritairement évalué le récit à l'aune de sa thèse principale, à savoir que l'accident d'automobile entretient un lien privilégié avec le désir sexuel, rappelant en cela la relation établie au début du XX^e^ siècle par Sigmund Freud entre la pulsion de vie (*eros*) et la pulsion de mort (*thanatos*). Pour les uns, le texte, qui se limite à faire l'apologie de l'accident d'automobile et démontre un dédain nihiliste envers l'être humain, doit être condamné, car il incite à la violence et à la perversion. Pour les autres, il propose plutôt une diatribe contre la domination automobile et les conséquences néfastes engendrées par l'accident de la route, le projet de Ballard étant considéré, sous cet angle, comme un exercice de dénonciation des plus cinglants. Pour Gerry Coulter, les réactions hostiles à l'égard du roman sont la preuve d'un aveuglement volontaire empreint de mauvaise foi envers la violence qui sature l'ensemble des représentations culturelles populaires : « This cerebral novel [...] is only disturbing for a person in very deep denial (the kind of denial a properly socialized person is given by our

---

surer about this because she is described as having "strong hands" (four times), a "strong body" (four times), a "strong jaw" (twice), a "strong head", "strong shoulders", and "strong arms". » (Martin Amis, « *Concrete Island* by J.G. Ballard », *The War Against Cliché*, *op. cit.*, p. 99-100.)

[9] Martin Amis, « *Crash* by J.G. Ballard [...] » [*Observer*, juillet 1973], *The War Against Cliché*, *op. cit.*, p. 97.

[10] Martin Amis, [*New Review*, mai 1974], *The War Against Cliché*, *op. cit.*, p. 101.

[11] *Ibid.*, p. 97.

[12] Cité dans John Baxter, *The Inner Man*, *op. cit.*, p. 214.

social system). If *Crash* really disturbs you, then you are far more distressing than it is. What mainstream action film doesn't have at least half a dozen car crashes[13]? » La brutalité mise en scène dans *Crash* n'a certes rien à envier aux spectacles érotisés de poursuites et d'accidents d'automobile qui abondent sur les écrans de cinéma du monde ou encore aux images de blessés et de voitures accidentées qui défraient les manchettes au sortir de longues fins de semaine meurtrières[14]. Bref, comme le remarque Jeannette Baxter, la principale difficulté rencontrée, tant par la critique que par le lectorat de *Crash*, « arises from knowing how to negociate the controversial thesis on violence, death and regeneration which the text propounds[15]. »

Dans son roman, Ballard dévoile les contradictions des discours, particulièrement institutionnels, qui, tout en considérant l'accident d'automobile comme un événement catastrophique (en témoignent les nombreuses campagnes de sensibilisation à la sécurité routière), demeurent aveugle aux causes réelles de sa prolifération. Ce paradoxe, qui relève de l'« erreur civilisationnelle[16] », est mis en scène de façon percutante dans *Crash*, lorsque James, le narrateur du récit, propose une description des installations réservées aux accidentés de la route de l'hôpital d'Ashford, où il vient d'être admis à la suite d'une collision frontale avec un autre véhicule : « Deux salles de vingt-quatre lits – on n'escomptait pas un nombre plus élevé de survivants – étaient réservées en permanence aux victimes d'une éventuelle catastrophe aérienne. Des accidentés de la route occupaient momentanément l'une d'entre elles. » (*C*, p. 43) Alors que l'espace réservé aux victimes d'accidents d'avion

---

[13] Gerry Coulter, « Passings – J.G. Ballard : Philosopher of the Future Present », *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 6, n° 2, juillet 2009, en ligne : <www.ubishops.ca/baudrillardstudies>

[14] Dans un travelling mémorable de *Week-End*, Jean-Luc Godard a réussi de manière remarquable à interroger cette *spectaculaire banalisation* de l'accident de voiture, qui semble inhérente à la société automobile qui est la nôtre. Le récent décès de l'acteur de la série à succès *The Fast and the Furious*, Paul Walker, a de nouveau rappelé, en fusionnant fiction et réalité, cet état des choses.

[15] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination. Spectacular Authorship*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2009, p. 110. Andrzej Gasiorek écrivait similairement : « The difficulty of coming to terms with *Crash* may be traced to the metaphor around which the text is constructed, namely that the car crash is a symbol of sexual fulfilment. » (*J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelist », 2005, p. 83.)

[16] Louis Marion et Arnaud Theurillat-Cloutier, « Le train fantôme du Lac-Mégantic : une métaphore bien réelle », *Le Devoir*, 15 juillet 2013, p. A7.

est déterminé par un calcul actuariel, les blessés de la route sont installés dans une pièce qui ne leur est pas expressément destinée. Ils occupent, autrement dit, la place d'autres personnes, comme si, aux yeux du système hospitalier, ils ne méritaient pas d'attentions particulières, étant appelés à disparaître le jour où les conducteurs sauront faire preuve de plus de précaution[17].

Dans un article intitulé « *Crash!* », d'abord publié en mai 1976 dans la revue *Traverses* et repris ensuite dans son célèbre essai *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard a proposé une analyse du roman qui a eu des répercussions importantes sur ses interprétations subséquentes. Contournant habilement la question de l'impact de la représentation de la violence sur le lecteur, le sociologue français a choisi de déployer un argumentaire qui restera au centre de ses préoccupations tout au long des décennies subséquentes. Suivant sa démonstration, *Crash* n'est ni moral, ni immoral, mais « hypercritique » : « Peu de livres, peu de films, écrit-il, atteignent à cette résolution de toute finalité ou négativité critique, à cette splendeur mate de la banalité ou de la violence. *Nashville*, *Orange mécanique*[18]. » L'absence de jugement éthique, favorisée par une narration qui se présente avant tout, selon lui, comme une « [a]bstraction charnelle et design[19] », doit être perçue moins comme une lacune que comme la marque de sa grandeur esthétique. Baudrillard qualifie le roman de « miracle » et ajoute, en conclusion de son texte, qu'« [a]près Borges, mais sur un autre registre, *Crash* est le premier grand roman de l'univers de la simulation[20] ». Il soutient que « [n]ulle part n'affleure [dans le roman] ce regard moral, le jugement critique qui fait encore partie de la fonctionnalité du vieux monde[21]. » Pour Baudrillard, la position « amorale » que réussit à assurer J.G. Ballard est une preuve

---

[17] Dans son essai *Crash Injuries*, un livre qui a servi de source à J.G. Ballard lors de la rédaction de son roman, Jacob Kulowski déplore le manque d'installations appropriées pour venir rapidement en aide aux accidentés de la route et la nécessité de remédier rapidement à la situation (Springfield, Illinois, Charles C. Thomas, 1960, p. 1013-1016).
[18] Jean Baudrillard, « *Crash* », *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 177.
[19] *Ibid.*, p. 167.
[20] *Ibid.*, p. 177.
[21] *Ibid.*

supplémentaire de son génie et de sa fine compréhension du monde qui l'entoure, où tout se consume dans le simulacre et la simulation.

Le refus catégorique du penseur français d'envisager que Ballard ait voulu engager son roman dans une voie critique a soulevé l'ire de plusieurs théoriciens de la science-fiction et du postmodernisme en Amérique et enflammé les pages de la revue *Science Fiction Studies* en 1991[22]. Vivian Sobchack accuse Baudrillard d'avoir failli à sa tâche d'interprète en oblitérant la dimension ironique du texte ballardien : « Getting all the *description* right, he gets the *tone* all wrong and thus, where Ballard is cautionnary and his prose (as Baudrillard recognizes) technical, Baudrillard is celebratory and his own prose impassioned[23]. » Or, à aucun moment Sobchack ne démontre le fonctionnement textuel de cette tonalité ironique, se contentant de répéter comme une évidence que « *Crash* is rigorously about the human body abstracted, objectified, and literalized as techno-body – and Ballard's vision sees this techno-body as driving us, quite literally, to a dead end[24]. » Katherine Hayles, qui accumule pour sa part les lieux communs sur les distinctions entre le réel, la théorie et la fiction, n'arrive pas davantage à convaincre. Si elle identifie comme importante, d'un point de vue critique, la métaphore de l'envol qui se déploie dans le texte, interprétant en ce sens la sortie de route fatale de Vaughan comme un « flight to death[25] », elle ne fait par la suite que recourir à la préface écrite par Ballard lors de la publication de la

---

[22] *Science Fiction Studies*, « Science Fiction and Postmodernism », vol. 18, n° 3, novembre 1991. Les interventions critiques sont de Katherine Hayles, David Porush, Brooks Landon et Vivian Sobchack et sont regroupées dans une section intitulée « In Response to Jean Baudrillard », qui contient également une brève contribution de J.G. Ballard lui-même (« A Response to the Invitation to Respond », *Science Fiction Studies*, *op. cit.*, p. 329). Pour une analyse du texte de Baudrillard et des contributions de ce numéro, voir Nicholas Ruddick, « Ballard/*Crash*/Baudrillard », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 3, novembre 1992, p. 354-360.

[23] Vivian Sobchack, « Baudrillard's Obscenity », *Science Fiction Studies*, *op. cit.*, p. 327. Nous soulignons.

[24] *Ibid.*, p. 328. La critique reviendra sur la controverse dans un écrit ultérieur : « Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of the Century Alive », *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley et Los Angeles (CA), University of California Press, 2004, p. 165-178.

[25] Katherine Hayles, « The Borders of Madness », *Science Fiction Studies*, *op. cit.*, p. 323. Elle conclut ainsi son intervention : « There is only one high that can last forever – the one that ends in death. » (*Ibid.*)

traduction française de son roman pour appuyer son argumentation, comme si le discours paratextuel de l'auteur contenait une valeur de vérité plus grande que le texte lui-même.

Certes, J.G. Ballard n'a pas hésité à emprunter la voie souvent périlleuse qui consiste, pour un écrivain, à défendre ses écrits dans un « discours préfaciel[26] ». Devenue depuis lors célèbre, la préface de *Crash* a été ajoutée au texte lors de sa parution en français chez l'éditeur Calmann-Lévy, en 1974[27]. Elle produit depuis un

---

[26] L'expression est de Henri Mitterand. (« La préface et ses lois : avant-propos romantiques », *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, p. 21.) En tant que genre de discours, la préface intéresse les sociocriticiens depuis la naissance de cette approche critique de la littérature. Pour Henri Mitterand, le discours préfaciel comporte des « caractéristiques linguistiques spécifiques » qu'il est essentiel de prendre en compte pour procéder à « l'étude idéologique des préfaces, et pour mieux discerner les conditions d'une étude idéologique des romans. » (*Ibid.*) Sans entrer dans les détails de son analyse, soulignons néanmoins que la préface de *Crash* comporte de nombreux « traits discursifs » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 159) caractéristiques du discours préfaciel (morphèmes de la personne, système des temps, présence de nombreux déictiques et modalisateurs, entre autres).

[27] L'histoire éditoriale de cette préface mérite une mise au point. Il est en effet erroné d'affirmer, comme le fait Jean-Philippe Gravel après d'autres, que, lorsque le texte « reparaît comme "introduction" à l'édition anglaise » en 1995, il aurait été « profondément remanié » (« *Crash!* ou l'ordre de la voiture », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, automne 2012, p. 62). Dans les faits, c'est plutôt lors de la réédition récente du roman en français (chez Denoël en 2005 et en format poche dans la collection « Folio ») que l'introduction a été modifiée, certains paragraphes ayant alors été tronqués. Originellement écrite en anglais, la préface de *Crash* est traduite par Robert Louit et accompagne la version française du roman proposée aux Éditions Calmann-Lévy dès 1974. Au moment de sa parution, un extrait de la préface est reproduit dans *Le Magazine littéraire*, suivie d'une entrevue entre Ballard et Louit (n° 88, mai 1974, p. 10-12). L'année suivante, la revue *Foundation* obtient l'autorisation de publier la version originale anglaise (n° 9, novembre 1975). Alors qu'elle accompagne toujours (raccourcie ou non) les rééditions du livre en français, elle n'a été introduite dans le livre en version originale anglaise qu'en 1995, lors d'une réédition chez Vintage, ce qui cause régulièrement la confusion chez les critiques ballardiens. Jeannette Baxter semble ainsi supposer que la préface date de 1995, omettant de préciser qu'elle a été écrite et publiée bien longtemps auparavant (*J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 117). Mentionnons également que la préface reprend quelques idées, voire des phrases complètes, qui étaient déjà présentes dans la préface de *La foire aux atrocités* (« Foreword to *The Atrocity Exhibition* », dans Candice Black (éd.), *Terminal Atrocity Zone. Ballard*, Sun Vision Press, 2013, p. 27-28) et dans le cadre même de cette fiction. Ainsi, le docteur Nathan pose un diagnostic sur Travers, le personnage central du récit, en parlant de la « mort de l'affectivité » (*FA*, p. 125). Il recourt également à l'idée de l'abstraction de la pensée, qui se matérialise dans le fait que « [c]e que nos enfants ont à redouter ce n'est pas la circulation sur les autoroutes de demain, mais le plaisir que nous prenons à mettre au point les paramètres les plus élégants de leurs morts » (*FA*, p. 134). De la même manière, le texte accompagnant la présentation de l'exposition sur les voitures accidentées comporte des phrases qui seront reprises quasi textuellement dans la préface de *Crash* (voir la reproduction d'un passage de cet écrit proposée dans *La bonté des femmes*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 348-349).

brouillage interprétatif, car, comme le souligne Patrick Marot, on « ne lit pas tout à fait le même texte lorsque celui-ci est publié avec ou sans les écrits d'escorte[28] ». J.G. Ballard y affirme que son récit doit se lire comme une mise en garde : « Il va sans dire qu'en dernière analyse, la fonction de *Crash* est d'ordre prémonitoire : une mise en garde contre ce monde brutal aux lueurs criardes qui nous sollicite de façon toujours plus pressante en marge du paysage technologique » (*C*, p. 14), écrit-il en conclusion de son texte. Or, plusieurs années plus tard, dans une entrevue accordée à Will Self, il nuancera signicativement ses propos, se contredisant même aux yeux de certains : « [...] in the final paragraph, which I have always regretted, I claimed that in *Crash* there is a moral indictment of the sinister marriage between sex and technology. Of course it isn't anything of the sort. *Crash* is not a cautionary tale. *Crash* is what it appears to be. It is a psychopathic hymn. But it is a psychopathic hymn *which has a point*[29]. » « Le texte dit quelque chose sans le dire[30] », rappelle Pierre Zima en s'inspirant de la théorie esthétique de Theodor Adorno. Mais alors, que dit *Crash*, et surtout comment le dit-il? Quelle est cette « raison » (*point*) qui guiderait, selon l'auteur, sa narration?

Se butant constamment à la lecture de Baudrillard et au discours en apparence contradictoire de Ballard, les critiques ne semblent pas réussir à offrir des interprétations convaincantes en ce qui a trait à la perspective critique dans laquelle le récit ballardien serait engagé. Par exemple, lorsqu'il introduit le chapitre qu'il consacre à l'analyse de *Crash* dans son essai sur Ballard, Roger Luckhurst souligne la distance entre la structure éclatée de *The Atrocity Exhibition* et le monologisme de *Crash* :

---

[28] Patrick Marot, « Pour une poétique historique des textes liminaires », dans Patrick Marot (dir.), *Les textes liminaires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, coll. « Cribles. Essais de littérature », 2010, p. 12.

[29] Will Self, « Conversations : J.G. Ballard », *Junk Mail*, Londres, Bloomsbury, 1995, p. 348. Nous soulignons.

[30] Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000 [1978], p. 33.

> The move from the polylogue of *The Atrocity Exhibition* to the remorseless monologism of *Crash* is a startling transition. The complex compositional techniques of collage, juxtaposition and condensation are abandoned for a single, sustained, intolerably intense narrative voice. There is only one transaction here, mantrically asserted : between semen and engine coolant, body and car, the bruises of medallions, steering wheels and instrument binnacles flowering subcutanously, as if technology had been wholly incorporated. Or, to reverse the formulation, as if the body had been imbibed by the circulation of inhuman traffic[31].

Luckhurst considère *Crash* comme une œuvre présentant une vision forte, mais unilatérale, qui ne propose, pas plus aux personnages qu'aux lecteurs, d'exutoire pour fuir son univers cauchemardesque. Michel Delville affirme, de son côté, que le texte ne restitue pas, en fin de compte, un quelconque ordre moral : « the moral element seems absent from the novel to the extent that it never passes judgement on the caracters' behaviours – their capacity to follow their obsessions to their logical end therefore establishes itself as the norm by which to appraise their own lives and the reality of the novel as a whole[32]. » Aucun jugement extérieur ne viendrait, selon lui, stigmatiser les personnages et remettre en cause leurs comportements déviants. Peter Brigg soutiendra, dans le même sens, que

> [t]he apparent cool amorality of the trilogy is probably its greatest strenght and its most typical feature. [...] Ballard refuses to build any overt judgment of the actions of his characters or of the changes in society that he pictures. He appears to wish to be seen as no more a judge of human behavior or situations than the chemist would be a moral judge of the reaction obtained by placing sodium in water. But this is, of course, illusory, for writing about man in contemporary society cannot really be a neutral operation. In fact, Ballard's method of telling and his subject matter are selected so that, although there is no outright moral position and no characters voicing an official attitude, the novels are cautionary insofar as they suggest that the death of affect and the potentials of technology together could lead to violence and inhumane attitudes[33].

Si nous avons cité aussi longuement ces propositions d'interprétation, c'est qu'elles sont révélatrices de la difficulté, rencontrée par la critique ballardienne, d'appuyer ses

---

[31] Roger Luckhurst, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 123.

[32] Michel Delville, *J.G. Ballard*, Plymouth (Royaume-Uni), Northcote House Publishers, coll. « Writers and their Work », 1998, p. 37.

[33] Peter Brigg, *J.G. Ballard*, Mercer Island (Washington), Borgo Press/Wildside Press, coll. « Starmont Reader's Guide », 1985, p. 75.

arguments sur la dynamique interne des textes étudiés. Aidan Day, qui inscrit sa démarche dans la lignée d'une lecture attentive à la narration et à son discours (« close reading[34] »), réussit mieux l'exercice, même s'il recourt lui aussi aux propos de l'auteur pour appuyer ses dires[35] et qu'il suppose un caractère critique inhérent aux œuvres d'art et au regard photographique qu'il n'explicite pas. Alors que son objectif est de démontrer la teneur « éthique » du récit, l'élément qu'il juge le plus probant, dans cette perspective, concerne la présence d'un personnage narrateur homonyme de l'auteur, ce qui prouverait, selon lui, l'implication de ce dernier dans son récit. Plus récemment, Jeannette Baxter et Rowland Wymer reposaient à nouveau la question et concluaient que « *Crash* remains maddeningly open to various and paradoxical readings[36]. » Tous ces exemples ont comme points communs soit d'en rester au niveau du résumé de texte (les personnages font/ne font pas ceci, disent/ne disent pas cela) soit de renvoyer au processus d'écriture dans lequel est « engagé » l'écrivain (au sens étrangement existentialiste du terme[37]), s'appuyant pour ce faire sur une conception de la littérature qui lui présuppose une dimension critique inhérente. Notre objectif sera plutôt de considérer le roman ballardien comme un « texte littéraire [...] [qui] déplace le préconstruit, déstabilise le doxique, contredit les règles de l'acceptable, excède les permissions ou les interdits de l'opinable[38] ». Mais, comme le précise Pierre Popovic, ce travail textuel, « *il revient à la lecture de le montrer*[39] », et au critique de le démontrer.

---

[34] Aidan Day, « Ballard and Baudrillard : Close Reading *Crash* », *English*, vol. 49, automne 2000, p. 277-293.

[35] Si le discours paratextuel nous importe également, il ne nous sert jamais, à tout le moins l'espérons-nous, à tirer des conclusions : il agit plutôt comme le déclencheur de la réflexion, autrement dit il se situe en amont plutôt qu'en aval de notre travail de recherche.

[36] Jeannette Baxter et Rowland Wymer, « Introduction », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard. Visions and Revisions*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 5.

[37] Jean-Paul Sartre écrivait ainsi : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. » (*Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 30.)

[38] Pierre Popovic, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n[os] 151-152, décembre 2011, p. 26. Nous soulignons.

[39] *Ibid.*

L'hypothèse défendue dans les pages qui suivent ne se distingue pas des lectures précédemment mentionnées quant à ses conclusions : *Crash* propose bien, selon nous, une critique, que nous qualifierons cependant de *radicale*. Notre démonstration s'éloignera toutefois du discours auctorial pour replonger au cœur du texte : nous tenterons, autrement dit, d'expliquer comment le regard critique que propose le roman se donne à lire d'abord et avant tout dans ses systèmes métaphorique, symbolique et formel. Car, soutiendrons-nous, bien loin d'être une œuvre monologique et amorale, *Crash* affiche, à même sa construction narrative, une très forte polyphonie et pose un regard intransigeant sur un monde – le nôtre – qui a transformé l'automobile et les voies de circulation en nouvelles idoles. Conséquemment, bien loin de banaliser l'accident de la route, le roman ne cesse au contraire de témoigner, par les moyens de l'écriture, de la violence inouïe de cet événement dramatique, et qui s'avère souvent fatal. Il le fait, nous le verrons, en évoquant formellement, plutôt que thématiquement, sa puissance de transfiguration. Suivant cette posture de lecture, la question à laquelle le texte semble ultimement chercher à répondre est peut-être celle posée, en apparence bien naïvement, à James par Helen Remington, alors qu'elle le croise par hasard à la fourrière où leurs voitures ont été transportées après leur collision : « Après tout cela, lui demande-t-elle, comment les gens arrivent-ils encore à supporter la vue d'une automobile, sans parler de se mettre au volant? » (*C*, p. 113) Dans un article publié en 1971 dans le magazine *Drive*, J.G. Ballard s'était déjà retrouvé devant cet étonnant paradoxe, qu'il formulait alors en ces mots :

> L'accident de voiture est l'événement le plus spectaculaire dans la vie de la plupart des gens à part leur propre mort, et, pour beaucoup, l'un et l'autre coïncideront. Sommes-nous simplement victimes d'une absurde tragédie, ou alors ces accidents consternants se produisent-ils avec une sorte de connivence inconsciente de notre part? Quand ils sont au volant, la plupart d'entre nous acceptent volontiers un degré de risque pour eux-mêmes, leur femme et leurs enfants qu'ils considéreraient comme une négligence criminelle dans tout autre domaine – le câblage des appareils électriques, par exemple, ou bien la conception d'un pont ou d'un immeuble résidentiel, la compétence d'un chirurgien ou d'une sage-femme. Or se permettre un excès de vitesse avec des pneus mal gonflés sur une voie rapide à double chaussée à la fin d'une journée épuisante au

> bureau équivaut approximativement à prendre un bain chaud avec un radiateur électrique à trois segments rougeoyants en équilibre sur le rebord juste sous une fenêtre entrouverte agitée par un début de tempête. *Si nous avions vraiment peur d'un accident, la plupart d'entre nous seraient incapables de regarder une voiture, sans parler d'en conduire une*[40].

Autrement dit, si l'accident d'automobile ne dissuade ni les conducteurs de prendre le volant de façon nonchalante ni les autorités de continuer à valoriser outrancièrement l'utilisation des véhicules motorisés, c'est peut-être qu'au bout du compte ceux-ci fascinent à un point tel qu'ils attisent les désirs les plus inconscients, tant sexuels que funestes. Ce sont précisément ces fantasmes et leurs conséquences que le texte ballardien se donne comme mandat d'explorer.

1.1. La fabrique de *Crash*

Avant d'entreprendre l'écriture de *Crash*, Ballard travaille sur plusieurs projets qui annoncent le roman à venir : il rédige un texte expérimental, *The Atrocity Exhibition*, prépare une exposition de voitures accidentées pour le New Arts Laboratory de Londres, envisage l'écriture d'une pièce de théâtre mettant en scène un accidenté de la route et participe à un court-métrage, intitulé *Crash*, dans lequel il apparaît à l'écran (aux côtés de l'actrice Gabrielle Drake) et assure la narration en voix hors champ. Enfin, il publie, au cours de cette période, des articles consacrés à l'automobile dans divers magazines spécialisés.

La foire aux atrocités

Vaughan, le personnage principal du récit de 1973, apparaît pour la première fois dans les pages de *La foire aux atrocités*[41], un texte composé de brèves narrations expérimentales dont certaines avaient été préalablement publiées en revues. Il existe

---

[40] J.G. Ballard, « L'avenir de l'automobile », *Millénaire mode d'emploi. Essais et critiques*, Auch, Tristram, 2006 [1996], p. 308-309. Nous soulignons.

[41] Vaughan est aussi un personnage de la nouvelle « Coitus 80 », dont le sous-titre est « A Description of the Sexual Act in 1980 » et qui a été publiée en 1970. (J.G. Ballard, *Nouvelles complètes*, t. 2, Auch, Tristram, 2009, p. 667-671.)

d'abord, sans être nommément identifié, sous les traits de l'amant de Karen Novotny : tout comme le personnage de *Crash*, celui-ci a le regard fixe d'un voyeur déçu, tandis que sa chambre est « pleine de photos découpées dans des magazines grotesques » (*FA*, p. 37)[42]. Dans un chapitre intitulé « Tolérances du visage humain », la narration fait allusion à un certain Vaughan, un « ancien malade-externe » (*FA*, p. 122) qui semble prendre plaisir à « ironiser sur son propre sort » (*FA*, p. 126), une formule que James utilise, dans *Crash*, pour qualifier le comportement de son ami. De même, le titre de ce chapitre évoque celui d'un pamphlet informatif produit par le Road Research Laboratory (*C*, p. 192)[43]. Dans les notes marginales qu'il propose à l'édition américaine de *La foire aux atrocités* en 1990, Ballard lie distinctement les deux protagonistes : « La première apparition de Vaughan, qui allait apparaître plus tard comme le "voyou scientifique" de *Crash.* » (*FA*, p. 142)

Un autre chapitre de *La foire aux atrocités* s'intitule pareillement « Crash! » et se présente comme le compte rendu de diverses études scientifiques menées par une équipe de chercheurs au sujet du « contenu sexuel latent de la collision d'automobile » (*FA*, p. 174). L'un des objectifs de leur enquête est d'« évaluer la fascination sexuelle latente qu'exercent les personnalités devenues vraiment célèbres par leur mort tragique en auto, comme James Dean, Jayne Mansfield, Albert Camus. » (*FA*, p. 174) La méthode d'enquête privilégiée par les scientifiques responsables de l'étude, s'appuyant sur des groupes de discussion formés par exemple de « "a) ménagères suburbaines, b) parésiques terminaux c) personnels de stations-service", auxquels on soumet des questionnaires où sont énumérés "de vastes choix de moyens d'impact, incluant notamment le tonneau, le tonneau suivi d'une collision de plein fouet, les collisions en série et les attaques de parades d'autos" »

---

[42] Dans cette scène, la description de Karen Novotny sortant de son véhicule, « son stérilet collé à la matrice comme un fœtus d'acier » annonce le diaphragme d'Helen Remington, que James sent et qu'il compare à une machine morte (*C*, p. 127).

[43] J.G. Ballard est peut-être entré en contact avec un rapport de la Federal Aviation Agency américaine, publié en 1965, qui porte un titre similaire : John J. Swearingen, « Tolerances of the Human Face to Crash Impact », Oklahoma City, Civil Aeromedical Research Institute, juillet 1965, en ligne : <www.faa.gov/data_research/research/med_humanfacs/oamtechreports/1960s/media/AM65-20.pdf>

(*FA*, p. 176), rappelle en plusieurs points celle que Vaughan choisira pour élaborer son propre questionnaire dans *Crash* : des séquences d'accidents sont ainsi montrées à des sujets et leurs réactions aux images minutieusement analysées. La logique narrative de *Crash* semble en ce sens reprendre les conclusions des chercheurs de *La foire aux atrocités*, pour qui « [i]l est clair que la collision automobile est considérée comme une expérience beaucoup plus fertile que destructrice, libération de la libido mécanique et sexuelle, permettant à ceux qui meurent par ce moyen d'atteindre à une forme de jouissance érotique impossible autrement. » (*FA*, p. 178-179) Plusieurs autres allusions à l'univers de l'automobile contenues dans ce récit expérimental trouveront des échos dans le premier volet de la trilogie de béton : pensons à l'obsession de Talbot pour les images de routes, aux liens qu'il entretient avec un centre d'essai de collisions et au fait que Koestler, un autre personnage du texte, a affublé des mannequins anthropométriques de noms de célébrités : « Jackie, Ralph, Abraham » (*FA*, p. 49). Ballard inscrit directement *Crash* dans une filiation avec *La foire aux atrocités* : « Ce texte de 1968 fut écrit un an avant mon exposition de voitures accidentées au New Arts Laboratory, et il est dans les faits le gène duquel mon roman *Crash* allait naître. » (*FA*, p. 179)

L'exposition de voitures accidentées

Entremêlant la sculpture et l'art performatif, l'exposition, annoncée par la revue *Arts & Artists* sous le titre « Jim Ballard : Crashed Cars », s'est déroulée du 4 au 28 avril 1970 au New Arts Lab, une galerie londonienne branchée[44]. Ce faisant, Ballard recréait une manifestation artistique qui prenait déjà fictionnellement place dans la narration de *La foire aux atrocités*. On se souvient que, dans ce récit, Koestler organise une exposition de voitures accidentées (*FA*, p. 44). En entrevue, l'auteur précise que « the whole thing [le *happening*] was a speculative illustration of a scene

[44] Simon Ford, « A Psychopathic Hymn : J.G. Ballard's "Crashed Cars" Exhibition of 1970 », */seconds*, en ligne : <www.slashseconds.org/issues/001/001/articles/13_sford/> L'article est également reproduit dans le livre récemment édité par Candice Black, *Terminal Atrocity Zone*, *op. cit.*, p. 65-76.

in *The Atrocity Exhibition*[45]. » L'idée de l'exposition lui aurait été inspirée par « les circonstances étranges » entourant un accrochage dans lequel deux de ses amis avaient été impliqués, au cours duquel il avait remarqué que « le comportement des témoins paraissait sortir tout droit de la logique particulière des années soixante » (*BF*, p. 327), suggérant ainsi, plusieurs années avant *Crash*, que l'accident d'automobile possède une signification singulière. Ballard avait donc rassemblé, dans une salle de la galerie d'art, trois voitures qu'il avait récupérées dans un cimetière de voitures accidentées situé au nord de Londres :

> Chez un ferrailleur de Hackney, nous sélectionnâmes une Peugeot télescopée et une Mini qui avait dévalé un talus dont l'herbe courrait toujours dans les rigoles de son toit. Par un pur hasard, nous découvrîmes une Lincoln Continental qui ressemblait à s'y méprendre à la limousine décapotable dans laquelle le président Kennedy avait trouvé la mort. (*BF*, p. 349)

Comme il l'explique à plusieurs reprises, il avait conçu ce projet à la manière d'un test psychologique : « It was not so much an exhibition of sculpture as almost of experimental psychology, using the medium of the fine art show[46]. » L'expérience s'avère plutôt concluante : au vernissage, les spectateurs deviennent rapidement ivres (« [j]amais de ma vie je n'avais vu un vernissage dégénérer aussi vite en bagarre d'ivrognes », se souvient-il, *BF*, p. 350) et se montrent agressifs envers l'animatrice de la soirée (qui déambulait les seins nus en interviewant et en filmant les invités) ainsi qu'envers les automobiles exposées :

> The exhibition continued to act as a stimulus to transgressive acts well after the opening party. In the following days the visitors repeatedly attached the cars, daubed them in paint, broke windows, tore off wing mirror, and urinated on the seats. Such was the violence directed at the cars that the staff at Motor Crash Repairs were shocked when Ballard returned them to the yard[47].

Ballard en conclut que seule la présence des voitures accidentées dans la salle expliquait ces comportements.

---

[45] « 1971 : Frank Whitford. Speculative Illustrations : Eduardo Paolozzi in Conversation with J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors. Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 40.

[46] *Ibid.*

[47] Simon Ford, « A Psychopathic Hymn : J.G. Ballard's "Crashed Cars" Exhibition of 1970 », *op. cit.*

Ce projet artistique mené par Ballard n'est d'ailleurs pas isolé, mais il entre en dialogue avec le monde de l'art qui lui est contemporain. En effet, à cette époque, plusieurs artistes utilisent les objets emblématiques de la consommation de masse comme matières premières de leurs installations et lors de leurs *happenings*. Depuis la parution du « Manifeste du futurisme » de Marinetti à Paris en 1909, dans lequel l'auteur comparait une voiture de course à la Victoire de Samothrace[48], l'automobile est très présente dans les réflexions de nombreux sculpteurs et performateurs. L'exposition organisée par Ballard reconduit, en ce sens, le principe qui guide l'art de la performance, qui est, selon Susan Sontag, un événement tout désigné « to tease and abuse the audience[49] ». Elle se situe dans la filiation du *happening* organisé par Jim Dine, intitulé *Car Crash*, qui s'est déroulé du 1er au 6 novembre 1960 à la Reuben Gallery de New York[50] et préfigure, en quelque sorte, les célèbres performances de Marina Abramović qui, dans *Rythme 0* (1974) par exemple, mettaient à la disposition du public une série d'objets et l'invitaient à en faire l'usage qu'il désirait sur le corps de l'artiste. Suite à cette expérience, l'artiste d'origine yougoslave en avait conclu que « if you leave it up to the audience, they can kill you[51]. » D'ailleurs, la phrase qui ouvre le texte fondateur écrit par le père de l'art performatif, Allan Kaprow, pourrait à elle seule résumer le principe de vie qui semble guider Vaughan, dans *Crash* : « The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible[52]. » Dans l'essai qu'elle consacre aux liens entre le surréalisme et l'imaginaire ballardien, Jeannette Baxter propose de lire *Crash* dans la filiation de l'art de la performance : « *Crash* should be read within the context of these

---

[48] Filippo Tommaso Marinetti, « Le manifeste du futurisme », *Tuons le clair de lune! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 11.
[49] Susan Sontag, « Happenings : An Art of Radical Juxtaposition », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 1961, p. 265.
[50] Judith F. Rodenbeck, « *Car Crash*, 1960 », dans Liza Saltzman et Eric Rosenberg (éd.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Lebanon (New Hamshire), University Press of New England, 2006, p. 103-131.
[51] Anna Daneri, et al., (éd.), *Marina Abramović*, Milan, New York, Charta, 2002, p. 29.
[52] Allan Kaprow, « Assemblages, Environments and Happenings », dans Michael Huxley et Noel Witts (éd.), *The Twentieth Century Performance Reader*, Londres, Routledge, 2002 [1996], p. 260.

experimental performances[53] », écrit-elle, faisant conséquemment de Vaughan « the performance artiste *extraordinaire* whose life is a theatrical exhibition of his own death[54]. » À l'image des plus grands performateurs, Vaughan ne se contente pas de regarder passivement ses objets d'étude, mais il les met en situation, il les manipule comme les ingénieurs du Road Research Laboratory manœuvrent leurs poupées anthropométriques.

De la même manière, plusieurs artistes visuels prendront l'automobile, particulièrement celle qui est accidentée, comme motif central de leurs expérimentations. Puisque les véhicules motorisés sont principalement composés d'un alliage de pièces métalliques, plastiques ou caoutchouteuses, ils s'avèrent d'emblée des objets propices à féconder l'imaginaire des sculpteurs. Dans ses écrits, Alberto Giacometti parle ainsi des liens entre automobile et sculpture : « Vous me demandez quel rapport il peut y avoir entre une voiture et une sculpture ou même jusqu'à quel point une "belle" carrosserie ne serait-elle pas une sculpture? Je suis allé au salon de l'Auto. Immédiatement, j'étais pris par le social; la concurrence, la présentation des marchandises, argent, classes, luttes, orgueil, mode et luxe[55]. » Le titre du récit de Ballard, *Crash*, convoque d'ailleurs intertextuellement une sculpture réalisée par Eduardo Paolozzi en 1964, qui consiste en un agencement de pièces d'automobile emmêlées et qui s'intitule aussi *Crash*. D'autres artistes, comme César Baldaccini et John Chamberlain, compressent des voitures pour en faire des blocs de matériaux aux couleurs éclatantes, ce dernier appliquant également de la peinture destinée à colorer des calandres sur ses canevas, ce qui donne à ses toiles une texture unique. Arman, un artiste associé au mouvement du « nouveau réalisme », suspend au mur d'une galerie d'art une voiture qu'il a préalablement détruite, l'exhibant telle une

---

[53] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 101.
[54] *Ibid.*
[55] Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, cité dans Mathieu Flonneau, *Paris et l'automobile. Un siècle de passions*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 9.

nature morte[56]. Mais c'est probablement Andy Warhol qui, dans ses sérigraphies rassemblées sous le titre *Death and Disaster*[57], donne à voir le mieux la violence brute de l'accident d'automobile, tout en révélant sa profonde banalisation dans un univers médiatique où le fait divers est transformé en spectacle par la force des moyens de communication et de reproduction (télévision, photographie, magazines et journaux). Ces « nouvelles sculptures[58] », comme Ballard qualifie son installation, ne sont bien entendu pas sans évoquer les « ready-made » de Marcel Duchamp, « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste[59] », de même qu'elles s'inscrivent dans la lignée picturale du Pop Art, qui promeut la « New Painting of Common Objects[60] » et cherche à déplacer le regard porté sur des produits d'usage courant : boîte de savon et conserves de soupe Campbell chez Warhol, automobiles et réfrigérateurs chez Richard Hamilton, par exemple. Si, comme le remarque ce dernier au moment où il conçoit, à la fin des années cinquante, sa célèbre toile « Hommage to Chrysler Corp. », « [t]here are few Futurist paintings of cars[61] », la situation change rapidement à mesure que l'automobile devient l'objet phare d'une société de consommation en plein essor. C'est que les routes et les voitures ne servent plus seulement à faciliter les déplacements humains : ils convoient également les marchandises les plus symboliques de la modernité, comme ce « semi-remorque chargé de téléviseurs couleur » (*C*, p. 31) que croise James sur la route entourant l'aéroport de Londres.

---

[56] Richard Leydier, « Arman, *White Orchid* », *Art Press 2*, n° 4, « Les nouveaux réalistes », février/mars/avril 2007, en ligne : <www.artpress.com/art-press-2--le-sommaire-du-numero-4,8904.media?a=23973>

[57] *Andy Warhol. Death and Disaster*, Houston, Houston Fine Art Press, 1988.

[58] « 1971 : Frank Whitford. Speculative Illustrations : Eduardo Paolozzi in Conversation with J.G. Ballard », *op. cit.*, p. 40.

[59] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1976 [1975], p. 49.

[60] Jim Edwards, « New Painting of Common Objects. An interview with Walter Hopps », dans *Pop Art. U.S./U.K. Connections, 1956-1966*, Houston (Texas), Menil Collection, en association avec Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 42-53.

[61] Cité dans Brigitte Aubry, *Richard Hamilton. Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*, Dijon, Presses du réel, 2009, p. 280.

L'origine artistique du récit, de même que l'intérêt que les artistes portent à l'automobile dans leurs expérimentations, trouve une place de choix dans la narration de *Crash*, qui multiplie les références muséales et sculpturales, faisant écho aux carrosseries endommagées qui essaiment les galeries d'art de l'époque. La voiture écrasée de Gabrielle est comparée à une « sculpture moderne » (*C*, p. 155), tandis qu'Helen Remington déambule dans la fourrière, « ce musée d'épaves » (*C*, p. 108), « comme si elle visitait en connaisseuse une galerie d'art » (*C*, p. 112). De son côté, James imagine son automobile démolie « exposé[e] à titre d'avertissement à l'entrée du bloc opératoire » (*C*, p. 59), juxtaposant en une image les prétentions éthiques de l'art et les velléités moralisatrices des acteurs politiques lorsqu'ils abordent la question de la sécurité routière. Plus loin, alors qu'il se perd dans ses pensées à la vue des mégots de cigarette abandonnés dans le cendrier de sa voiture par Renata, son amante, James voit le récipient atteindre le statut de « petit musée de la provocation et du possible » (*C*, p. 111), annonçant peut-être, plusieurs décennies à l'avance, les œuvres de Damien Hirst : le mur de mégot de cigarette ou le cendrier géant créés par ce dernier pourrait, en effet, très bien s'intituler « rêverie sur douze mégots » (*C*, p. 112). À l'instar de ces artistes, J.G. Ballard réfléchit, dans *Crash*, à l'impact culturel de l'automobile et interroge par le fait même sa matérialité.

Court-métrage et pièce de théâtre

À l'époque où il organise l'exposition sur les voitures accidentées, Ballard participe à un court-métrage intitulé *Crash!*, diffusé sur les ondes de la chaîne BBC2 le 12 février 1971[62]. Le film est réalisé par Harley Cokliss, un jeune cinéaste américain peu connu et met en vedette J.G. Ballard et Gabrielle Drake, une actrice anglaise connue surtout pour sa personnification du Lieutenant Gay Ellis dans la série de science-fiction populaire britannique *UFO*. Le film entremêle deux voix narratives; l'une, dramatique et descriptive, rappelle les brèves narrations de *La foire*

[62] Iain Sinclair, *Crash. David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's "Trajectory of Fate"*, Londres, British Film Institute/Palgrave Macmillan, coll. « BFI Modern Classics », 2008 [1999] p. 28.

aux atrocités ou encore les descriptions d'accidents de *Crash*, décortiquant, dans un premier temps, les diverses étapes d'un test d'impact présenté au ralenti : l'approche des véhicules, le violent choc qui les fait s'écraser l'un contre l'autre et les mouvements des poupées anthropométriques à l'intérieur de l'habitacle, la séquence se concluant dans un « carnival of arms and legs[63]. » Tout comme dans *La foire aux atrocités*, où « [i]ci et là, un pare-chocs sectionnait un torse et derrière les autos l'air s'emplissait d'un carnaval de bras et de jambes » (*FA*, p. 154), J.G. Ballard rapproche métaphoriquement les démembrements provoqués par l'accident à l'univers du carnaval, comme univers du mélange et de l'intrication, et comme monde à l'envers. Par la suite, le narrateur décrit les interactions sensuelles de Drake avec le châssis de sa voiture, alors que l'image montre la jeune femme reprenant connaissance après un accident qui l'a laissée chancelante et sérieusement blessée au visage. L'autre instance narrative, plus théorique, emprunte pour sa part une tonalité essayistique, reprenant certaines idées développées par Ballard dans ses textes critiques. Celui-ci prête d'ailleurs sa voix à ce narrateur, discourant à la première personne du singulier comme du pluriel sur divers aspects révélateurs de la fascination actuelle pour l'automobile. On le voit aussi circuler au volant d'une voiture sur une autoroute londonienne (la Westway, qui jouera un rôle majeur dans *L'île de béton*), déambuler dans une salle de montre et une fourrière, rouler sur les rampes d'un stationnement à étages. Comme l'affirme Iain Sinclair, ce film pourrait facilement constituer la bande-annonce du roman à venir[64], ou servir d'introduction au roman, sa construction énonciative partageant au demeurant plusieurs points communs avec la préface de *Crash*.

En collaboration avec Christopher Evans et Eduorda Paolozzi, Ballard avait également conçu, à la même époque, un projet de pièce de théâtre mettant en scène un accidenté, qui devait être présenté au Institute of Contemporary Arts de Londres

---

[63] Simon Sellar (éd.), « *Crash!* Voice Over Transcript », en ligne : <www.ballardian.com/crash-voiceover-transcription-1971>

[64] Iain Sinclair, *Crash*, *op. cit.*, p. 28.

(ICA). L'œuvre est annoncée par June Rose dans les pages du *Sunday Mirror* le 19 mai 1968 :

> all the horror and realism of an actual road smash will be played out in front of the audience. The young driver, in blood-covered track suit, will lie beside the mangled car. His girl friend will kneel beside him, caressing him. Dummies will mouth words about the beautiful and desirable features of the motor car. Behind them, film of cars crashing will make up the stark and terrible accompaniment[65].

Le projet avorte, mais quelques traces en subsistent dans *Crash* : outre la présence de poupées anthropométriques et les clips d'accidents d'automobile diffusés en toile de fond, soulignons surtout la collision impliquant Helen Remington et James, qui est l'occasion d'une rêverie théâtrale : « Un instant, je nous ai vus comme les principaux acteurs d'une pièce grinçante, improvisée dans un théâtre de la technologie, où se seraient mêlés les deux voitures défoncées, l'homme mort et les centaines d'automobilistes dans les coulisses, tous phares allumés. » (*C*, p. 26) Comment mieux dire que l'œuvre théâtrale, tout comme la fiction romanesque, donne la parole aux morts? Ce passage résume en une phrase l'intrigue de la pièce composée par Ballard et pour laquelle Paolozzi devait fabriquer les poupées anthropométriques[66] et Christopher Evans prendre en charge la narration.

L'origine théâtrale du récit, qui se profile à plusieurs niveaux dans le cadre de sa narration, n'est pas seulement factuelle, mais elle en affecte jusqu'à la forme. En effet, tout au long de *Crash*, le caractère scénique de l'accident est constamment souligné, les personnages se mouvant dans un espace fortement théâtralisé : éclairage routier rappelant les feux de la rampe, démarche des personnages s'apparentant à celle d'acteurs (Vaughan joue souvent, par exemple, la comédie, *C*, p. 140, tandis que l'agonie d'une femme est comparée aux « derniers rappels sur la scène », *C*, p. 291 ou

---

[65] June Rose, « If Christ Came Again He Would Be Killed in a Car Crash », *Sunday Mirror*, 19 mai 1968. Cité dans Simon Ford, « A Psychopathic Hymn : J.G. Ballard's "Crashed Cars" Exhibition of 1970 », *op. cit.*

[66] Ce sculpteur britannique d'origine italienne était, tout comme J.G. Ballard, fasciné par l'automobile, l'accident et les poupées anthropométriques. Voir, outre l'œuvre déjà mentionnée, sa série de photogravures datant de 1970, intitulée « Manikins for Destruction » (<www.tate.org.uk/art/artists/sir-eduardo-paolozzi-1738>).

à un « gala d'adieu », *C*, p. 291), références directes au théâtre (« théâtre de la collision » *C*, p. 340), à ses accessoires (costumes, masques, rideaux), à ses genres (« pantomime » *C*, p. 264), à ses techniques de mise en scène (« indications scéniques », *C*, p. 333, « doublure », *C*, p. 334) ou à ses classiques (l'allusion détournée au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, sur laquelle nous reviendrons). Le réseau routier se transforme dès lors en une immense scène : « Le haut tablier de cet ouvrage d'art formait un manteau d'Arlequin dressé au-dessus du trafic et visible depuis des kilomètres à la ronde[67]. » (*C*, p. 343) Si Baudrillard a perçu, dans ces nombreuses allusions au monde de la dramaturgie, l'exemplification d'un univers dominé par le simulacre et la simulation, on pourrait également remarquer que celles-ci révèlent surtout sa genèse théâtrale et artistique. De plus, la théâtralisation du roman tire surtout parti de la fonction critique propre à la scénographie qui, comme le souligne Thierry Boucquey, organise le « discours fou », qui « devient donc "rationnel" par rapport à son propre référant. Aussi longtemps qu'il fonctionne à l'intérieur de ses cadres histrioniques, ce système peut s'exhiber librement, comme le fait le logos ailleurs; s'il se dé-théâtralisait par contre, il provoquerait sa chute, car il perdrait la grammaire qui le codifie et les cadres qui le justifient[68]. » La théâtralité de *Crash* a peut-être ainsi moins à voir avec le mensonge du simulacre qu'avec la vérité de la forme qui sous-tend tout discours artistique.

1.2. Les temps du récit

Selon Karen Beckman, « Ballard never specifies the time setting of his futuristic novel (written in 1973), but the landspace of *Crash* is littered with clues that transport us back a decade to the early 1960s[69]. » Si l'intrigue semble effectivement se dérouler dans un temps indéterminé, un futur proche plus ou moins bien identifié,

---

[67] « Lit by the arc-lights below, the deck of the flyover formed a proscenium arch visible for miles above the surrounding traffic. » (*C*, p. 222)

[68] Thierry Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 10.

[69] Karen Beckman, *Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010, p. 167.

plusieurs passages du récit témoignent cependant de son ancrage dans un contexte sociohistorique précis : celui des « Sixties »[70] et de la Guerre froide.

Les années 1960 : imaginaire social et obsolescence programmée

Jeannette Baxter remarque que

> [s]pecific to the Cold War context of *Crash*, Ballard's simile engages with the historical reality of numerous nuclear submarine disasters during the 1960s and 1970s. [...] Other convulsive similes which refer to previous histories also circulate throughout the text – Kamikaze pilots, gun battles, political assassinations and the horror of aerial warfare[71].

L'histoire des violences et des innovations technologiques du XX^e^ siècle parcourt, en effet, le texte, par l'entremise de nombreuses allusions à la conquête de l'espace, à diverses catastrophes maritimes et aériennes spectaculaires ainsi qu'à certaines tensions politiques ayant marqué l'époque. La référence au modèle de voiture conduit par Vaughan confirme cependant que le temps de l'intrigue est bien contemporain de celui de sa publication (1973) : « Cette voiture, c'est une Continental *d'il y a dix ans*. Je suppose que tu considères l'assassinat de Kennedy comme une catégorie particulière d'accident d'automobile » (*C*, p. 204, nous soulignons), demande ainsi James à Vaughan, qui lui répond de but en blanc : « C'est une thèse que l'on pourrait soutenir. » (*C*, p. 204) Plus tôt dans le récit, James avait déjà comparé la voiture de Vaughan à celle du président américain : « Il s'est mis au volant de sa voiture, une Lincoln du type de celle où le président Kennedy avait été assassiné. Le meurtre de Dallas était une de ses obsessions. »[72] (*C*, p. 104)

---

[70] Plusieurs essais ont été consacrés aux « Swinging Sixties », dont l'imaginaire perdurera jusqu'au début des années 1970, avant de se transformer à la suite de la crise du pétrole de 1973. Voir, entre autres : Mark Donnelly, *Sixties Britain. Culture, Society and Politics*, Londres, Pearson Longman, 2005.

[71] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 125-126.

[72] En anglais, la précision temporelle est encore plus claire, car elle ne réfère pas seulement au modèle (*model*), mais plus précisément à l'année de production du véhicule (*make*) : « He stepped into his car. This was a *ten-year-old model* of a Lincoln Continental, the *same make* of vehicule as the open limousine in which President Kennedy had died. » (*C*, p. 64, nous soulignons.)

Pour Ballard, l'année 1963 est « la plus importante depuis la Seconde Guerre mondiale. Le meurtre de Kennedy – la plus grande énigme du siècle – était le crime que la télévision attendait, tout comme le Vietnam était la guerre dont la télévision avait besoin[73]. » Assassiné à Dallas le 22 novembre 1963 dans des circonstances troubles sur lesquelles les milliers de pages du rapport Warren n'ont pas réussi à faire la lumière, le président américain n'est bien entendu pas décédé suite à un accident d'automobile conventionnel (découlant d'une collision ou d'une perte de maîtrise d'un véhicule, par exemple), à l'instar d'autres célébrités de cette période, comme James Dean, Jayne Mansfield ou Albert Camus. Or, comme le drame s'est produit alors que le président et sa femme participaient à un défilé automobile (motorcade) au cœur de la capitale texane, prenant place à bord d'une Lincoln Continental décapotable de la compagnie Ford, l'attentat a toujours été intrinsèquement associé à un imaginaire automobile souvent prompt à unir pouvoir et mort. Un simple visionnement du film amateur d'Abraham Zapruder, le plus spectaculaire témoignage de la tragédie, permet de ressentir l'obsédante présence du véhicule : tout au long de l'extrait, la limousine présidentielle occupe, en effet, la majorité du champ de la caméra. Se remémorant son premier visionnement du film, Pamela McElwain-Brown écrit : « The first thing I noticed was the elegant midlight-blue Lincoln Continental limousine, with its stylish chrome grille, the red parade lights blinking and the presidential and American flag flapping in the wind. [...] At the center of the *transition from life to death* of the most famous man on earth was this extraordinary vehicule[74]. » De concert avec les personnages de Ballard, elle se demande : « Can we consider the assassination of President Kennedy as a car crash[75]? » Ballard était bien conscient de l'impact de telles images sur l'esprit du temps :

---

[73] J.G. Ballard, « Le manège suréclairé. À propos de *1963 : cinq cents jours : l'Histoire comme mélodrame*, par John Lawton », [*The Daily Telegraph*, 9 mai 1992], *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 286.

[74] Pamela McElwain-Brown, « SS-100-X », dans Mikita Brottman (éd.), *Car Crash Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, p. 165. Nous soulignons.

[75] *Ibid.*, p. 166.

> Les photos omniprésentes de la fusillade de Dealey Plaza et le film de Zapruder où le président expirait dans les bras de sa femme, au fond de sa limousine décapotable, créaient une sorte de surcharge répugnante dont la véritable compassion ne tarda pas à s'évaporer pour ne laisser subsister que la sensation – Andy Warhol le comprit très vite. (*VRA*, p. 223)

Que l'automobile serve d'indicateur pour situer temporellement le récit souligne l'importance de l'idéologie de l'obsolescence programmée qui guide sa mise en marché. Comme les modèles et les formes des véhicules changent d'année en année sous l'influence de la mode et de la quête effrénée de la nouveauté technologique, ils deviennent des signes importants révélant la conception du monde propre à une période historique[76].

Intertexte et calendrier

Au-delà de la référence temporelle explicite qui fait le pont entre l'un des événements politiques fondateurs de la décennie des années 1960 et le présent des événements décrits par la narration, les marqueurs de l'écoulement des jours restent, tout au long du récit, vagues, accumulant les adverbes et les compléments circonstanciels imprécis qui ne permettent pas de reconstruire un quelconque calendrier des événements (*hier*, *il y a dix jours*, *dans les mois qui ont suivi*, *une demi-heure plus tard*, etc.)[77]. Notons cependant que l'un des accidents les plus importants du texte – celui impliquant James Ballard et Helen Remington –, se produit à un moment extrêmement riche d'un point de vue intertextuel et calendaire. En effet, l'action du récit s'amorce « un soir pluvieux de juin » (*C*, p. 33), tandis que plus loin, James qualifiera l'espace-temps dans lequel évoluent les personnages comme le « cauchemar d'une nuit d'été[78] » (*C*, p. 246). Ce faisant, il détourne le titre

---

[76] Nigel Whiteley, « Toward a Thrown-Away Culture. Consumerism, "Style Obsolescence" and Cultural Theory in the 1950s and 1960s », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n° 2, « The 60s », 1987, p. 3-27.

[77] Un seul événement peut être plus précisément daté : il s'agit de la visite du groupe au Salon de l'Auto d'Earl's Court : cette manifestation annuelle se déroule habituellement le troisième week-end d'octobre.

[78] « midsummer nightmare » (*C*, p. 159).

de la célèbre pièce de William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*[79], situant expressément la fiction dans un temps de bascule calendaire – moment particulièrement dangereux où le songe peut à tout moment virer au cauchemar. Charles Kightly rappelle la charge d'étrangeté propre à cette époque de l'année située autour du solstice d'été : « There is no doubt, however, that Midsummer Eve and Midsummer night – as witness Shakespeare's play – were once genuinely believed to be particularly *uncanny times* : or that certain flowers and herbs were gathered as protection against the evil spirit which then walked abroad[80]. » Si ce temps incertain est celui des amours naissants (« l'heureux aboutissement au mariage[81] » est l'un des thèmes essentiels de la pièce de Shakeapeare selon Anne E. Witte), il est aussi lié à l'annonce des morts à venir. Yvonne Verdier rappelle que « [n]uit de divination d'amour est la nuit de *Midsummer*, mais aussi nuit de divination de mort, car en se postant devant le porche de l'église on peut savoir qui va mourir : ceux dont on voit les âmes entrer dans l'église et n'en pas ressortir mourront dans l'année[82]. » N'est-ce pas justement ce qui attend les personnages du roman de Ballard, Vaughan et Seagrave perdant la vie en cours de narration, tandis que, dans l'excipit, James est « en train de réunir les éléments de [s]a propre mort automobile » (*C*, p. 346)? Dans ce contexte calendaire, il n'est d'ailleurs pas sans intérêt que l'accident qui coûte la vie à Vaughan ait lieu alors que « les feuilles d'automne formaient un tapis » (*C*, p. 340) autour de sa voiture abandonnée : un cycle s'achève, qui s'étend d'un printemps à l'automne suivant, qui va d'une (re)naissance à une (autre) mort.

---

[79] William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été/A Midsummer Night's Dream*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2003 [1600].

[80] Charles Kightly, *The Customs and Ceremonies of Britain. An Encyclopaedia of Living Traditions*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 164. Nous soulignons. Il sera à nouveau question de l'importance symbolique du solstice d'été dans notre analyse de *Sauvagerie*, au chapitre 4.

[81] Anne E. Witte, « Les herbes magiques et le changelin : le temps des mythes dans *Le songe d'une nuit d'été* », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 43, 1996, p. 46.

[82] Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1995, p. 123. Selon elle, Shakespeare a concentré poétiquement en une seule nuit toute une séquence printanière coutumière, qui va de la Saint-Valentin à la Saint-Jean, en passant par la nuit du 1er mai. (*Ibid.*, p. 108.)

Temps de l'amitié et oraison funèbre

Tout aussi significativement, le récit évolue dans un temps de l'amitié. La durée de la relation entre James et Vaughan s'étend sur approximativement un an (*C*, p. 141), c'est-à-dire de leur rencontre « officielle » le soir de la reconstitution d'une collision spectaculaire jusqu'au moment où ce dernier meurt. L'étude du tapuscrit de *Crash* révèle que J.G. Ballard a sciemment placé les deux personnages dans une proximité amicale. En effet, dans une version fortement annotée, exposée à la British Library de Londres, on remarque que la deuxième phrase du récit a fait l'objet d'une modification importante : « [d]uring the time I had known him » a été biffé pour être remplacé par « [d]uring our friendship » (« le temps que dura notre amitié », *C*, p. 15)[83]. Ce changement fait passer les deux protagonistes d'un régime de la connaissance à celui de la camaraderie. Il invite alors à lire le texte non plus simplement comme un hymne à l'obsession de Vaughan pour les accidents d'automobile, mais également comme un hommage à l'amitié, notamment masculine. Dans ce contexte, le récit suit une tangente inusitée et prend plusieurs attributs de l'éloge funèbre : en racontant l'histoire de son ami et de l'amitié qui les a ponctuellement réunis, James compose en son honneur un tombeau, autant littéraire que réel. La fonction première de la narration de *Crash* serait, en ce sens, d'offrir à Vaughan des obsèques dignes de celles que l'on réserve à un ami. Plus encore, elle assure, de cette manière, que celui-ci ne puisse revenir hanter les autoroutes de la banlieue londonienne. N'est-ce pas justement, comme le remarque Louis-Vincent Thomas, « la finalité profonde [de tous rites] de *sécuriser*[84] » par la force de son

---

[83] British Library, J.G. Ballard *Crash*, <www.bl.uk/learning/timeline/item133982.html>. Voir également l'article de Chris Beckett, « The Progress of the Text : The Papers of J.G. Ballard at the British Library », <www.bl.uk/eblj/2011articles/article12.html> ainsi que la reproduction de la première page du tapuscrit de *Crash* dans « Crash (1973) », *The Guardian*, 10 juin 2010, en ligne : <www.guardian.co.uk/books/picture/2010/jun/10/jg-ballard-british-library-crash>

[84] Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 8. Les italiques sont de l'auteur.

efficacité symbolique? Demandons-nous alors si les nombreux traits cérémoniels et apologétiques du texte ne pourraient pas être pensés comme un tombeau.

Dans un recueil d'essais consacré aux formes littéraires évoquant des personnages illustres à l'aube des temps modernes, Claudie Martin-Ulrich propose cette définition de l'oraison funèbre :

> Le lecteur bon nageur qui s'aventure dans les eaux de l'oraison funèbre s'aperçoit rapidement que contrairement à toute attente, l'oraison funèbre n'a de funèbre que le nom. En réalité, le discours encomiastique prononcé devant la dépouille d'un grand du royaume, le jour même de l'enterrement du corps, est une célébration, non de la mort, ni même un hommage à la mort, mais à celui que le défunt était vivant. Ainsi, la plus grande part du texte est-elle consacrée à louer la vie et le vivant, dans une grande narration des faits qui sert de biographie [...]. Dans le vaste mouvement du discours qui fait le récit de la vie du mort, ce sont ses faits, ses exploits, ses traits de caractère, ses vertus, ses origines prestigieuses qui sont retenus pour tracer le portrait vivant et en action d'un des membres fondateurs de la communauté[85].

Dans le même sens, on peut dire que *Crash*, dont la construction narrative est proleptique, célèbre « un grand du royaume » autoroutier. Puisque le roman fait l'apologie de l'étrange existence de Vaughan au moment même où celle-ci prend fin, il s'inscrit dans la filiation des hommages aux morts. Le texte s'ouvre, en effet, avec le décès du personnage, qui a eu lieu précisément la veille : « Vaughan est mort hier dans son dernier accident. » (*C*, p. 15) Le narrateur, homodiégétique, se propose de raconter certains moments clés de l'existence de son ami (qui sont tous liés à l'accident d'automobile), louant ainsi le défunt non comme un mort, mais bien comme un vivant récemment décédé. Au lendemain de la disparition de Vaughan, la fiction se présente ainsi comme un exercice de mémoire : James se souvient des collisions dans lequel Vaughan a été impliqué et des nombreuses relations sexuelles entre ce dernier et des prostituées :

> Je le revois dans les voitures volées qu'il conduisait et endommageait, pris pour l'éternité dans l'étreinte d'aires tordues de plastique et de métal [...] Je le revois la nuit en compagnie de jeunes femmes nerveuses sur les banquettes arrière d'autos

---

[85] Claudie Martin-Ulrich, « Avant-propos », dans Patricia Eichel-Lojkine (dir.), avec la collaboration de Claudie Martin-Ulrich, *De bonne vie s'ensuit bonne mort. Récits de mort, récits de vie en Europe (XV^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2006, p. 7.

> abandonnées à la ferraille; je revois les photos de leurs positions inconfortables lors de coïts malaisés. (*C*, p. 18 et p. 19)

La répétition de la phrase « je le revois », servant de marqueur introductif à l'anamnèse des moments importants de sa vie, rappelle la forme de l'oraison funèbre. James se remémore également l'accident fatal de son ami et les innombrables histoires qu'ils se racontaient : « Je pense maintenant aux autres accidents que nous nous décrivions, aux morts absurdes des blessés, des mutilés et des traumatisés. » (*C*, p. 27) Le texte construit de la sorte autour du décès de Vaughan un véritable panégyrique. À la manière de l'éloge funèbre, cette commémoration n'est d'ailleurs pas seulement individuelle, mais elle engage tous les personnages qui ont côtoyé le défunt : « Vaughan est mort maintenant, et nous allons repartir avec les autres. Les autres : ceux qui s'étaient groupés autour de lui comme une foule attirée par un infirme blessé, attendant que sa posture difforme révèle l'algèbre secrète de leurs esprits et de leurs vies. » (*C*, p. 30) James se pose ainsi en porte-parole de leur groupe, mais aussi de l'ensemble des automobilistes avec lesquels il se sent de connivence : « Les automobilistes cherchaient à distinguer quelque chose à travers leur pare-brise, tout en réglant les fréquences de leurs radios. Il me semblait les reconnaître tous : ils se rendaient à la dernière des réunions routières dont nous avions été, ensemble, les invités au long de l'été précédent. » (*C*, p. 341)

Selon Amaury Fleges,

> le Tombeau poétique, à la différence de la pièce individuelle, est un objet qui présente la double qualité *cérémonielle* des funérailles, à l'image desquelles il réunit les membres d'un groupe ou d'une communauté – ou leurs porte-parole – autour du corps du défunt récemment décédé, et *monumentale* du tombeau réel, sur le modèle duquel il s'élabore et dont il constitue un équivalent à la fois virtuel et concret[86].

La mort de Vaughan attire de la même manière une foule nombreuse, alertée du drame par les feux tournants des véhicules de secours, qui agissent tel un glas

---

[86] Amaury Fleges, *Les tombeaux littéraires en France à la Renaissance, 1500-1589*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2000, cité par Joël Castonguay Bélanger, « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002, p. 57.

annonçant le décès d'un membre de la communauté et appelant au rassemblement, au recueillement :

> Les gyrophares, sur les toits des voitures de police, semblaient aller solliciter encore d'autres badauds, par-delà le terrain de jeux, jusqu'aux grands ensembles de Northolt, dans les supermarchés ouverts la nuit sur Western Avenue, et parmi les files de véhicules qui passaient au-delà du toboggan. Le haut tablier de cet ouvrage d'art formait un manteau d'Arlequin dressé au-dessus du trafic et visible depuis des kilomètres à la ronde. Venus des voies adjacentes maintenant désertes, des passages de service et des carrefours de l'aéroport silencieux, les spectateurs convergeaient vers cette immense scène, attirés par la logique et la beauté de la mort de Vaughan. (*C*, p. 343)

Perçu de manière individuelle par la société, l'événement exceptionnel qu'est l'accident d'automobile prend ici un caractère éminemment collectif, tandis que le récit de James fait momentanément, et pour une dernière fois, revivre Vaughan : « Je savais que Vaughan ne pourrait jamais vraiment mourir dans un accident de la route, qu'il *renaîtrait* d'une certaine manière des calandres tordues et des cascades de verre feuilleté. » (*C*, p. 323, nous soulignons.) Comme le remarque Jeannette Baxter, le récit de James « is performative in the sense that he re-lives Vaughan's and his own conceptual fantasies through the act of storytelling[87]. » Mais, si elle est certes performative, la narration ballardienne est aussi commémorative. Michel de Certeau rappelle que le genre du tombeau a comme double fonction d'honorer et d'éliminer à la fois[88]. *Crash*, qui présente, nous allons le voir plus loin, les personnages comme déjà morts, leur assure, du coup, un enterrement en bonne et due forme : il s'agit bien de permettre à ces victimes de la route, qui comptent parmi les plus mauvais morts de la société occidentale (parce que trop jeunes, parce que partis subitement ou dans des circonstances dramatiques), de retourner dans leur monde et de laisser en paix celui des vivants. Michel de Certeau remarquait, au sujet de l'écriture de l'histoire (mais autant pourrait en être dit de la fiction) que,

> [d]'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement*; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice; elle permet à une société de se situer

[87] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 101.
[88] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1975, p. 140.

> en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est *à faire*, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants[89].

Si, pour lui, l'écriture « fait des morts pour qu'il y ait ailleurs des vivants[90] », on peut dire de la même façon que *Crash* montre la mort par l'automobile sous toutes ses formes pour, ultimement, réussir à l'exorciser et à l'éloigner. En ce sens, on ne s'étonnera pas que la scène finale du récit se déroule à la fourrière, cimetière des automobiles accidentées, où se rendent Catherine et James. Sur la banquette arrière de la Lincoln de Vaughan, ils font l'amour « comme on observe un rite » (*C*, p. 344), rendant ainsi un dernier hommage à leur ami disparu. Sur les lieux, ils croisent Helen et Gabrielle, elles aussi « attirées [...] par le désir d'entrevoir une dernière fois la seule chose qui restât de Vaughan. » (*C*, p. 345) Alors qu'ils continuent leur déambulation parmi les voitures endommagées, James constate qu'il tient toujours dans la paume de sa main le sperme qu'il avait précieusement gardé de leurs ébats. Il entreprend alors d'épandre sa semence (ainsi assimilée aux saintes huiles des derniers sacrements ou encore à la terre jetée sur le cercueil) sur sa voiture et celle de Vaughan : « Passant le bras par les glaces et les pare-brise étoilés qui m'entouraient, j'ai commencé d'oindre les tableaux de bord et des commandes » (*C*, p. 345). Alors qu'il « enduit de sperme les commandes brisées et les cadrans, dessinant *une dernière fois* la forme de Vaughan sur le siège » (*C*, p. 346, nous soulignons), son ami réapparaît fugitivement, tel une « invisible présence » (*C*, p. 346), un spectre. À la fourrière, la voiture contient en essence le mort : elle est bien assimilée à un tombeau. Le texte ballardien ne laisse-t-il pas entendre qu'elle l'est, d'une certaine manière, toujours? La narration de *Crash* intègre ainsi les deux fonctions du tombeau : celle de faire revivre, de manière majestueuse, mais pour une dernière fois, un mort; et celle de l'enterrer pour s'assurer qu'il ne revienne pas. Comme le souligne Jean-Claude

---

[89] *Ibid.*, p. 140.
[90] *Ibid.*, p. 141.

Mathieu, « [l]'épitaphe rappelle que le mort est ici "enclos". [...] [L]e cadavre est enfermé à double tour[91]. » Ballard semble très conscient de cette réalité culturelle lorsqu'il affirme, en entrevue avec Will Self : « you can pre-empt death by anticipating all its terrors. That is a very old theme[92]. » C'est, en tous les cas, sa propre démarche fictionnelle et, par le fait même, critique.

Le chronotope de l'accident

Si la narration de *Crash* investit un temps historique correspondant à la décennie qui précède sa publication (1963-1973), qu'elle se déploie sur le fond d'un intertexte folklorico-culturel (*Midsummer* et rites d'enterrement) et s'actualise dans le contexte de la durée d'une amitié, elle met surtout en scène un temps de l'accident, qui se présente comme un chronotope par excellence. Selon Mikhaël Bakhtine, qui a, le premier, élaboré ce concept, le chronotope est « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[93]. » Comme l'explique le critique russe, la notion correspond, en ce sens, au « point d'intersection[94] » entre un temps et un espace. Suivant cette définition, la route joue un rôle très important pour sa compréhension, ce que Bakhtine explicite dans son étude « Formes du temps et du chronotope » :

> Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes sociales, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. Les séries des destins et de la vie de l'homme sous leur aspect spatio-temporel peuvent y connaître des combinaisons variées, compliquées et concrétisées par des *distances sociales*, ici dépassées. En ce point se nouent et s'accomplissent les événements[95].

---

[91] Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2010, p. 373.
[92] Will Self, « Conversations : J.G. Ballard », *op. cit.*, p. 346.
[93] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 237.
[94] *Ibid.*, p. 384.
[95] *Ibid.*, p. 384-385. Les italiques sont de l'auteur.

En interrompant subitement le « cours normal » (*C*, p. 239) des choses, l'accident fait se croiser, ou plutôt se percuter, des destinées auparavant éloignées et qui auraient logiquement dû le rester. C'est ainsi que les regards que s'échangent Helen Remington et James à la suite de leur collision frontale exacerbent à la fois la distance qui les sépare et l'union qui les rapproche inexorablement : « Soutenue par sa ceinture de sécurité, la femme derrière le volant me considérait d'un air étrangement *distant*, comme si elle s'interrogeait sur ce qui nous avait *réunis* là[96]. » (*C*, p. 35, nous soulignons.) L'accident relève bien d'un problème de distance, ce dont James rend compte en décrivant sa propre trajectoire accidentelle : « J'ai évité les deux premiers, pédalant sur mon frein et parvenant de justesse à me glisser entre eux. Le troisième, [...], je l'ai pris de front. » (*C*, p. 34) Dans ce contexte, la ceinture de sécurité, dont on commençait, au début des années 1970, à entrevoir l'utilité pour éviter le choc fatal entre un corps humain et un intérieur de véhicule, prend un sens précis : elle assure le maintien d'un écart qui pourrait s'avérer, en cas de collision brutale, salvateur, atténuant considérablement ses conséquences. James explique d'ailleurs moins en termes de sécurité que de séparation sa motivation à boucler la sienne : « Je venais de quitter ma secrétaire Renata, qui achevait de se libérer d'une liaison embarrassante avec moi. Je portais encore la ceinture de sécurité que j'avais délibérément attachée afin de lui éviter la gêne d'avoir à m'embrasser. » (*C*, p. 34)[97]. Alors que celui-ci préfère maintenir à distance sa maîtresse (en utilisant un objet qui lui permet, en cas d'accident, de ne pas franchir une autre distance, celle séparant l'intérieur et l'extérieur de la voiture), Vaughan ne cesse, pour sa part, d'imaginer des rencontres où tout écart, pourtant nécessaire à l'existence même de la société, est inexorablement aboli : « Il rêvait de frères et de sœurs longtemps séparés dont les trajectoires se rejoignaient par hasard sur les voies d'accès d'usines pétrochimiques, de l'inceste inconscient consommé dans les tôles mêlées et l'hémorragie de tissu

[96] « Supported by her diagonal seat belt, his wife sat behind her steering wheel, staring at me in a curiously format way, as if unsure what had brought us together. » (*C*, p. 20)

[97] Dans *Que notre règne arrive*, un personnage associe, dans le même sens, la ceinture de sécurité à un « outil de répression sexuelle. » (*QNRA*, p. 131)

cérébral répandu sous les compresseurs et les chambres de réaction. » (*C*, p. 25) La convocation du tabou de l'inceste signale qu'en réduisant à néant l'amplitude physique et sociale entre les conducteurs, l'accident de la route instaure un univers où domine non plus l'union, mais la mésalliance. En cela, l'ouverture de la préface de *Crash*, qui débute sur une phrase stipulant que l'enjeu de la narration est bien le « mariage de la raison et du cauchemar » (*C*, p. 9), de même que les nombreuses autres occurrences dans le récit des mots « mariage » et « union »[98], doivent être envisagées pour leur portée antiphrasique : si l'accident se présente, thématiquement, comme une union entre la tôle et la chair, il est associé, formellement et symboliquement, à la mésalliance.

C'est d'ailleurs cette logique que le titre du roman synthétise de façon magistrale, en prenant lui-même la forme d'un chronotope et en engageant d'entrée de jeu la narration sur la piste de l'union problématique. En effet, le « crash » est bien, comme l'explique James, « [l]'intimité d'un être humain *dans son temps et son espace* [qui] se trouv[e] pétrifiée pour l'éternité dans le réseau des poignards de chrome et du verre givré » (*C*, p. 23, nous soulignons). L'accident fusionne également les divers plans de la perception : « À l'autre bout du parc se trouvait un camion à la cabine totalement enfoncée, *comme si les trois dimensions de l'espace* s'étaient brusquement contractées autour du corps du chauffeur. » (*C*, p. 108, nous soulignons.) La particularité de l'accident est donc d'amalgamer abruptement temps et espace, ce qui ne peut que mener à la crise, voire à la catastrophe. D'autre part, par sa formation onomatopéique, l'intitulé surdétermine le bruit provoqué par le choc entre des objets. En insistant d'emblée sur les dissonances, il témoigne acoustiquement de la véritable nature de la collision, à savoir qu'elle relève d'un problème de distance (ce qui aurait dû rester éloigné se trouve subitement rapproché, se fracassant bruyamment). Ne pourrait-on pas, dès lors, relier ce *crash* bruyant à la paramusique charivarique qui, dans les cultures occidentales, signale les

[98] Le moteur de recherche du site d'Amazon.ca permet de relever treize occurrences du mot « marriage » et sept du mot « union ».

mésalliances[99]? Rappelons que la mésalliance est, d'un point de vue anthropologique, une affaire de bonne ou de mauvaise distance, de bonne ou de mauvaise circulation. La bonne union, explique Françoise Zonabend, « consiste à tenir le juste milieu [...] entre *le très proche et le pas trop loin*[100] », c'est-à-dire à maintenir la distance culturellement acceptable entre le même et l'autre, entre l'endogamie et l'exogamie. Or, l'inceste dont rêve Vaughan est clairement une union du *trop proche*. Les dissonances structurant le *crash* et le charivari « sont liées à un désordre social ou cosmologique[101] », qu'elles soulignent et stigmatisent. Bref, en provoquant l'arrêt des circulations, le *crash* rend bien certains passages difficiles, voire impraticables; mais en générant, entre autres, une dynamique acoustique, la narration ballardienne pointe vers l'activation d'autres circulations, beaucoup plus macabres, déclenchées par l'accident; cela ne saurait mieux indiquer le délitement complet de la société du texte que *Crash* ne cesse de mettre en scène.

1.3. Les accidents

Dans un essai consacré à l'étude de quelques romans de J.G. Ballard, Stephan Kraitsowits, qui n'aborde *Crash* que par le biais de l'adaptation cinématographique réalisée par David Cronenberg, affirme que « dans le texte de Ballard, ces scènes [les accidents iconiques – ceux de James Dean et de Jayne Mansfield] se mêlent à une avalanche d'horreurs, qui répète *ad nauseum* les mêmes scènes de sexe et de violence[102] ». Le critique soutient que « [d]ans le livre, il n'y a aucun semblant

---

[99] Voir Edward P. Thompson « "Rough Music" : le charivari anglais », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 27e année, n° 2, 1972, p. 285-312.

[100] Françoise Zonabend, « Le très proche et le pas trop loin : réflexions sur l'organisation du champ matrimonial des sociétés à structures de parenté complexe », *Ethnologie française*, vol. 11, n° 4, octobre-décembre 1981, p. 314.

[101] Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, Metz, Université Paul-Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2011, p. 314.

[102] Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 161.

d'ordre possible dans le chaos d'images d'horreur offertes[103]. » Le monde de *Crash* serait ainsi, pour emprunter un terme à la sociologie, anomique, c'est-à-dire qu'il se caractériserait par une désintégration complète de son ordonnancement social. Cependant, dans le roman, contrairement à ce qu'affirme Kraitsowitz et à ce que montre le film de Cronenberg, les accidents de James Dean et de Jayne Mansfield[104] ne prennent pas « réellement » place dans la narration, mais sont seulement évoqués : ils font, tout comme celui de Camus, partie intégrante de l'imaginaire des personnages. Les résultats du questionnaire de Vaughan confirment d'ailleurs cette prévalence, démontrant la récurrence des apparitions de ces personnalités mythiques dans l'esprit des sondés. Dès lors, soutenir, comme le fait aussi Mathieu Flonneau, que, dans *Crash*, « il s'agi[rai]t de reproduire les accidents de l'histoire les plus spectaculaires survenus à des héros, notamment du monde du cinéma[105] », c'est oblitérer tout un pan de l'action et atténuer considérablement sa dimension critique. En effet, il est essentiel de remarquer que ce sont moins les accidents spectaculaires qui intéressent sa narration que ceux auxquels risquent d'être confrontés tous les jours les usagers ordinaires du réseau routier londonien. James relate de la sorte ses soirées passées en compagnie de Vaughan à rouler sur les routes entourant l'aéroport de Heathrow :

> Par les calmes soirs d'été, les accidents faisaient de cette zone de grande vitesse un lieu de cauchemar. Suivant les communiqués de la police sur la radio de bord de Vaughan, nous allions d'une collision à l'autre. Souvent, nous nous arrêtions sous les lampes à arc qui jetaient une lueur crue sur le théâtre d'une catastrophe. Attentifs, nous observions les pompiers et les policiers qui tentaient, à l'aide de palans et de torches à acétylène, de dégager des épouses inconscientes bloquées près de leurs maris morts; ou un médecin qui s'affairait auprès d'un mourant pris sous un camion renversé. (*C*, p. 21)

Les personnages du récit sont les témoins privilégiés (ce que révèle l'éclairage brut, qui redouble leurs regards scrutateurs) d'une conjoncture historique précise, qui a vu

---

[103] *Ibid.*, p. 163.

[104] Mentionnons que, pour des questions de droits, le personnage d'Elizabeth Taylor a été remplacé, dans l'œuvre de Cronenberg, par une actrice qui personnifie Jayne Mansfield.

[105] Mathieu Flonneau, *Les cultures du volant XX^e^-XXI^e^ siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008, p. 114.

les autoroutes de la plupart des pays développés se transformer, en un court laps de temps, en de véritables champs de bataille. Conséquemment, malgré l'affirmation de Vaughan selon laquelle rien ne ressemblerait plus à un accident d'automobile qu'un autre accident d'automobile (*C*, p. 203), force est de constater que les nombreuses descriptions d'accrochages qui parsèment le récit ne peuvent être aussi facilement rabattues les unes sur les autres : pour déployer son univers fictionnel, J.G. Ballard a porté une très grande attention à leur organisation narrative et il s'agira, dans les prochaines pages, d'expliciter les principales représentations textuelles qui peuvent être dégagées.

Une autre mise au point s'impose avant de poursuivre : elle consiste à faire remarquer que, contrairement à une appréciation courante de lecture, les personnages de *Crash* ne sont pas directement impliqués dans un nombre anormalement élevé de collisions, pas plus qu'ils n'en provoquent impunément dans le simple but d'attiser leur appétit sexuel. Les premières phrases du roman peuvent à n'en pas douter laisser une impression tenace voulant que les personnages du récit prennent part à plusieurs accidents de la route : « Vaughan est mort hier dans son *dernier* accident. Le temps que dura notre amitié, il avait *répété* sa mort en de multiples collisions, mais celle-là fut la *seule vraie*. » (*C*, p. 15, nous soulignons.) Le narrateur porte certes à l'attention du lecteur qu'« [a]u cours de sa vie, Vaughan avait pris part à de nombreux accidents. » (*C*, p. 18) De même, les personnages pratiquent sans aucun doute une conduite dangereuse : « [Vaughan] fonçait sur le dernier tronçon de l'autoroute sans même songer à ralentir, malgré les signaux. » (*C*, p. 204) À plusieurs occasions, celui-ci se place volontairement dans des situations propices aux heurts : « Il poussait la lourde Lincoln le long de la bretelle d'accès à l'autoroute, serrant à quelques centimètres avec ses pare-chocs cabossés tout véhicule de moindre envergure, jusqu'à ce qu'on lui cède le passage. » (*C*, p. 203) Cependant, ces dérapages contrôlés ne se terminent pas, en règle générale, par un accrochage, mais donnent plutôt lieu à l'apostrophe d'un autre conducteur :

> Vaughan a freiné, pour la première fois, ou presque, depuis que nous avions quitté le centre d'essais. La lourde machine s'est déportée vers la droite en une longue glissade qui venait croiser la trajectoire d'un taxi émergeant du rond-point. Vaughan a écrasé l'accélérateur au plancher et coupé la route au taxi dans un hurlement de pneus qui couvrait les coups d'avertisseur du chauffeur. Il a invectivé l'autre conducteur par sa fenêtre ouverte puis a foncé direction nord sur l'étroite bretelle de sortie. (*C*, p. 204-205)

C'est dire que l'objectif des personnages consiste moins à provoquer impunément des accidents, dans le simple but d'assouvir leurs fantasmes, qu'à révéler les failles du système autoroutier. Alors que Vaughan entre en collision avec la voiture de deux hôtesses de l'air, le narrateur précise que les causes de l'accident doivent être attribuées non pas au conducteur, mais à une défaillance visuelle : « Deux mois plus tôt, je l'avais trouvé au pied du toboggan : il venait de répéter sa mort pour la première fois. Un chauffeur de taxi aidait deux hôtesses de l'air traumatisées à s'extraire de la petite auto que Vaughan avait emboutie, *surgissant d'une bretelle d'accès peu visible.* » (*C*, p. 18, nous soulignons.) Dans le même ordre d'idées, si le premier accident dans lequel James affirme avoir été impliqué a certes été causé par son empressement d'éluder les questions d'un policier au sujet de ses pratiques sexuelles, il a surtout eu lieu, précise le texte, parce qu'« en manœuvrant pour quitter le parking, [il a] heurté un arbre *non signalé.* » (*C*, p. 29, nous soulignons.) Les personnages du récit sont, en somme, porteurs d'un savoir unique, qu'ils tentent d'explorer plus en profondeur et, surtout, de partager avec les autres usagers de la route.

Puisqu'ils fréquentent assidûment le réseau routier, James et Vaughan sont d'ailleurs régulièrement appelés à remplacer ou à aider les intervenants de première ligne qui répondent aux appels d'urgence :

> Une fois, nous sommes arrivés les premiers auprès d'une conductrice blessée. [...] Une voiture de police approchait, sa sirène d'alarme hurlant sur le toboggan au-dessus de nos têtes. Vaughan a couru prendre son appareil et ses flashes. Ôtant ma cravate, je me suis mis vainement à chercher les blessures de la conductrice. [...] Après avoir pris sa dernière photo, Vaughan s'est agenouillé à l'intérieur du véhicule, tenant délicatement le visage de la femme entre ses mains, et lui a parlé à l'oreille. Puis, ensemble, nous avons aidé à la transporter jusqu'à l'ambulance. (*C*, p. 22)

Les deux comparses se substituent, à cette occasion, aux premiers répondants. Ils sont amenés à effectuer le même travail que les ingénieurs du Road Research Laboratory, qui doivent se rendre sur les lieux des accidents pour les documenter. William H. Glanville, un directeur du centre de recherche, explique en ces termes le mandat d'une de ses équipes : « A laboratory team of experts is called to accidents in the Slough, Windsor and Staines areas in order to study them on the spot; special apparatus used includes equipment for photographic mapping [...] to give accurate and permanent records of the scene of an accident[106]. » N'est-ce pas exactement ce que font Vaughan et James?

Dans ces circonstances, constatons que les accidents décrits dans la narration de *Crash* se distinguent non pas par leur nombre, mais par le lien qu'ils entretiennent avec le réel : alors que certains impliquent directement ou indirectement les personnages, d'autres sont reconstitués, mis en scène ou simulés, tandis que la majorité sont imaginés, ne relevant en cela que du fantasme et de la projection imaginaire. Jeannette Baxter est l'une des seules critiques de l'œuvre de Ballard à avoir accordé de l'importance au fait que « [t]he majority of violent or obscene images which repeat throughout, for example, are staged imaginatively[107]. » Cette subtilité narrative invite donc à se pencher minutieusement sur les descriptions d'accidents qui ponctuent l'histoire, dans l'objectif de faire ressortir leurs traits caractéristiques et de comprendre leurs impacts sur la poétique du récit et les valeurs mises de l'avant de la sorte.

---

[106] William H. Glanville, « The Road Research Laboratory, D.S.I.R. », *Chemistry and Industry*, 1er juin 1963, p. 880.

[107] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 101. Payayiota Chrysochou écrit également que « [t]he world of *Crash* is saturated in [car crashes] (the crash as simulated, real, planned or virtual. » (« Fractured Bodies & Social Wounds : The Simulation of Trauma in J.G. Ballard's *Crash* », *8 Forum : University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, en ligne : <forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/chrysochou.pdf>)

Fabulations

Si Vaughan est impliqué dans de multiples collisions et qu'il travaille patiemment à leur reconstitution, il passe surtout beaucoup de temps à les imaginer. James se rappelle leurs nombreuses séances de fabulations : « Maintenant, lorsque je repense à Vaughan noyé dans son propre sang sous les projecteurs des policiers, les innombrables catastrophes imaginaires qu'il me décrivait tandis que nous parcourions ensemble les voies express autour de l'aéroport me reviennent en mémoire. » (*C*, p. 25) Vaughan élabore plusieurs variations sur le même thème; il « rêv[e] », « vo[it] », « se représent[e] », « imagin[e] », « song[e] », « construi[t] » (*C*, p. 25-27) :

> Il s'épuisait systématiquement à dresser un catalogue terrifiant d'accidents imaginaires et de folles blessures – poumons d'hommes âgés ponctionnés par des poignées de portière, poitrines de jeunes femmes empalées sur des colonnes de direction, joues de beaux adolescents déchirées par les chromes de l'éclairage intérieur. (*C*, p. 24)

Marqués par « l'exhaustivité des combinatoires[108] », ces alliages fantasmatiques entretiennent un lien étroit avec la fiction et l'imaginaire : autrement dit, ils exposent moins le réel qu'ils évoquent ses multiples possibilités. De plus, si les énumérations donnent l'impression que les corps sont découpés et entrelacés à des pièces métalliques – créant ainsi des êtres hybrides –, l'insistance du narrateur à préciser les statuts sociaux des personnes impliquées et les rencontres improbables provoquées par les accidents surdéterminent, comme le faisait déjà le titre, la symbolique de la mésalliance. En effet, les personnes impliquées dans les collisions imaginées par Vaughan et James sont des « ambassadeurs », des « enfants en fête », des « frères et sœurs longtemps séparés », des « ennemis jurés », un « couple de jeunes mariés », une « prostituée sur le retour » (*C*, p. 26). Les fantasmes de Vaughan exacerbent les dualités et les oppositions, mettant en scène des alliances improbables que seul l'accident rend possibles. Sur la route et lors des collisions, des hommes et des femmes de diverses positions sociales se rencontrent, se retrouvant placés sur un pied

---

[108] Claudia Bouliane, « J.G. Ballard : littérature et déviance de la science médicale », *Épistémocritique*, n° 3, automne 2008, en ligne : <www.epistemocritique.org/spip.php?article76>

d'égalité (dans la souffrance et face à la mort). Les descriptions d'accidents imaginaires prennent la forme de narrations réduites, condensées et modélisées, synthétisant une description minimale du personnage, de l'espace et de l'action : « [Vaughan] imaginait des couples de jeunes mariés serrés l'un contre l'autre après leur collision avec la citerne d'un camion fou. » (*C*, p. 26)[109]. Bref, *Crash* ne cesse de mettre en scène la transgression des frontières anthropologiques : celle qui séparent la jeunesse et la vieillesse, les vivants et les morts, les célibataires et les mariés, etc.

En plus des accidents dans lesquels les personnages sont directement impliqués ou dont ils sont témoins, le texte décrit plusieurs collisions reconstituées. Ces dernières servent de divertissement (spectacles de démolition ou scènes cinématographiques), de recherches scientifiques (Road Research Laboratory) ou de techniques de conscientisation et d'avertissement aux risques inhérents à la conduite automobile. James se montre d'ailleurs troublé par les campagnes publicitaires que produisent les instances gouvernementales, qui ont pour objectif de sensibiliser les usagers à la sécurité routière :

> Comme tous ceux que l'on bombarde quotidiennement de slogans et de films de collisions imaginaires, je m'étais toujours senti vaguement mal à l'aise à la pensée que l'instant crucial de mon existence, son couronnement macabre, était répété des années à l'avance et prendrait place sur quelque autoroute ou carrefour connu des seuls auteurs de ces films. (*C*, p. 65)[110].

Ces publicités montraient (et montrent encore aujourd'hui[111]) des images de collisions, d'individus projetés à travers le pare-brise de leur automobile ou devant

---

[109] Cette technique n'est d'ailleurs pas propre aux comptes rendus d'accidents, mais se remarque à plusieurs occasions dans le texte, comme lorsque James se demande, en regardant les lits de l'hôpital : « Qui occuperait ce lit après moi – l'employée vieillissante d'une banque, en route pour les Baléares, les idées brouillées par le gin, le pubis moite à la pensée du veuf indifférent assis à côté d'elle? » (*C*, p. 44-45)

[110] La Royal Society for the Prevention of Accidents (ROSPA) a été le promoteur de plusieurs campagnes reliées à la sécurité routière. Voir : « A History of Road Safety Campaigns », disponible sur le site internet de l'organisme : <www.rospa.com/roadsafety/info/campaigns.pdf>

[111] Voir le premier épisode de la série documentaire *30 secondes pour changer le monde*, en ondes à partir de septembre 2013 à Télé-Québec, consacré au traitement publicitaire de la question de la sécurité routière : <www2.infopresse.com/blogs/actualites/archive/2013/05/16/article-42070.aspx> Dans *Que notre règne arrive*, un « spot sur la sécurité routière » partage l'espace publicitaire avec le

vivre pour le reste de leur existence avec les conséquences de leur négligence au volant. En ce sens, la campagne « Clunk Click Every Trip », diffusée au début des années 1970 en Grande-Bretagne (la campagne devient nationale à l'été 1973, donc au moment même où *Crash* est publié[112]) est emblématique de la manière de procéder des publicistes, ceux-ci recherchant l'identification des spectateurs aux blessés, voire aux morts, dans le but de les conscientiser[113]. Par son commentaire, James interroge cette technique d'exposition du public à des scènes de violence, lui attribuant des visées plus perverses qu'éducatives.

a) La reconstitution d'un accident spectaculaire

C'est lors de la reconstitution d'un accident spectaculaire que l'importance de l'imaginaire apparaît de la manière la plus franche. Rappelons-en le contexte : James et Helen assistent à des « courses de stock-cars sur le circuit de Northolt » (*C*, p. 133)[114]. Le numéro ennuie profondément les spectateurs, qui sont peu nombreux (les tribunes sont « à moitié vides », *C*, p. 133), et les gens, amorphes, « applaudiss[a]nt mollement », *C*, p. 134). Pour James, cette lassitude s'explique par la banalité de l'événement : « On peut voir la même chose gratuitement tous les jours » (*C*, p. 134), fait-il remarquer à son amante. Un événement du programme

---

« lancement d'une nouvelle carte de crédit platine » (*QNRA*, p. 28), liant, par un effet de fondu-enchaîné, l'éducation à la conduite automobile aux excès de la consommation à crédit.

[112] Winston Fletcher, *Powers of Persuasion : The Inside Story of British Advertising (1951-2000)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008, p. 156.

[113] Dans un essai consacré aux publicités sociétales (ou Public Service Announcement), Paul Rutherford fait de cette campagne publicitaire l'exemple par excellence de l'utilisation d'un procédé promotionnel où le spectateur, directement interpellé, est appelé à poser une action concrète (*Endless Propaganda : The Advertising of Public Goods*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 79). Voir, au sujet de cette campagne : BBC News, « The Message Clicks », en ligne : <news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4669540.stm> Plusieurs clips peuvent être visionnés sur *YouTube*, entre autres : <www.youtube.com/watch?v=L6iynaLC5sY>. Cette vidéo inclut également une autre série de clips appartenant à la même campagne, qui mettait pour sa part en vedette les membres de la famille Blunders, dont les capacités au volant étaient plutôt limitées et dont les conducteurs « normaux » étaient appellés à se méfier.

[114] Cet événement rappelle une scène que Ballard relate dans *La bonté des femmes* : « je me tenais au milieu d'une foule hurlante, dans un stade de football désaffecté de l'est de Londres, occupé à regarder des stocks-cars cabossés, participant à un derby des démolisseurs » (*BF*, p. 358).

pique cependant sa curiosité : la « [r]econstruction d'une collision spectaculaire » (*C*, p. 134), dont Vaughan, « l'ange maudit des autoroutes » (*C*, p. 133), assure la mise en scène.

Notons, avant d'aller plus loin, que dans le film de Cronenberg, cette scène, qui se présente dans le roman comme la reconstitution d'« un carambolage qui avait fait sept morts sur le périphérique nord l'été précédent » (*C*, p. 135), a été remplacée par la reconstitution de l'accident mortel de James Dean. En focalisant l'intrigue sur l'obsession du public pour les accidents impliquant des célébrités, le réalisateur a apporté une modification majeure à la scène, ce qui n'est pas sans avoir de sérieuses répercussions sur ses effets de sens. Ainsi, nous ne pouvons nous accorder avec Stephan Kraitsowits, selon qui le choix de Cronenberg est tout à fait justifié, car il accroît la cohérence du récit : « [L]orsque Seagrave et Vaughan reconstituent de manière théâtrale un accident de voiture, Cronenberg choisit celui de James Dean, alors que Ballard choisit un énième fantasme de Vaughan : le carambolage de cinq voitures sur une autoroute à la sortie de Londres[115]. » Or, il ne s'agit pas, dans ce passage, d'une fumisterie parmi tant d'autres imaginées par Vaughan, mais bien d'un spectacle imitant, sur le mode divertissant et parodique, des accidents qui ont fait la manchette des journaux. Cette reconstitution rappelle, ironiquement, le travail des ingénieurs du Road Research Laboratory, qui reconstruisent de la même manière des scènes d'accidents : « La piste a été libérée et des rangées de bornes blanches disposées sur sa longueur de manière à reconstituer le dessin d'un carrefour. » (*C*, p. 134) C'est donc bien les méthodes du Road Research Laboratory (et non l'intérêt macabre des spectateurs pour les accidents impliquant des célébrités) que la scène évoque et questionne.

Pour réaliser sa performance, Vaughan fait appel à Seagrave, un cascadeur qui travaille aux studios de Shepperton, où il personnifie des actrices impliquées dans des accidents d'automobile (il assure, entre autres, la doublure d'Elizabeth Taylor). Celui-

[115] Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, *op. cit.*, p. 161.

ci a pour mandat de conduire une voiture qui emboutira un camion avant de se faire percuter par un autre véhicule. La scène rappelle, en filigrane, qu'avant l'invention des poupées anthropométriques, les scientifiques utilisaient des êtres humains pour conduire les prototypes lors de collisions simulées[116]. Tandis que le commentateur « chauff[e] le public » (*C*, p. 135) et explique ce qui sera donné à voir, Vaughan s'affaire à disposer les éléments du décor et à positionner les acteurs. Il prend également la peine d'ajouter une pointe de pathos à l'événement, se rendant dans la cabine de l'annonceur pour indiquer « qu'à la requête de Seagrave, le camion serait conduit par son meilleur ami. » (*C*, p. 136) Sans surprise, à tout le moins pour le lecteur (les personnages sont pour leur part « arraché[s] [...] à leurs sièges » *C*, p. 137), la reconstitution tourne mal : Seagrave est sérieusement blessé et doit être transporté d'urgence à l'hôpital. Cependant, de cette manière, la reconstitution coïncide avec la réalité de l'accident attesté qui s'est produit sur le réseau routier londonien. Cette correspondance n'est-elle pas, ultimement, ce que recherchait Vaughan lorsqu'il a organisé ce spectacle, et encore plus sa finale tragique? Ne cherchait-il pas, en effet, à démontrer que la reconstitution divertissante ou scientifique d'un accident ne fait, en fin de compte, que fabriquer d'autres accidents, perpétuant ainsi le cycle infernal? C'est en tous les cas ce qu'exprime très clairement Vaughan, lorsqu'il visite les installations du Road Research Laboratory : « Avec tout cet équipement, ils pourraient *reproduire à volonté* les morts de Jayne Mansfield et de Camus – même celle de Kennedy. » (*C*, p. 194, nous soulignons.)

b) Le Road Research Laboratory

Lors de la visite de James et Vaughan au Road Research Laboratory, le lien entre la fiction et la réalité de l'accident d'automobile prend une nouvelle dimension. Ce laboratoire de recherche britannique a pour mandat d'étudier tous les aspects liés à

[116] Une série de photographies publiées dans l'essai de Jacob Julowski, *Crash Injuries*, rappelle cette pratique, la légende qui se trouve sous les images se lisant comme suit : « Original and historic ITTE (Herman Roth) controlled full-scale automobile head-on crash staged by stunt drivers in which physical factors involved were first analysed. » (Springfield, Illinois, Charles C. Thomas, 1960, p. 74.)

la circulation routière, des méthodes de construction des routes aux questions entourant la sécurité et la signalisation, en passant par l'optimisation des déplacements des véhicules[117]. L'histoire de cette institution est intrinsèquement tributaire du développement du réseau de transport en Grande-Bretagne. En 1925, le « Roads Improvement Act » donne au Ministère des Transports le mandat d'effectuer des tests pour améliorer la qualité des routes qui ne répondent plus aux besoins d'un mode de transport de plus en plus populaire, mais très exigeant d'un point de vue infrastructurel : le véhicule automobile. Dans le but de mettre en commun les efforts des différents intervenants du secteur, l'agence passe, en 1933, sous la juridiction du Département de la recherche scientifique et industrielle et acquiert, à cette occasion, sa dénomination officielle : le Road Research Laboratory. En 1946, l'organisme, qui avait été impliqué dans l'effort de guerre entre 1939 et 1945, réaffecte une équipe pour créer une division chargée d'étudier spécifiquement les questions relatives à la sécurité routière. En 1965, le laboratoire revient sous la juridiction du Ministère des Transports. À l'occasion de ce remaniement, ses bureaux sont regroupés en un seul lieu (à Crowthorne, où une grande piste d'essais est mise à la disposition des ingénieurs depuis 1960), offrant ainsi un espace de recherche unifié et à la fine pointe de la technologie[118].

Le Road Research Laboratory occupe une place centrale dans la narration de *Crash*. En effet, Vaughan visite régulièrement l'endroit, parfois en compagnie de James, et Helen Remington quitte son emploi au Ministère de l'Immigration pour se joindre à l'équipe médicale de l'institut. Dès le début du roman, James fait allusion à sa fréquentation du laboratoire et présente brièvement ses techniques : « Ensemble, nous avons visité le centre d'essais de la Prévention routière à trente kilomètres à l'ouest de Londres; nous avons contemplé les véhicules s'écrasant, compteur bloqué, sur les cibles de béton. Vaughan filmait ces essais qu'il projetait ensuite au ralenti

---

[117] W.H. Glanville, « Road Safety and Traffic Research in Great Britain », *Journal of the Operations Research Society of America*, vol. 3, n° 3, août 1955, p. 283.

[118] « RRL 1933-TRL 2008 », *TRL News*, juillet 2008, en ligne : <www.trl.co.uk/trl-news-hub/trl_newsletter/trl_news_archive/>

dans son appartement. » (*C*, p. 20) Ces séances de visionnemenent privées troublent James, l'apaisant et l'excitant à la fois. Lorsqu'il circule au volant de sa propre voiture, il se remémore les images des collisions vues au ralenti et il s'« imagin[e] au volant d'un de ces engins lancés contre l'obstacle » (*C*, p. 20), tel un kamikaze[119].

Un portrait détaillé du laboratoire et des recherches qui y sont menées est donné à lire lorsque James, Helen et Vaughan s'y rendent pour participer à une journée « portes ouvertes » qu'on y organise. Les ingénieurs du centre d'essais ont mis au point des protocoles leur permettant de reconstituer avec précision un impact et de recueillir, à l'aide de divers instruments de mesure, des données qui serviront à étudier toutes les facettes des accidents reproduits. Ils se proposent d'en faire la démonstration à un public restreint, trié sur le volet. Témoin des préparatifs entourant la reconstruction d'un accident entre une voiture et une moto, James décrit sommairement ceux-ci :

> Devant moi, des techniciens s'occupaient d'arrimer la moto à une sorte de ber, monté sur rails d'acier, qu'on utiliserait pour catapulter l'engin vers la voiture, à soixante mètres de là. Des câbles de mesure se déroulaient des deux véhicules aux appareils enregistreurs alignés sur des tables montées sur tréteaux. Deux caméras étaient en place, l'une le long de la piste, cadrant le point d'impact prévu, l'autre juchée au bout d'une grue afin de filmer en plongée. Grâce au magnétoscope, on pouvait contempler une nouvelle fois sur un petit écran les techniciens qui disposaient des appareils enregistreurs à l'intérieur du compartiment-moteur. (*C*, p. 191-192)

À l'aide de diverses techniques de propulsion et d'instruments de calcul précis, les ingénieurs du Road Research Laboratory recréent un accident, reconstituant sa

---

[119] Dans un essai sur l'histoire de la voiture piégée, Mike Davis, qui étudie la naissance de cette pratique, la fait remonter au début des années 1970 : « Mais la véritable ouverture des portes de l'enfer eut lieu en août 1970, quand quatre étudiants américains, en signe de protestation contre la collaboration de leur campus dans l'effort de guerre au Vietnam, firent exploser la première voiture piégée chargée de mélange de nitrate d'ammonium et de nitrate de fioul (ANFO) devant le Centre de recherches militaires en mathématiques de l'Université du Wisconsin. Deux ans plus tard (le 21 juillet 1972, connu comme le « Vendredi Sanglant »), l'IRA provisoire employait le même équipement meurtrier pour ravager le quartier des affaires de Belfast. Fabriquée à partir de produits industriels d'usage courant et d'engrais synthétiques, cette nouvelle génération d'explosifs se caractérisaient par leur faible coût et leur puissance stupéfiante : avec eux, le terrorisme urbain passait du stade artisanal au stade industriel, ouvrant la voie à des attaques massives contre des zones urbaines de grande ampleur et permettant la destruction intégrale de gratte-ciel de béton armé et de tours d'habitation. » (*Petite histoire de la voiture piégée*, Paris, Zones, 2007, p. 12-13.)

séquence événementielle pour mieux comprendre ses causes et ses effets. James est fasciné par les nombreux dispositifs d'enregistrement (câbles de mesure, appareils enregistreurs, caméras permettant d'avoir une vue d'ensemble du choc) qui composent l'attirail technologique de l'équipe d'ingénieurs. Ceux-ci attestent de l'importance de la capture d'information, mais aussi de leur dépendance aux points de vues.

De son côté, Vaughan est lui aussi subjugué par le savoir technique déployé par les ingénieurs du Road Research Laboratory : « Les techniques de simulation d'accident à la Prévention sont remarquablement avancées » (*C*, p. 194), fait-il observer à James. Tentant de tempérer les obsessions de son ami, James lui répond que le travail des ingénieurs du laboratoire « est d'essayer de réduire le nombre des accidents, pas de l'augmenter. » (*C*, p. 194) Avec cette affirmation, James s'approprie inconsciemment le discours du Road Research Laboratory. En effet, dans sa documentation officielle, l'organisme définit de la manière suivante son mandat : « Road safety research is the scientific study of the road and traffic system in any of its aspects with the fundamental aim of finding ways of *reducing* the number of road accidents or their severity[120]. » Vaughan remet en question cette visée, qui relève plutôt à ses yeux d'un point de vue, d'« une manière de voir les choses » (*C*, p. 194). Alors qu'il invite James à s'emparer d'« un maximum de paperasse » (*C*, p. 194), il s'étonne des titres des documents informatifs mis à la disposition du public : « Ils te sortent de ces trucs… "Mécanismes de l'éjection du passager", "Seuils de tolérance du visage lors des impacts"… » (*C*, p. 194) Prétendant offrir des données objectives et participer, en ce sens, à l'amélioration des bilans de la sécurité routière, ces prospectus sont, aux yeux de Vaughan, les symptômes d'un discours officiel faussement axé sur la protection des usagers de la route. Il rappelle que les recherches du laboratoire participent d'une construction sociale de l'accident, qu'elles sont, en ce sens et pour utiliser les termes de Pierre Popovic, « préformatée[s] […] ou adaptée[s]

[120] *Research on Road Safety*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, Department of Scientific and Industrial Research, Road Research Laboratory, 1963, p. 1. Nous soulignons.

à leur intérêt particulier[121]. » Vaughan remet de la sorte en question les motivations à prétention méliorative du Road Research Laboratory et souligne, au passage, la naïveté confondante de son ami. Autrement dit, il formule une position critique envers le discours officiel du laboratoire et invite James à réévaluer radicalement ses convictions et ses préjugés.

Puisque la description des méthodes du laboratoire proposée par le narrateur s'ébauche dans le contexte d'une journée « portes ouvertes », la scène est d'emblée plongée dans une atmosphère festive, induite par la présence sur les lieux de ce public néophyte et facilement impressionnable. D'ailleurs, lorsque Vaughan invite James à participer à cet événement spécial, ce dernier lui répond : « C'est le genre de festivités dont je peux me passer[122]. » (*C*, p. 175) Par dérision, il note le caractère frivole de la manifestation, mais finit tout de même par accepter d'accompagner son ami. Sur place, il remarque que les invités ont revêtu pour l'occasion leurs plus beaux atours : les groupes de visiteurs arborent leurs « complets du dimanche ou chapeaux à fleurs » (*C*, p. 191), tandis que les représentants officiels sont « tous accompagnés de leurs épouses » (*C*, p. 193). Les invités se rassemblent à l'endroit où l'accident simulé aura lieu « comme le public à l'arrivée d'une course » (*C*, p. 193). Cette comparaison rappelle à nouveau le caractère divertissant, mais aussi spectaculaire de la reconstitution. L'hôte de l'activité accueille « sur un ton blagueur » (*C*, p. 192) les participants en leur présentant les poupées anthropométriques installées dans les véhicules. Affublées de prénoms et dotées d'une histoire familiale, celles-ci sont anthropomorphisées, ce qui ajoute à leur incongruité : « Voici donc Charlie et Greta, en route pour un tour à la campagne avec les gosses, Sean et Brigitte. » (*C*, p. 192) En imaginant Charlie (Chaplin) et Greta (Garbo) ainsi que leur progéniture, Sean

---

[121] Pierre Popovic, *La mélancolie des* Misérables. *Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, p. 279.

[122] « sort of frolic » (*C*, p. 111) Le *Cobuilt Dictionnary* propose la définition suivante de ce mot : « When people or animals frolic they play or move in a lively, happy and carefree way. »

(Connery) et Brigitte (Bardot)[123] se préparant pour un pique-nique dominical, le lecteur est frappé par l'alliance entre grotesque et sublime, d'une part, et par l'inceste symboliquement suggéré – Sean Connery et Brigitte Bardot venaient tout juste, à l'époque, de se partager la vedette dans le western britannique *Shalako*, le plus mauvais film de la carrière de l'actrice française, selon ses propres dires[124]. Le conducteur de la moto, pour sa part appelé « Elvis » (*C*, p. 193), réfère bien entendu au chanteur américain Elvis Presley, renommé pour ses déhanchements spectaculaires et sa puissance génésique hors du commun (les jeunes filles qui assistaient à ses spectacles avaient peur de tomber enceinte seulement en le regardant). Pour ajouter au caractère mondain de l'événement, les participants sont invités, dans la plus pure tradition anglaise, à prendre le thé après le visionnement au ralenti du film de l'accident reconstitué (*C*, p. 201).

Une fois tout en place pour assurer le bon déroulement de la reconstitution, les véhicules se mettent en branle et s'entrechoquent brutalement, dans un fracas qui surprend les spectateurs et les sort subitement de leur torpeur, les figeant sur place :

> Dans une explosion métallique, la moto a heurté l'avant de la voiture. Les deux engins se sont déportés vers le premier rang des spectateurs pétrifiés. [...] Moto et pilote ont volé sur le capot, giflant le pare-brise, puis sont allés danser sur le toit, masse noire éclatée. La voiture a reculé de trois mètres sur ses haussières, achevant sa course en travers des rails. Le capot, le pare-brise et le toit avaient été enfoncés. À l'intérieur, les membres de la famille étaient jetés pêle-mêle les uns sur les autres. Le torse sectionné de la femme jaillissait du pare-brise éclaté. (*C*, p. 196)

L'impact est violent : la carrosserie de la voiture est enfoncée et cassée, tandis que les corps des poupées anthropométriques finissent emmêlés, voire complètement désarticulés et découpés. James est fortement ébranlé par le spectacle dont il vient d'être témoin : « J'ai failli perdre l'équilibre, et me suis raccroché sans le vouloir à

---

[123] Lorsqu'il décrit le questionnaire rempli par Seagrave, James omet curieusement les prénoms de Greta Garbo et de Brigitte Bardot, autorisant le rapprochement proposé ici : « À partir de ces cinq femmes – Garbo, Jayne Mansfield, Elizabeth Taylor, Bardot, Raquel Welch – Seagrave avait construit un véritable abattoir voué aux mutilations sexuelles. » (*C*, p. 211)

[124] Brigitte Bardot, *Initiales B.B.*, Paris, Grasset, 1996, p. 484.

l'épaule de Vaughan. » (*C*, p. 196) Il ne réussit pas immédiatement à reprendre contact avec le réel :

> Une voix s'adressait de nouveau à la foule par les haut-parleurs. J'ai tenté de suivre les paroles du commentateur, mais mon cerveau ne parvenait pas à traduire les sons. La violence de cet accident simulé, le choc sinistre, la cassure du métal et du verre de sécurité, la destruction délibérée d'un équipement coûteusement mis au point : tout cela m'avait comme vidé l'esprit. (*C*, p. 197)

Si l'effet produit sur le public est brusque, les employés du Road Research Laboratory se montrent, pour leur part, peu affectés par la scène. Leurs gestes se font « rassurants » (*C*, p. 196), tandis qu'Helen Remington sourit à James, « comme l'on fait pour aider un enfant à vaincre un blocage mental. » (*C*, p. 197) Contrairement à ceux-ci, qui agissent en professionnels et avec détachement, les spectateurs se sont instantanément identifiés aux mannequins anthropométriques. Ainsi, la femme d'un ministre contemple la séquence vidéo « avec des yeux extasiés, comme si elle voyait ses filles, ainsi qu'elle-même, démembrées au cours de la collision. » (*C*, p. 201) Cette remarque donne à la description une portée humoristique, d'autant plus lorsqu'on tient compte de la séquence narrative qui précède la réaction de la mère :

> Sa femme décapitée, les mains gracieusement placées devant sa gorge, roulait contre le tableau de bord. Sa tête tranchée rebondissait sur la housse de vinyle du fauteuil et allait flotter entre les torses des enfants sur la banquette arrière. Brigitte, la plus jeune, levait son visage vers le plafond et tendait les mains comme pour signaler poliment un danger, pendant que la tête de sa mère heurtait la lunette arrière, ricochait à l'intérieur de l'habitacle, quittait le véhicule par la porte arrière gauche. (*C*, p. 200-201)

Comment cette femme a-t-elle pu aussi facilement se comparer aux mannequins anthropométriques, sinon parce qu'elle retire une certaine fierté de l'air gracieux de cette mère de famille et des bonnes manières démontrée par sa progéniture? Ces bienséances sont pourtant totalement discréditées, le geste de politesse n'ayant visiblement aucun impact sur la suite des événements : la tête décapitée se transforme en ballon, à la manière de la tête du Pierrot guillotiné décrit par Baudelaire ou encore de celle de Toby Dammit, un personnage mis en scène par Federico Fellini dans *Histoires extraordinaires*, dont la course folle au volant de sa voiture sportive se termine par sa décapitation. La scène ballardienne produit, malgré son caractère *a*

priori violent, qui n'est pas sans rappeler les guillotinements révolutionnaires, un effet comique inattendu[125].

Tout comme les poupées anthropométriques, qui sont conçues pour reproduire le plus conformément possible les mouvements d'un sujet humain lors d'une collision[126], les êtres humains se transforment, parallèlement, en mannequins. Alors qu'ils contemplent leur reflet dans un écran de télévision, les spectateurs sont dépersonnifiés, prisonniers d'une logique mortifère. Ce procédé n'est pas sans rappeler aussi une pratique carnavalesque, suivant laquelle des effigies représentant des êtres humains sont nommées, comme s'ils étaient des êtres réels, pour être ensuite violemment détruites : « Le Carnaval est aussi marqué par les exécutions des poupées, de mannequins expiatoires ou d'individus chargés des péchés de la collectivité[127]. » Structurée de la même manière, la reconstitution proposée lors de la journée « portes ouvertes » se transforme en fête grotesque où sont mis à mort des mannequins personnifiant les excès de la société. Si la surimposition de l'image des spectateurs sur l'écran leur donne une allure fantomatique, elle redit surtout que, lors de cet accident simulé, c'est à leur propre mort qu'ils assistent par procuration.

Appliqués à la tâche, « les techniciens se sont dirigés vers la moto, couchée sur le côté à une cinquantaine de mètres derrière la voiture, et ont ramassé les morceaux épars du corps du motocycliste. Chacun est reparti, portant sous son bras la tête ou un membre. » (*C*, p. 196) Ce détail transforme à nouveau fondamentalement la scène, lui insufflant une dimension incongrue, qui s'inspire de la tradition du burlesque cinématographique. En effet, la description convoque intertextuellement une scène d'un film de Cecil Hepworth, tourné en 1900, intitulé *Explosion of a Motor*

---

[125] Baudelaire reconnaissait d'ailleurs au comique anglais un lien étroit avec la violence (« De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », cité par Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970, p. 85).

[126] « Anthropomorphic Dummies for Crash and Escape System testing », AGARD Advisory Report 330, Organisation du Traité de l'Atlantique Nord, 1996, en ligne : <www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?AD=ADA313660=U2=GetTRDoc.pdf>

[127] Oleg Kochtchouk, *Carnaval. Rites, fêtes et traditions*, Yens sur Morges, Cabédita, 2001, p. 43.

Car[128]. Ce cinéaste anglais des premiers temps du cinéma s'est beaucoup inspiré des techniques de trompe-l'œil mises au point par Georges Méliès, particulièrement le trucage appelé « arrêt de caméra[129] ». Rappelons que l'illusionniste français avait découvert ce procédé par hasard, alors que sa caméra s'était bloquée pendant le tournage d'une scène en extérieur. Entre le moment où l'appareil est tombé en panne et celui où son équipe a réussi à en faire redémarrer le mécanisme, l'action avait poursuivi son cours, laissant place à un tout autre tableau : « En projetant la bande *ressoudée* au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille transformé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution dit truc à arrêt était trouvé[130]. » La technique est devenue célèbre et a permis à ce pionnier du septième art et à ses héritiers, parmi lesquels compte Cecil Hepworth, de faire apparaître à l'écran, par des effets de trucage, un ordre du monde incongru, marqué par des mésalliances et des travestissements. Si l'effet produit est comique, les images demeurent quant à elles d'une inquiétante étrangeté. Comme le note Pierre Jenn, les films de Méliès (il parle plus particulièrement de *Les nouvelles luttes extravagantes*) instaurent un univers marqué par le

> transformisme sexuel (femmes en hommes), [la] bi-sexualité (homme se dédoublant en femme), [la] mutilation (explosion de corps, aplatissement, démembrement), [la] négation des repères de l'univers psychique. Tout ceci paraît fortement suggérer des structures psychologiques perverses, et cette incertitude sur l'identité qui semble être l'essence de ce film n'a rien d'amusant[131].

Utilisant le même procédé, Cecil Hepworth filme donc, dans son film *Explosion of a Motor Car*, une automobile circulant sur une route de campagne. Soudainement, celle-ci explose, projetant haut dans les airs ses passagers, qui retombent quelques instants plus tard en plusieurs morceaux. Arrivé entre-temps sur les lieux, un policier

---

[128] Cecil Hepworth, *Explosion of a Motor Car*, *Experimentation and discovery* [films of Cecil Hepworth et al.], New York, Kino Video, 2002.
[129] Jacques Malthête, « Méliès, technicien du collage », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 170.
[130] *Ibid.*, p. 169.
[131] Pierre Jenn, « Le cinéma selon Georges Méliès », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, *op. cit.*, p. 142.

ramasse les membres épars, repartant avec sous son bras les parties de corps déchiquetés, sans laisser poindre le moindre sentiment de dégoût envers l'accident qui vient de se produire. Malgré la violence des images représentées, la scène est typiquement burlesque, puisqu'elle se construit, d'une part, sur la surprise occasionnée par la substitution d'une image par une autre (une voiture qui roule et une voiture subitement en morceaux au milieu d'une route) et, d'autre part, sur le temps exagérément distendu séparant le moment de l'explosion, qui projette brusquement les corps dans les airs, et celui où ceux-ci retombent, en pièces, pour être recueillis morceau par morceau par le policier.

À l'instar de plusieurs de ses contemporains, Cecil Hepworth s'est beaucoup intéressé à l'automobile, qui était à l'époque une invention technique aussi avant-gardiste, stupéfiante et quasi magique que le cinémascope. Dans un autre de ses films, *How It Feels to Be Run Over* (1900), Hepworth propose au spectateur une expérience unique : celle de se faire écraser par une automobile. Dans un premier temps, une calèche, bien contrôlée par son conducteur, roule sur une route de campagne et passe près d'une caméra fixe disposée au niveau du sol. Le véhicule hippomobile laisse ensuite sa place, dans le champ de la caméra, à une automobile qui partage difficilement la route avec un cycliste. La voiture motorisée, dans laquelle prennent place trois personnes qui semblent tout aussi enjouées (un homme est debout et fait aller ses bras, la femme porte un chapeau à fleurs) qu'effrayées, frappe de plein fouet la caméra, interrompant du coup le visionnement. L'effet produit est brutal, d'autant plus si l'on se souvient que, dans les débuts du cinéma, le spectateur ne maîtrisait pas encore les codes perceptifs de ce nouvel art : rappelons seulement, à cet égard, la réaction du public lors de la projection du film des frères Lumières, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, qui, selon la légende, serait sortie en courant de la salle de visionnement, complètement affolée à la vue de ce train qui donnait l'impression de se diriger droit vers elle pour la percuter. Dionysius Lardner réfléchissait déjà, au milieu du XIX^{e} siècle, à cet effet produit par le mouvement d'un objet dans le champ de vision : « it sometimes appears as if the object would approach so as to come into

actual *collision* with the spectator[132]. » Qu'est-ce à dire sinon que l'image cinématographique a bien le potentiel de provoquer, chez le spectateur, un choc qui s'apparente à celui de l'accident, ce dont la narration ballardienne rend bien compte?

Après avoir assisté à l'impact, les invités du Road Research Laboratory sont conviés à revoir la scène grâce au système Ampex, une technique novatrice d'enregistrement sur bandes magnétiques qui permet l'utilisation du ralenti[133]. Représentée en différé et à une cadence réduite, la scène révèle à l'auditoire un aspect insoupçonné de l'accident. Dans un premier temps, le conducteur de la moto se transforme en un habile acrobate réussissant à la perfection un complexe numéro chorégraphié :

> Elvis, le mannequin, soulevé de son siège, se tenait dressé sur ses cale-pieds, bras et jambes tendus à l'extrême. La grâce du ralenti touchait enfin sa lourde carcasse et faisait de lui le plus brillant des cascadeurs. Sa tête se redressait, menton pointé vers l'avant, dans un mouvement de dédain aristocratique. La roue arrière de la moto s'élevait à son tour, semblait un moment devoir le frapper dans les reins, mais le pilote se dérobait élégamment, ses bottes se dégageaient des cale-pieds, son corps venait flotter à l'horizontale. Ses mains, toujours attachées aux poignées du guidon, s'éloignaient de lui à mesure que la machine traçait dans les airs la courbe d'un saut périlleux. Les câbles de mesure tranchaient un poignet, Elvis filait à l'horizontale, tête relevée en figure de proue. Son visage braquait ses blessures peintes vers le pare-brise toujours plus proche. Sa poitrine frappait le capot, râpait le vernis cellulosique à la manière d'une planche de surf. (*C*, p. 198-199)

L'impact transforme le mannequin, par définition inerte, en un être capable de contrôler les mouvements de son corps et de son environnement. Tour à tour, Elvis se métamorphose en cascadeur, en acrobate, en surfeur et, finalement, en skieur participant à « une épreuve de slalom » (*C*, p. 200). Rendue maître de ses gestes par la force du ralenti, qui permet de déjouer les lois de la gravité, la poupée anthropométrique effectue une série de figures complexes (saut périlleux, figure de proue, glisse et slalom) qui le font atterrir à l'exact point de contact prévu par les

---

[132] Dionysius Lardner, *The Museum of Science and Art*, cité par Karen Beckman, *Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*, *op. cit.*, p. 26. Nous soulignons.

[133] John Leslie et Ross Snyder, « History of the Early Days of Ampex Corporation », *Audio Engineering Society Historical Committee*, 17 décembre 2013, en ligne : <www.aes.org/aeshc/docs/company.histories/ampex/leslie_snyder_early-days-of-ampex.pdf>

ingénieurs. Ses mouvements sont, par ailleurs, assimilés à ceux d'un monarque, et il interagit avec sa moto, devenue non plus une machine mortelle, mais un accessoire théâtral, comme un danseur avec sa partenaire. De leur côté, les passagers du véhicule avec lequel il entre en collision apparaissent comme des spectateurs fascinés par ses prouesses époustouflantes : « Les visages lisses s'approchaient du pare-brise, comme pour mieux voir évoluer la poitrine du glisseur sur le capot » (*C*, p. 199), tandis que « leurs silhouettes adoptaient des poses toujours plus extravagantes, comme en signe de célébration. » (*C*, p. 199) S'opposant à la désarticulation, qui était au centre de la scène précédemment analysée, cette description au ralenti transforme les mouvements de l'accidenté en gestes gracieux, comparables à ceux d'un artiste de cirque au moment où il cherche à éblouir son public ou à ceux d'un sportif effectuant une manœuvre délicate. La narration passe du registre de la rapidité, du chaotique et de la brutalité à celui de l'ordonnancement, de l'équilibre et de la grâce. Lorsque le motocycliste s'écrase dans le pare-brise de l'automobile, la violence du choc prime à nouveau dans la description, médiatisée cette fois non plus par un champ lexical de l'acrobatie, mais de la précision technique. Les mannequins assis dans la voiture deviennent, pour leur part, des êtres grotesques : la tête de « Brigitte » se transforme en ballon ou en boule de quille « heurta[nt] la lunette arrière, ricocha[nt] à l'intérieur de l'habitacle, quitta[nt] le véhicule par la porte arrière gauche. » Si l'éclat du pare-brise donne momentanément à la scène une apparence somptueuse (« dentelle de verre »), celle-ci se termine par un véritable charnier, les poupées étant dépecées et prenant une « posture grossièrement humaine », « ondul[ant] une dernière fois. » (*C*, p. 201) L'accident d'automobile est bien décrit comme une force transformatrice, capable de modifier l'inanimé en animé (les poupées anthropométriques), et l'animé en inanimé (les spectateurs et, par métonymie, les accidentés de la route).

Mais c'est surtout la technique descriptive de l'écriture ballardienne qui est mise de l'avant tout au long de ce chapitre : c'est elle qui a la capacité de faire (re)vivre la scène. En effet, la narration propose bien deux expressions antinomiques d'un même événement, deux manières différentes de dire l'accident : l'une se

déroule, si l'on peut dire, à vitesse réelle, tandis que l'autre a lieu au ralenti. La composition effectue, en somme, un changement de vitesse : elle fonctionne bien, tout au long de la séquence, en homologie avec l'accident, réussissant à capter, simultanément et à même sa trame narrative, la *force*, physique et symbolique, activée par l'accident d'automobile.

Actualités

Nous l'avons déjà mentionné, les personnages de *Crash* ne sont pas impliqués dans un nombre spécialement élevé d'accidents. Dans le cadre de la narration, James et Helen sont victimes d'une collision grave, tandis que Vaughan et Seagrave prennent chacun part à deux accrochages sérieux (dont l'un a lieu dans le contexte d'une reconstitution); lorsque débute le récit, Vaughan, tout comme Gabrielle, ont déjà subi un accident qui les a laissés complètement brisés. En ce sens, leur condition correspond, si on la compare aux statistiques de l'époque, à celle qui attend toute personne amenée à prendre régulièrement la route : « Now the number of accidents (except possibly very slight ones) which a road user experiences even in a lifetime is usually very small : an average car driver may expect to be involved in a personal-injury accident once in about 25 years[134]. » Parmi les personnages du récit, Catherine, la femme de James, est la seule à n'avoir jamais été impliquée dans un accident grave. Ce fait a une incidence majeure sur sa fonction dans le récit : en effet, elle est la seule capable de « circuler » : elle se rend souvent à Londres et même à Paris, pour assister à un colloque. Si le volume d'accidents est statistiquement conforme, les conséquences qui en découlent sont néanmoins loin d'être trivialisées par la narration, qui les présentent plutôt comme incommensurables. C'est très exactement l'impact des collisions sur le destin des personnages (et non le voyeurisme morbide) que le récit ballardien explore en accumulant de longues descriptions détaillées d'accidents.

---

[134] *Research on Road Safety*, *op. cit.*, p. 4.

a) L'accident de James et d'Helen

Si l'on replace chronologiquement la structure temporelle du roman[135], le premier accident à survenir dans le cadre de la narration est celui qui implique James Ballard, le narrateur. Par un début de soirée d'été pluvieuse, celui-ci perd le contrôle de son véhicule et entre en collision frontale avec une autre voiture, dans laquelle prend place un couple, Helen et Charles Remington. Sous la force de l'impact, le mari est éjecté de son véhicule. Il atterrit sur le toit de celui de James et meurt sur le coup. Physiquement et psychologiquement ébranlés, James et Helen accusent le choc : « Nous nous regardions fixement à travers les pare-brise éclatés, incapables du moindre mouvement. » (*C*, p. 35) Alors que ceux qui avaient bouclé leur ceinture de sécurité sont restés bien ancrés dans leur siège, Charles Remington a été pour sa part transformé en projectile : son corps est « catapulté à travers son pare-brise comme l'homme-canon d'une fête foraine. » (*C*, p. 34) Cette comparaison rapproche métaphoriquement l'éjection de l'homme à l'univers de la foire et du cirque (une isotopie que nous avons déjà rencontrée lors de la scène au Road research Laboratory), tandis que le choc violent entre les deux voitures est présenté comme un duel entre Charles et James : ce dernier est en effet aspergé du sang de l'homme et les premiers secours arrivés sur les lieux « ont cru [qu'il avait] été touché au cœur et [qu'il perdait] tout [s]on sang. » (*C*, p. 34) Filant le parallèle avec le combat réglé, James associe, quelques instants plus tard, le « regard interrogateur » des pompiers à ceux des « aides d'un torero éventré » (*C*, p. 39). Par la suite, un policier dépose « son képi plat sur le capot à côté du corps de l'homme mort[136] » (*C*, p. 39). En unissant le corps désarticulé de Charles et un accessoire symbolique du pouvoir, le geste de l'inspecteur, de prime abord banal et quotidien, accentue le caractère grotesque de la scène, qui avait déjà été souligné par la comparaison avec l'univers forain.

---

[135] Le récit débute, rappellons-le, par un chapitre proleptique, se situant donc après les événements décrits par la suite.

[136] « A second policeman placed his flat-peaked cap on the bonnet of the car beside de dead man and began to wrench to the door. » (*C*, p. 23)

En s'appuyant sur cette esthétique aux caractéristiques particulières, le récit ballardien remet en question la vision doxique de l'accident d'automobile. Comme le rappelle Rémi Astruc, « [l]a violence des images grotesques tient pour l'essentiel à ce qu'elles révèlent brutalement des anomalies qui rendent nécessaire de la part du lecteur une réévaluation radicale de sa compréhension du récit pour lui retrouver et lui redonner une cohérence[137]. » Astruc souligne également que « la distorsion grotesque n'est pas moralement neutre. Elle engage en effet une conception critique du monde[138]. » Selon lui, le grotesque tire son efficacité de l'interprétation que sera en mesure de produire le lecteur : « Seule la façon dont le "spectacle" sera interprété pourra faire pencher l'œuvre dans le sens du progressisme ou du conservatisme[139] ». C'est dire que dans le grotesque, « la charge est dans l'œil du lecteur [...] et non dans la situation. Disons que s'il n'est pas possible de dégager une *prise de position* dans le texte grotesque, celui-ci suscite néanmoins nécessairement une *interrogation morale*[140] ». Or, n'est-ce pas justement les images grotesques qui ont donné du fil à retordre à certains critiques et lecteurs de *Crash*, peu indulgents envers la manière utilisée par l'auteur pour décrire cet univers macabre? D.K. Mano, chroniqueur littéraire au *New York Time Book Review*, résume bien cet aveuglement : « Punched out eyeballs. Blood. Vomit. Fecal matter. Decapitation. Sperm. Bifurcated, mashed genitals. Yet no one screams out pain. Injuries carry the reflective sweetness of a post-coital cigarette[141]. » Suivant cette lecture, le roman de Ballard décrirait un univers où le corps humain est victime de tous les outrages et où aucun regard critique ne viendrait subsumer l'horreur décrite. Or, le vocabulaire choisi par le journaliste invite justement à rapprocher le texte moins d'une esthétique de la dépravation, qui ferait l'apologie d'une violence gratuite, qu'à l'inscrire dans la filiation du grotesque artistique. En effet, si les termes utilisés résument bien

---

[137] Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, p. 221.
[138] *Ibid.*, p. 50.
[139] *Ibid.*, p. 108.
[140] *Ibid.*, p. 50. Les italiques sont de l'auteur.
[141] D.K. Mano, « Crash », *op. cit.*, p. 7.

l'ambiance qui règne dans le récit et semblent bien évoquer la destruction, ils insistent surtout sur le difforme (yeux exorbités), le disloqué (têtes détachées du corps, organes génitaux déviés ou écrasés) et le bas corporel (excréments, liquides séminaux), autant de traits distinctifs qui caractérisent le grotesque selon Mikhaïl Bakhtine[142]. N'est-ce pas, au bout du compte, en construisant de telles figures que le récit ballardien réussit à porter un regard critique sur l'accident d'automobile, faisant apparaître dans sa fulgurance l'horreur de la mort motorisée?

b) L'accident de la Western Avenue

Tout au long du récit, James et Vaughan règlent la radio de bord de leur véhicule sur les fréquences de la police, « en quête du dernier carambolage ou de la nouvelle collision. » (*C*, p. 293) L'accident le plus spectaculaire dont ils sont témoins, sans y prendre part, implique trois voitures « au point de raccordement de la rampe descendante du toboggan et de Western Avenue. » (*C*, p. 235) À la suite de cet accrochage, James, Vaughan et Catherine se retrouvent coincés dans un énorme embouteillage. Le début du chapitre est placé sous le signe de la consumation, du gaspillage d'énergie et de la mort :

> Les stops brûlaient dans l'air du soir comme des feux dans une immense plaine de corps cellulosiques [...]. Les passagers [d'un autobus à impériale] qui nous regardaient derrière les vitres évoquaient les alignements de morts d'un columbarium. Toute l'incroyable énergie du XX^e^ siècle, suffisante pour nous catapulter en orbite autour d'un astre plus clément, se consumait en vue de maintenir cette stase universelle. (*C*, p. 234-235)

Dans *Millénaire mode d'emploi*, J.G. Ballard écrit, à l'entrée « Automobile » de son « Projet de glossaire du XX^e^ siècle » : « Les millions de voitures de cette planète sont stationnaires, et leur mouvement apparent constitue le plus grandiose rêve collectif de l'humanité[143]. » Pour canaliser la circulation, les policiers ont installé des panneaux indicateurs qui intiment, paradoxalement, car un peu trop tardivement, les

---

[142] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 195-196 et chapitre VI.

[143] J.G. Ballard, « Projet de glossaire du XX^e^ siècle », *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 323.

conducteurs à la prudence : « Attention… accident… attention… accident[144]. » (*C*, p. 235) Les trois comparses réussissent à s'approcher du lieu de la collision, que le narrateur qualifie de « théâtre de l'accident » (*C*, p. 237). Celui-ci souligne du même coup la position ségréguée de la scène : « Une voiture de police, deux ambulances et une dépanneuse isolaient [les automobiles impliquées dans l'accrochage] en une sorte d'enclos. » (*C*, p. 235) L'accident place ses victimes à l'écart du monde, dans un univers à part : deux enclos sont formés, celui délimité par la police, d'une part, et celui configuré par l'habitacle de l'automobile, d'autre part. Les travailleurs de première ligne, qui s'affairent à venir en aide aux victimes, délivrent les secrets de l'accident et, ce faisant, offrent à James la possibilité de décrire la scène : « Après avoir enfin réussi à découper la serrure bloquée, ils ont tiré brusquement le panneau, découvrant les prisonniers de l'habitacle. » (*C*, p. 238) James détaille alors longuement le couple qui prend place dans la limousine, l'une des voitures impliquées dans l'impact :

> Ils étaient deux, un homme d'une cinquantaine d'années, au visage rose, revêtu d'un manteau noir, et une femme plus jeune, le teint pâle, anémique, encore assise toute droite contre le dossier de la banquette. Tous deux avançaient la tête, scrutaient les policiers et la foule assemblée comme un couple de roitelets en visite officielle. Un policier a tiré la couverture de voyage qu'ils avaient jetée sur eux, exposant les jambes nues de la femme et les pieds de son compagnon, apparemment brisés aux chevilles et formant un angle peu naturel. Ce simple geste changeait complètement la tonalité de la scène. La jupe de la femme était remontée jusqu'à la taille, ses cuisses écartées semblaient exhiber délibérément son pubis à la foule. Sa main gauche s'agrippait à la poignée de maintien. Son gant blanc était taché du sang de ses doigts effilés. Elle a souri faiblement au policier, comme une reine autorisant d'un signe son favori à glisser la main sous ses robes pour palper son intimité. Le manteau de l'homme était largement ouvert sur son pantalon noir et ses souliers vernis. Sa cuisse droite semblait couler sur le côté comme celle d'un maître à danser enseignant le tango. Dans un effort pour se tourner vers sa compagne, la main tendue, il a glissé de la banquette. Ses chevilles ont cliqueté parmi un encombrement de valises de cuir et de poussière de verre feuilleté. (*C*, p. 238-239)

Cette description est construite autour d'une série de contrastes, les deux individus s'opposant dans leur apparence physique : l'un a le visage rose, ce qui connote la

[144] « Slow… Slow… Accident… Accident…. » (*C*, p. 152)

santé, tandis que l'autre a un « teint pâle, anémique », qui rappelle la maladie; leur différence d'âge reconduit un stéréotype : l'homme est mature, tandis que la femme est « plus jeune ». Dans les circonstances, la posture de cette dernière est par ailleurs incongrue : elle est encore assise « toute droite » (alors qu'on se serait peut-être attendu à la voir étalée de travers sur son siège). Les mouvements de tête des deux blessés sont tout aussi bizarres : ceux-ci bougent la tête « comme un couple de roitelets en visite officielle[145] ». Cette comparaison fait alors apparaître une logique qui prévaudra dans la suite de la description : celle de « l'in-détronisation ».

Selon Mikhaïl Bakhtine, l'in-détronisation consiste en des « changements de fortune subits et radicaux, d'ascensions et de chutes rapides[146] ». N'est-ce pas ce que cause l'accident de la route et ce que décrit le narrateur de *Crash*? En effet, par certains de leurs gestes, les occupants de la limousine donnent l'impression d'appartenir à la haute société, mais la comparaison agit, dans les faits, sur le mode de la *parodia sacra* : le sacré (ici, la monarchie) est instantanément tourné en dérision. Tel un magicien exécutant un numéro spectaculaire, c'est le policier qui enclenche ce processus, la scène acquérant dès lors un sens nouveau : « Ce simple geste [celui de tirer la couverture] changeait complètement la tonalité de la scène. » Par une sorte d'anamorphose, la femme, qui avait dans un premier temps été promue dans l'échelle de la monarchie, accédant subitement au statut de reine, est aussitôt réduite à ce qu'elle a de plus charnel, à savoir son sexe exhibé. Signalant à nouveau l'horreur, mais cette fois par le rabaissement (les signes royaux sont ramenés au corporel, plus précisément aux organes génitaux), la narration témoigne de la violence du choc et de la capacité exceptionnelle de l'accident de la route d'instituer un monde à l'envers. Si le lecteur est certes amené à comprendre la scène comme une invitation obscène (plus loin dans le passage, les spectateurs seront incités tour à tour à pénétrer l'accidentée), celle-ci ne se résume cependant pas à un voyeurisme qui exhorterait gratuitement au viol collectif : J.G. Ballard convoque plutôt à nouveau un

---

[145] « [...] two minor royalties at a levée. » (*C*, p. 154)
[146] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevki*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 242.

imaginaire et une esthétique du grotesque (voire du carnavalesque[147]). Dans un même mouvement d'in-détronisation, le texte souligne également l'appartenance de l'accidenté à une classe sociale aisée (insistant sur son accoutrement vestimentaire), mais il le rapproche, par la même occasion, du clown. La position de son corps devient, dans le contexte, encore plus inquiétante et significative d'un point de vue symbolique : « Sa cuisse droite semblait couler sur le côté comme celle d'un maître à danser enseignant le tango. » Poursuivant sa gestuelle, l'homme se déplace et invite sa partenaire à le suivre, mais comme ses chevilles sont cassées, il tombe à la renverse, s'écroulant lourdement au sol. Le texte attire alors l'attention sur le bruit produit par ses pieds : « Ses chevilles ont cliqueté parmi un encombrement de valises de cuir et de poussière de verre feuilleté. » Alliés à la sonorité inquiétante des ossements et à la chute brutale, les mouvements rythmiquement contrôlés du tango se transforment radicalement pour faire apparaître une autre forme de danse : la danse macabre ou danse des morts, une forme artistique qui, depuis ses origines, fait

---

[147] Il peut sembler inusité de placer *Crash* dans une filiation carnavalesque, le carnaval étant une fête plutôt associée, dans l'imaginaire contemporain, à une joyeuse exubérance peu menaçante, puisqu'elle a largement été récupérée en Occident par les professionnels du monde du spectacle et alignée à la logique du marché (Pierre Popovic, « Le festivalesque », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 116-127). Pour la critique littéraire, fortement tributaire en ce sens de l'étude proposée par Mikhaïl Bakhtine du phénomène (*L'œuvre de François Rabelais*, *La poétique de Dostoïevski*), le carnaval demeure associé au rire festif : « si le carnaval entend philosopher, c'est dans un éclat de rire. » (Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Cerf, coll. « Bref », 1991, p. 124.) Or, d'un point de vue historique, cette fête est fondée sur une ambivalence fondamentale entre l'ordre et le désordre, la raison et la folie, la bombance et la catastrophe, la vie et la mort. Le carnaval, rappelle Michel Feuillet, est « une cérémonie complexe, codée, qui aborde les thèmes les plus cardinaux qui soient, qui pose les questions les plus graves, les plus essentielles : la vie et la mort, le bien et le mal, le licite et l'interdit, le salut et la perdition, l'individu et la collectivité, le sacré et le profane, l'humain et le divin, le temps et l'éternité. » (*Ibid*) C'est également une fête intrinsèquement liée à l'évocation de la mort. À l'origine, sa fonction était, en effet, propitiatoire : il s'agissait, pour ses participants, de chasser l'hiver et ses rigueurs. La période du carnaval est également associée culturellement à un autre phénomène inquiétant, celui du retour des morts (Mardi Gras fait écho, d'un point de vue calendaire, à Halloween) : « Le carnaval est dès lors ce moment où la ville se peuple d'êtres qui sont des *revenants* ». (Rémi Astruc, « La face sombre du carnaval. Présence et formes du grotesque dans le carnaval guyanais », dans Biringanine Ndagano, *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*, Paris, Karthala, 2010, p. 147.) Le monde de *Crash* est, nous allons le voir, justement un monde hanté. De plus, sous l'effet de stupéfiants, James verra le réseau autoroutier prendre des allures de carnaval : « J'ai contemplé dans le rétroviseur les véhicules qui grimpaient la rampe d'accès à l'autoroute, pressés de prendre leur place dans le *carnaval aérien.* » (*C*, p. 307, nous soulignons.)

coexister, de la même manière que l'accident, des univers disjoints, celui des morts et celui des vivants.

Motif folklorique dont les premières manifestations, principalement iconographiques, remontent au Moyen Âge, la danse macabre se forme dans l'histoire alors que les grandes pestes sévissent en Europe : « [L]a peste est la mère de la danse macabre[148] », rappelle en ce sens Sophie Chiari. Ses représentations picturales ou sculpturales montrent la mort (personnifiée par un squelette) dansant avec des personnages qui occupent en règle générale une position élevée dans la société : « Death appears as a skeleton or corpse to a series of people, hierarchically arranged, and interrupts their daily lives to lead them to death[149]. » Léonard P. Kurtz rappelle que, dans le *Dit des trois morts et des trois vifs* (un texte présenté par les spécialistes comme l'origine de la danse macabre en littérature), les personnages mis en scène sont, pour la plupart, des figures reliées au pouvoir : « pope, emperor, cardinal, legate, king, duke, partriarch, constable [...][150] ». Il précise également que la danse macabre « early became a metaphor for any catastrophe of major importance[151] » et qu'elle cherche « to influence people to think – to think of death[152]. » Dans cette perspective, la narration ballardienne emprunte à la danse macabre sa force symbolique : l'homme entraîne sa partenaire dans une ronde mortifère et, du même coup, révèle aux spectateurs, comme aux lecteurs, la dimension tragique de l'accident d'automobile.

Après avoir porté leur attention sur les victimes de l'accident, James et Vaughan se tournent vers les badauds rassemblés près du lieu de l'impact. Depuis longtemps, les sociologues ont remarqué la propension des témoins involontaires des

---

[148] Sophie Chiari, « "Un néant follement attifé" : macabre et grotesque dans *Mesure pour Mesure* », *Sillages critiques*, n° 15, « Actualité de *Mesure pour Mesure* », 2013, p. 8, en ligne : <sillagescritiques.revues.org/2709>

[149] Sarah Webster Goodwin, « Emma Bovary's Dance of Death », *NOVEL : A Forum on Fiction*, vol. 19, n° 3, printemps 1986, p. 198.

[150] Léonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Genève, Slatkine, 1975, p. 17.

[151] *Ibid.*, p. 215.

[152] *Ibid.*, p. 216.

accidents d'automobile à ralentir ou à s'arrêter pour regarder le spectacle potentiellement lugubre qui leur est donné à voir[153]. Mais la foule décrite par James possède des caractéristiques dissonantes compte tenu du drame qui est en train de se jouer : elle semble plongée dans une ambiance festive. Relativement calme, elle est concentrée et son comportement s'apparente à celui observé lors de cérémonies de couronnement. James note, en effet, la présence de « nombreux enfants [...], souvent perchés sur les épaules de leurs parents afin de mieux voir. » (*C*, p. 240) Analysant le public présent lors du couronnement de la reine Elizabeth en 1953, Edward Shils et Michael Young écrivent : « Prominent in the crowds were parents holding small children on their shoulders and carrying even smaller ones in cradles[154]. » Ils expliquent la présence de ces jeunes enfants, qui ne peuvent comprendre l'importance de la cérémonie, de la manière suivante : « It was as if people recognized that the most elementary unit for entry into communion with the sacred was the family, not the individual[155]. » Pour les deux spécialistes,

> [t]he crowds who clamoured for the Queen outside Buckingham Palace or who lined the streets on the days following Coronation Day when she made her tours of London were not just idle curiosity-seekers. They were, it is probably true, looking for a trill but it was *the trill of contact with something great, with something which is connected with the sacred*, in the way that autority which is charged with obligations to provide for and to protect the community in its fundamental constitution is always rooted in the sacred[156].

Relever le caractère extraordinaire de l'événement : n'est-ce pas ce que recherchent les témoins d'un accident mortel et, de fait, ce dont tente de rendre compte la narration ballardienne? Quelques lignes plus loin, l'attitude des spectateurs est à

---

[153] Pierre Sansot écrit, en ce sens : « L'accident réel, comme le récit, suscite des spectateurs. Assez vite, une foule de véhicules s'arrête alors que leurs conducteurs ne peuvent pas porter assistance aux victimes. Ces hommes qui descendent de leurs véhicules assistent à l'événement. Ils semblent plus proches du lecteur qui parcourt une fiction que des hommes engagés dans une aventure qui les submerge et dont ils se dépêtrent tant bien que mal. N'assistent-ils pas, eux aussi, à une belle mise en scène? » (« L'accident de la route, une forme de notre imaginaire quotidien », *Les cahiers de l'imaginaire*, n° 4, 1989, p. 39.)

[154] Edward Shils et Michael Young, « The Meaning of Coronation », *Sociological Review*, vol. 1, n° 1, 1953, p. 73.

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

nouveau associée à l'univers de la royauté, équestre cette fois, le narrateur comparant les observateurs à des gens regardant « la scène avec toute la concentration et la maîtrise de soi d'amateurs éclairés lors d'une vente aux enchères [bloodstock sale] »[157]. Le sang des accidentés est renvoyé du côté de l'univers des coursiers « pur sang », donc nobles[158]. La présence d'un jeune garçon déguisé en cowboy renvoie, pour sa part, à un univers du déguisement et de la bousculade festifs : « Un jeune gaillard de douze ou treize ans en tenue de cow-boy s'est glissé entre Catherine et moi en nous *bousculant sans méchanceté.* » (*C*, p. 241, nous soulignons.) Le narrateur insiste sur le fait que le garçon ne fait preuve d'aucune agressivité, signalant de cette manière que la vue du spectacle macabre n'engendre pas des pulsions sanguinaires chez ceux qui en sont les témoins. De la même manière, deux adolescents donnent libre cours à une liesse sexuelle : ils quittent les lieux « dans un concert fantaisiste de coups d'avertisseur » (*C*, p. 243), rappelant une pratique que l'on voit se produire les jours de fête, particulièrement la veille du Jour de l'An, ou encore après un mariage ou une victoire d'une équipe sportive[159]. Tous ces spectateurs forment, si l'on peut dire et pour utiliser une terminologie bakhtinienne, une « collectivité carnavalisée[160] ».

Le caractère sacré de la scène (dans sa dimension religieuse cette fois) est encore une fois exacerbé à la fin du chapitre : l'auditoire est comparé aux membres d'« une sorte de congrégation, sortant du sanctuaire après avoir écouté un sermon » (*C*, p. 243). La narration fait référence au « mystère de l'eucharistie sanglante » (*C*, p. 243), un pléonasme – l'eucharistie commémore déjà un événement sanglant, soit le sacrifice de Jésus sur la croix. Cette métaphore souligne le processus de

---

[157] Cette construction dépasse ainsi le simple voyeurisme, auquel Gasiorek rapprochait la scène (*J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 94), et le traducteur commet certainement une erreur en associant machinalement les deux événements.

[158] Rappelons au passage l'importance des courses de chevaux en Angleterre. Wray Vamplew et Joyce Kay, *Encyclopedia of British Horseracing*, Abingdon Oxon, Routledge, 2005.

[159] Voir Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. 1. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 307.

[160] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 243.

transsubstantiation que l'accident d'automobile a le pouvoir de déclencher[161]. James prend lui aussi plusieurs attributs christiques : « Mes blessures s'ouvraient à nouveau; mes genoux, ma poitrine se déchiraient. Je cherchais de la main les cicatrices, ces tendres lésions qui me procuraient maintenant une douleur si exquise, si chaude. Mon corps s'embrasait à partir de ces foyers. J'étais comme un ressuscité à qui la vie revient par ces blessures mêmes qui lui furent fatales. » (*C*, p. 244) Plutôt que de provoquer la mort, les blessures donnent accès à un monde nouveau. Comme le remarque Louis-Vincent Thomas, « [u]ne telle mort, en effet, se pare d'une dimension religieuse exaltante car elle a la finalité d'un rituel sacrificatoire destiné à régénérer la vie. [...] Rite initiatique, rite de renaissance, on ne saurait mieux célébrer le triomphe de la vie par-delà la mort[162]. » Le champ lexical du sacré et du biblique dote l'accident d'une connotation religieuse. Mais cette sacralisation est ambiguë, voire temporaire : elle est rapidement rabaissée par l'esthétique grotesque et carnavalesque, qui charge la scène d'une dimension sacrilège, profanant symboliquement le sang christique et rédempteur.

La description de l'accident de la Western Avenue se clôt sur l'image du nettoyage et de l'effacement. Près de la scène, « [u]n policier armé d'un balai a répandu de la sciure sur le béton taché de sang, à côté de la voiture de sport, puis par petits coups, comme s'il craignait de bouleverser la complexe arithmétique des blessures, il a balayé les caillots brunâtres ainsi formés vers le terre-plein central. » (*C*, p. 241) Pour Jeannette Baxter, ce geste est la métaphore d'une raison occidentale qui oblitère systématiquement les violences ayant marqué son histoire[163]. Cet acte de nettoyage après-coup rejoint également la critique formulée par Ralph Nader, grand pourfendeur des compagnies automobiles dans les années 1960, pour qui l'industrie aime mieux payer pour les conséquences plutôt que d'investir dans la prévention : « But the true mark of a humane society must be what it does about *prevention* of

---

[161] Mentionnons que la transsubstantiation est contestée par le dogme protestant.
[162] Louis-Vincent Thomas, « La mort dans l'œuvre de J.G. Ballard », dans Gilles Ernst (dir.), *La mort dans le texte. Colloque de Cerizy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 199.
[163] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 103.

accident injuries, not the cleaning up of them afterward. »[164] Par son recours à une imagerie grotesque, à la symbolique de la danse macabre et à la *parodia sacra*, le texte démystifie l'accident d'automobile, dévoilant qu'il est bien un « cataclysme érigé en institution » (*C*, p. 13).

La scène du lave-auto, qui conclut ce chapitre, s'inscrit thématiquement dans une même logique purificatoire. Elle est aussi investie d'une portée critique : afin d'effacer les traces potentiellement incriminantes que remarque James sur la voiture de Vaughan, les trois comparses se dirigent vers une station de lavage. Vaughan invite son ami à s'installer au volant de la voiture, tandis que lui-même prend place sur la banquette arrière, aux côtés de Catherine : « Il m'a ouvert la portière, côté chauffeur. [...] Je me suis installé au volant, croyant qu'il allait me rejoindre à l'avant, mais au lieu de faire le tour de la voiture, il a ouvert la porte arrière et s'est installé à côté de Catherine » (*C*, p. 245). Pour le lecteur, désormais habitué aux comportements de Vaughan, les intentions de ce dernier sont entendues : il aura une relation sexuelle avec Catherine sous les yeux de James, qui prend pour sa part l'attitude du mari trompé, mais consentant.

Celui-ci semble, en effet, faire peu de cas de l'union qui se prépare entre sa femme et son ami. Par sa passivité, il l'encourage même, obnubilé par l'attirance physique à peine contenue qu'il éprouve pour Vaughan (leur relation homosexuelle sera consommée plus loin dans la narration). Dès l'entrée dans le lave-auto, James se remémore d'autres tromperies commises par Catherine, assumant sa position de

---

[164] Ralph Nader, *Unsafe at Any Speed. The Designed-in Dangers of the American Automobile*, New York, Grossman, 1965, p. VIII- IX. Un personnage de *Fight Club* de Chuck Palaniuk explique admirablement, des années plus tard, cette logique : « If a new car built by my company leaves Chicago travelling west at 60 miles per hour, and the rear differential locks up, and the car crashes and burns with everyone trapped inside, does my company initiate a recall? You take the population of vehicules in the field (A) and multiply it by the probable rate of failure (B), and then multiply the result by the average cost of an out-of-court settlement (C). A times B times C equals X. This is what it will cost if we don't initiate a recall. If X is greater than the cost of the recall, we recall the cars and no one gets hurt. If X is less than the cost of a recall, then we don't recall... Consider this my job security. » (Chuck Palaniuk, *Fight Club*, New York, Henry Holt, 1996, p. 30-31. Cité par Mark Seltzer, « Collision », dans Jeffrey T. Schapp (éd.), *Speed Limits*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 2009, p. 86.)

cocu : « J'ai repensé aux infidélités passées de Catherine, toujours mises en images dans mon esprit mais jamais observées. » (*C*, p. 248) Cette fois, il est aux premières loges pour suivre l'action : « Dans le rétroviseur, j'ai aperçu Catherine renversée contre le dossier de la banquette, son épaule serrée contre celle de Vaughan, les yeux fixés sur sa poitrine. » (*C*, p. 247) James s'imagine même participer à leurs ébats, « [s]'occup[ant] d'eux, les apprêt[ant] à un nouveau coït » (*C*, p. 252). En remettant constamment des pièces pour relancer la machine, il réenclenche d'ailleurs leurs mouvements : « J'ai baissé ma glace et mis de nouvelles pièces dans la fente. Lorsque l'eau a giclé sur les vitres encore ruisselantes, Vaughan et ma femme ont recommencé à faire l'amour. » (*C*, p. 252) Est-ce à dire que le récit, comme le laisse entendre James en croisant le regard de Catherine, met en scène « l'acceptation d'une logique sexuelle dont [ils] reconnaissaient la validité, et à laquelle [ils] étaient désormais tous deux préparés » (*C*, p. 253)? Si les personnages semblent effectivement le croire, le fond sonore de la scène permet de lancer l'interprétation sur une piste toute différente.

Remarquons en effet que la scène est très bruyante, du « chorus des brosses cylindriques » (*C*, p. 248) au transistor qu'écoutent les préposés en passant par « [u]ne voix [qui] a crié quelque chose » (*C*, p. 250)[165]. Au moment où Vaughan et Catherine atteignent le point culminant de leur rapprochement sexuel, le vacarme devient particulièrement assourdissant :

> Les moteurs du portique se sont mis à *gronder*. Les brosses cylindriques ont *tambouriné* sur le capot, poussant vers le pare-brise un tourbillon baveux. Les bulles *éclataient* par milliers sur les glaces. Sur le *tempo* des brosses *frappant* le toit, Vaughan a balancé ses reins, soulevant presque ses fesses de la banquette. Avec des gestes maladroits, Catherine a ouvert sa vulve au sexe de Vaughan. Tous deux ondulaient au rythme *grondant* des brosses. Vaughan pressait les seins de Catherine entre ses paumes comme pour les fondre en un seul globe. Lorsqu'il a joui, le

[165] J.G. Ballard se montrera élogieux envers la mise en scène de ce passage de son roman qu'en propose David Cronenberg, étant particulièrement ravi par l'utilisation du bruitage : « I think one of the greatest scenes in the film, one of the greatest scenes in the entire output of the cinema this century, is the car-wash scene. Sound is used in a way that I'd never known before in almost any kind of film [...] there's no film I know where sound has played such a role. » (« 1996 : Chris Rodley », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 335.)

> *rugissement* des appareils a couvert les *râles* de Catherine[166]. (*C*, p. 251, nous soulignons.)

Si l'accumulation de bruits, tant corporels que machiniques, a pour fonction principale d'assurer la vraisemblance de la scène d'un point de vue référentiel, elle attire également l'attention, compte tenu de son contexte adultérin, vers une pratique où le chahut joue un rôle important : celle du charivari (« Rough Music »).

Comme le rappelle Jean-Marie Privat, le charivari est une « pratique populaire qui stigmatise avant tout, bruyamment et parfois très brutalement, très méchamment, tout individu qui enfreint, d'une manière ou d'une autre, le code dominant de la morale sexuelle ou conjugale traditionnelle[167]. » Le critique ajoute que cette pratique sociale tapageuse « plus généralement vise à dénoncer l'anormalité des comportements sociaux[168]. » Dans la scène qui nous intéresse, tous les éléments sont réunis pour déclencher un charivari : « Rappelons succinctement quelles sont, en ce domaine, les principales dispositions de la morale charivarique : charivari aux femmes mariées convaincues d'adultère, aux maris cocus, aux célibataires qui ont des relations avec une femme mariée ou inversement[169]. » Edward P. Thompson, le spécialiste du charivari anglais, ajoute que les occasions de « skimmerton » (un autre nom donné au charivari) sont, entre autres, « quand une femme est infidèle à son mari, et qu'il le subit patiemment, sans s'offenser de sa conduite » ou encore pour sanctionner « tout comportement exagérément licencieux de la part de personnes mariées »[170]. Chacun des personnages au cœur de la scène se place dans une ou

---

[166] « The gantry engine began to drum. The rollers pounded across the bonnet of the Lincoln and roared forwards to the windshield, driving the soap solution into a whirlwind of froth. Thousands of bubbles burst across the windows. As the rollers drumed against the roof and doors, Vaughan began to drive his pelvis upwards, almost lifting his buttocks off the seat. With clumsy hands Catherine settled her vulva over his penis. In the mounting roar of the rollers around us she and Vaughan rocked together, Vaughan holding her breasts with his palms as if trying to force them into a single globe. At his orgasm Catherine's gasps were drowned by the roar of the car-wash. » (*C*, p. 162)

[167] Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Littérature », 1994, p. 49.

[168] Jean-Marie Privat, « Relectures ethnocritiques », dans Joseph Jurt (éd.), *Littérature et ethnologie*, Fribourg-en-Brisgau, Frankreich-Zentrum, 2003, p. 63.

[169] Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 62.

[170] Edward P. Thompson, « "Rough Music" : le charivari anglais », *op. cit.*, p. 293.

l'autre des situations décrites. Mais alors que, dans les sociétés traditionnelles, les charivaris étaient exécutés par les membres de la communauté, dans les contrées bétonnées et individualistes de *Crash*, ce sont les machines qui prennent le relais et assurent la sanction morale. La scène rappelle que les héros du roman, comme « [...] les protagonistes du charivari[,] vivent en fait une crise sociale ou politique, voire culturelle[171]. » Bien loin de glorifier le comportement des personnages, la narration ballardienne dénonce plutôt l'ampleur du désastre.

1.4. Les accidentés

Si les accidents n'avaient jamais été étudiés, jusqu'à présent, dans leurs différenciations formelles, les personnages de *Crash* n'ont pas non plus été envisagés en fonction de leurs particularités idiosyncrasiques. La plupart des critiques semblent, en effet, s'accorder avec David Pringle, selon qui

> [i]t is the characters that are the most disappointing element of the novel. The narrator, although he is named James Ballard, is weak and dislikable [...] The « villain » of the story, the hoodlum scientist, Robert Vaughan is more interesting. He is fully established as a physical presence at any rate, although we never really get into his mind (there is surprisingly little conversation in the book : Ballard's characters have been drifting away from direct speech for years now, and this novel confirms the trend.) Vaughan's role is that of some *sacrificial king*; *to die and thus give new life to the motorways*. As for women, they are mannequins, a fact which the narrator confirms when he describes his wife [...]. Ballard's women have never been « real » [...]. In most of his work they do at least have that « otherness » and mystery. But in *Crash* they are little more than plastic dolls, automobile accessories[172].

Dans la préface des actes d'un colloque consacré à l'œuvre de Ballard, Toby Litt tient des propos similaires, prétendant que « [h]is interchangeable heroes [...] do not have rich mental lives[173]. » Jean-Paul Engélibert écrivait, dans la même optique : « Tous les personnages de *Crash* en sont interchangeables; ils se définissent uniquement par leur relation à l'automobile, Vaughan leur servant de modèle. La suppression de

---

[171] Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 119.

[172] David Pringle, « An Honest Madness », dans James Goddard et David Pringle, *J.G. Ballard : the First Twenty Years*, Hayes (Middlesex), Bran's Head Books Ltd., 1976, p. 64-65. Nous soulignons.

[173] Toby Litt, « Foreword », dans Jeannette Baxter (éd.), *J.G. Ballard*, Londres, New York, Continuum, coll. « Contemporary Critical Perspective », 2008, p. IX.

l'altérité épuise l'identité, qui se réduit à l'imitation. En ce sens, *Crash!* opère une réelle "destruction du personnage"[174] ». Le critique cite, pour appuyer son argument, l'analyse de Hélène Auffret, expliquant que « *Crash* [...], qui [a] porté à son paroxysme la destruction du décor romanesque, achèv[e] également celle du personnage. Dans *Crash*, le héros est multiplié par un monstrueux clonage. Vaughan, c'est Seagrave, mais c'est aussi Helen Remington, Gabrielle l'infirme et enfin le narrateur Ballard[175]. » Or, si l'identité des personnages de *Crash* est fortement altérée à la suite des chocs qu'ils ont subis, elle s'avère beaucoup plus complexe qu'elle n'y paraît de prime abord et que le soutient la critique ballardienne. Cette modification est bien la démonstration de leur singularité. La narration ne cesse, en effet, de souligner à quel point surmonter une expérience aussi violente et transformatrice qu'un accident d'automobile demande des efforts considérables, voire surhumains. En ce sens, les remarques précédemment citées doivent être entendues dans leur sens littéral : si *Crash* accomplit une réelle « destruction du personnage », c'est d'abord et avant tout parce que l'accident d'automobile délite complètement ceux et celles qui en sont victimes, infléchissant leurs trajectoires de vie et les obligeant à entreprendre une longue et difficile convalescence qui les métamorphosera totalement et sans retour. De ce processus, la narration ballardienne rend habilement compte, en utilisant les outils de la fiction. Surdéterminant le motif de la transformation intrinsèquement lié à l'accident, elle insiste sur ses conséquences graves, notamment l'atteinte à l'intégrité physique et psychique. Dans cette perspective, nous faisons l'hypothèse que les collisions sont, dans *Crash*, des opérateurs mutationnels de statuts sociaux et

---

[174] Jean-Paul Engélibert, « Les entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!*, *L'Ile de béton*, *I.G.H.*, dans Gérard Veyssière (éd.), *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris/Saint-Denis, L'Harmattan/Université de la Réunion, 1995, p. 270.

[175] Hélène Auffret, « Science-fiction bien tempérée ou l'art de la fugue », *Études anglaises*, vol. 36, n° 2, avril 1983, p. 186. Pour Samuel Archibald, « le personnage ballardien apparaî[t] comme une sorte d'automate de chair prisonnier d'une mécanique sociale écrasante. Et ce d'autant que dans presque toute l'œuvre de Ballard, les rôles narratifs semblent interchangeables et les personnages sont frères et sœurs de sang sous leurs patronymes nombreux. » (« La perfection des ruines. Ballard nouvelliste (1956-1996) », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 227.) L'inceste, aussi symbolique soit-il, n'est effectivement jamais bien loin.

anthropologiques : elles permettent, nous le verrons, le franchissement des frontières fondamentales qui séparent les vivants et les morts, le féminin et le masculin, la jeunesse et la vieillesse, l'humanité et l'animalité.

Helen Remington, l'endeuillée

Posant son regard sur la passagère du véhicule qu'il vient d'emboutir, James la compare à « une madone de la pré-Renaissance acceptant à regret le miracle – ou le cauchemar – surgi de son ventre. » (*C*, p. 35-36) Arrêtons-nous un instant sur cette surprenante comparaison. En convoquant la figure mariale, le narrateur place l'accident inaugural sous les signes ambivalents de l'accouchement et de la naissance divins. Autrement dit, il *liminalise* Helen Remington : elle est non seulement la « madone », mais la miraculée. Il l'*anachronise* également, la renvoyant à un passé lointain (la « pré-Re*naissance* », entendue comme un temps qui précède une naissance). Enfin, il l'associe à la femme enceinte : rappelons que la grossesse est, dans la culture occidentale, considérée comme un « stade de marge », comme un processus mettant la femme, à certains égards, en dehors de la vie sociale réglée[176]. La collision fait d'Helen Remington un être en marge, un être de la marge. L'image de l'accouchement fonctionne donc en homologie avec celle de l'accident, les deux étant un (difficile) passage à franchir. La suite de la description ne fera qu'accentuer la retraite du personnage, alors que James associe, par synecdoque, son visage à un masque : « Le masque ne s'est animé qu'à un seul moment, lorsqu'elle a paru me voir

[176] Comme le rappelle Arnold Van Gennep, « la grossesse constitue [un] stad[e] de marge » important (Arnold Van Gennep, *Le folklore français*, t. 1. *Du berceau à la tombe*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1943], p. 117). Traditionnellement, la grossesse et la mise au monde écartaient la femme (et parfois le mari) de la vie sociale ordinaire, la communauté les suspectant d'être « entachés d'impureté, très sensibles aux influences surnaturelles dangereuses » (*ibid.*). Des réminiscences de cet interdit demeurent visibles encore aujourd'hui, alors que certaines personnes éprouvent un malaise devant une femme enceinte, ne sachant pas comment réagir en sa présence et ayant l'impression qu'elle se situe hors du monde, dans une bulle qui lui est expressément réservée. De même, comme le remarque Martine Segalen, « [...] de l'effort physique du passage [de l'accouchement], on sort rouge ou blême, gluant de sueur et de bave » (Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, coll. « Sciences sociales 128 », 1998, p. 62). Plutôt que l'apparence immaculée de la vierge, n'est-ce pas cette image d'un être grimaçant et suintant que le texte convoque?

vraiment pour la première fois. Un bizarre rictus a crispé la moitié droite de son visage, comme si on avait tiré les nerfs au bout d'une ficelle. » (*C*, p. 36) En comparant ses mouvements à ceux d'une marionnette, le narrateur indique à nouveau métaphoriquement qu'une violente transfiguration est en cours. Comme le remarque François Caradec, « [q]uand le visage se ferme et se couvre d'un masque, il n'y a plus de stabilité ni de sol. Le masque communique l'incertitude et la menace de changements subits, imprévisibles et aussi impossibles à supporter que la mort. Son irruption libère ce que l'on avait enchaîné pour le maintien de la stabilité et de l'ordre[177]. » Biringanine Ndagano rappelle, dans le même ordre d'idées, que « [l]'individu qui porte un masque, c'est-à-dire qui se déguise en personnage, se libère d'une identité ou des identités pour en vêtir une autre [...]; il est transformé, il entre dans une autre vie[178]. » Bref, la symbolique de la maternité divine, tout comme le motif du masque, indique qu'un changement ontologique et social a été mis en branle par l'accident.

Alors que les secouristes réussissent à l'extirper de son véhicule, Helen laisse déjà transparaître le choc brutal qu'elle vient de subir : « Ses brusques mouvements de tête et sa démarche peu sûre paraissaient imiter les lignes tordues de nos carrosseries. » (*C*, p. 37) À l'instar des voitures qui se trouvent près d'elle, son corps et son esprit sont fortement ébranlés : la position de ses jambes rappelle à James « la pirouette excessive d'une fillette qu['il] avait vue sur scène à l'Arbre de Noël d'un établissement pour enfants attardés[179]. » (*C*, p. 38) Cette comparaison souligne un double handicap : Helen souffre autant d'un déficit déambulatoire que d'un retard intellectuel. Si la référence à la Nativité évoque à nouveau la grossesse de Marie et la naissance de Jésus, elle rapproche surtout la scène d'une pratique artistique très populaire en Angleterre à partir du XVIII[e] siècle et prisée, au siècle suivant, entre

---

[177] François Caradec, *La farce et le sacré*, Tournai, Casterman, 1977, p. 23-24, cité dans Thierry Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, *op. cit.*, p. 12.

[178] Biringanine Ndagano, « Avant-propos », dans Biringanine Ndagano (dir.), *Penser le carnaval*, *op. cit.*, p. 11.

[179] « [...] in this gesture of her legs, like the exaggerated pirouette of a mentally defective girl I had once seen performing in a Christmas play at an institution. » (*C*, p. 22)

autres par Charles Dickens : celle de la « Christmas Pantomime ». Dans son essai *Stages of the Clown*, Richard Pearce rappelle que « [t]he key to the Christmas Pantomime [...] was its power of transformation[180]. » Ainsi, en s'appuyant sur des métaphores d'accouchement et en faisant allusion à la pantomime, le texte déploie tout autant une logique de la venue au monde qu'une isotopie de la transformation, voire de la transfiguration; son réseau symbolique précise de maintes façons le pouvoir modificateur de l'accident d'automobile, qui a également la capacité de mettre le monde à l'envers.

Le texte inscrit, en effet, les événements « dans le langage symbolique de la violence et du sauvetage » (*C*, 39-40). Mais en convoquant une logique de l'inversion, les gestes codés des secouristes se transforment en actes exhibitionnistes et agressifs qui ne surprennent plus le narrateur, preuve que les repères ordinaires du monde social ont été déplacés et que l'accident instaure une dialectique nouvelle : « Si l'un d'eux avait soudain déboutonné son pantalon de grosse serge afin d'exhiber ses organes génitaux et glissé sa verge sous mon aisselle tachée de sang, je n'aurais pas été autrement surpris. » (*C*, p. 39) Les codes normaux de la société sont désordonnés, renversés. De même, l'accident est un lieu propice à toutes les profanations, qui s'actualisent dans des paroles et des gestes obscènes, de même que dans des accoutrements risibles : « les pompiers se pressant vers les carcasses enflammées de long-courriers écrasés au sol pourraient tracer avec la neige carbonique de leurs extincteurs des slogans obscènes ou humoristiques sur le béton brûlant des pistes, les bourreaux vêtir leurs victimes d'habits ridicules. » (*C*, p. 40) Les secouristes ne sont pas les seuls à poser de tels gestes, James imaginant également « les victimes [...] baisant solennellement les crosses de fusils du peloton d'exécution ou profanant d'imaginaires drapeaux. » (*C*, p. 40) Associés au rituel de « l'entrée en mort » (*C*, p. 40), ces comportements rabaissent, dans un même

[180] Richard Pearce, *Stages of the Clown. Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*, Feffer & Simons, 1970, p. 7. Pour une analyse globale de cette célébration, voir : Elaine Graham, « "The Story" and "Our Stories" : Narrative Theology, Vernacular Religion and The Birth of Jesus », *Words Made Flesh : Writings in Pastoral and Practical Theology*, Londres, SCM, 2009, p. 162-168.

mouvement, l'organisation militaire et l'un des plus importants symboles de la nation[181]. Ils évoquent également le geste hautement symbolique de Mata Hari, « cette demi-mondaine qui fut agent double[182] » et qui, selon la légende, aurait dirigé un baiser vers les soldats du peloton chargé de son exécution avant d'être mise à mort. Le passage décrit ensuite des transgressions liées à d'autres rituels (initiations corporatives, intimité matrimoniale et échanges sexuels codifiés) : « Les chirurgiens se couperaient par négligence avant leur première incision, les épouses murmureraient sans y prendre garde le nom de leur amant pendant l'orgasme de leur mari, la prostituée suçant la verge de son client trancherait de ses dents un petit bout de peau à l'extrémité du gland. » (*C*, p. 40) Langage obscène, sexualité exacerbée, déguisements et profanations structurent ainsi ce passage, redisant que l'accident d'automobile sous-tend une dynamique transformatrice et instaure un renversement de l'ordre du monde.

Tout au long de la narration, les accidents d'automobile sont d'ailleurs régulièrement associés, par la force de la métaphore, à des phénomènes physiologiques, géologiques, météorologiques ou cosmiques, abolissant la notion de distance entre les temps et les événements, ce qui crée des superpositions inattendues. Donnons quelques exemples de ce procédé d'écriture qui efface les bornes séparant des mondes antinomiques. La collision qu'imagine Vaughan avec une prostituée se développe suivant l'idée d'une collision des temps biologiques. En effet, le narrateur insiste sur l'inversion de son cycle de vie provoquée par l'accident :

> la prostituée sur le retour s'écrasait contre une barrière de sécurité en béton, son corps bouffi était catapulté à travers le pare-brise, son ventre atteint par la ménopause se déchirait sur l'emblème chromé du capot, son sang zébrait le béton trop pâle de la barrière baignée de crépuscule et hanterait à jamais l'esprit du mécanicien de la police qui emporterait les morceaux de son corps dans un linceul de plastique jaune. (*C*, p. 26)

---

[181] L'écriture de cet accident reprend donc les procédés de l'esthétique grotesque (profanation, renversement, *parodia sacra*) qu'on a vue à l'œuvre lors de la description de l'accrochage sur la Western Avenue (p. 82-93).

[182] Frédéric Guelton, « Le dossier Mata Hari », *Revue historique des armées*, n° 247, 2007, en ligne : <rha.revues.org/1993>

L'instant d'une seconde avant que la prostituée ne rende l'âme, son sang, qui est associé à celui des menstruations par l'évocation de son retour d'âge, coule à nouveau, lui faisant vivre un retour en jeunesse aussi fulgurant que fugitif. L'accident provoque donc la surimpression conflictuelle de deux états du féminin, habituellement irréconciliables. Ailleurs, il donne l'impression de mettre un terme à une ère de glaciation ou à une période hivernale : « un brouillard de verre de sécurité [...] s'écoulait du véhicule comme de la glace fondante, comme si la voiture venait d'être dégivrée après une longue hibernation. » (*C*, p. 200) Le choc affecte les propriétés de la matière, faisant fondre la glace pour la transformer subitement en eau. Alors qu'il est témoin d'un énorme carambolage, James se retrouve « debout au cœur [d'un] cyclone gelé » (*C*, p. 242), la narration comparant le lieu de l'accident à l'épicentre d'un phénomène météorologique qui se caractérise par la rotation rapide de vents violents autour d'un point central (l'œil du cyclone devient, par un effet de superposition, le lieu même de l'accident). Alors qu'il se regarde dans un miroir et constate l'étendue de ses blessures, James établit un parallèle entre sa tête et celle d'un astronaute arrivé au dénouement d'un voyage intersidéral : « Ce visage appartenait plutôt au héros d'un film de science-fiction, qui sort de sa capsule au terme d'un long voyage multidimensionnel et pose un pied sur le sol trop brillant d'une planète inconnue. » (*C*, p. 59) On comprend alors que l'accident a le pouvoir de faire franchir des distances très longues en un temps limité, comme il permet, ailleurs, un sursaut de conscience chez des « enfants autistes écrasés lors de collisions par l'arrière (leur regard moins meurtri dans la mort) » (*C*, p. 28). Contractant l'espace et le temps, la collision condense la distance entre l'ici et l'ailleurs, entre la lucidité et l'inconscience, laissant indéniablement ses victimes dans un état de délabrement avancé.

De la même manière, l'accident perturbe, en une fraction de seconde, l'état conjugal d'Helen. En effet, dans un premier temps, le récit présente les deux passagers de la voiture qu'emboutit James comme « mari » (*C*, p. 34) et femme. Suite

à l'impact, leurs statuts matrimoniaux changent : les époux sont désormais, pour l'un, trépassé, pour l'autre, « veuve » (*C*, p. 40). Charles, qui est littéralement « catapulté d'un paisible épisode familial jusqu'au cœur d'un maelström de mort métallisé » (*C*, p. 60), est éjecté de l'univers domestique, ce qui fait, du même coup, entrer sa femme dans une période de deuil auquel le récit ne cessera par la suite de faire allusion. Affectant son avenir, qu'elle est désormais dans l'obligation d'appréhender seule, l'accident, véritable coup du destin, a en effet « barré la voie principale de son existence » (*C*, p. 115). Selon l'anthropologue anglais Geoffrey Gorer, la personne endeuillée traverse généralement trois étapes, avant de pouvoir retrouver une vie normale :

> une courte période de choc, qui généralement débute avec la survenue de la mort et s'achève avec la disparition du corps; une période d'intense douleur accompagnée d'un désintérêt général et d'indifférence au monde extérieur, et de troubles psychologiques [...]; et une dernière période où l'équilibre homéostatique se rétablit – récupération du sommeil et du poids et renouveau d'intérêt à l'égard du monde extérieur[183].

Prise dans cette phase de marge, Helen Remington franchira successivement, dans le cadre de la narration, ces différents stades.

Hospitalisée à l'hôpital d'Ashford, la jeune femme se remet péniblement des contrecoups de l'accident. Alors que James la croise dans les couloirs de l'établissement, il prend conscience de la signification des blessures qu'il distingue sur son visage. À l'instar d'une diseuse de bonne aventure lisant les destinées dans les lignes de la main, il décrypte, dans les balafres qui zèbrent ses traits, les étapes importantes de la vie d'Helen, qui l'ont menée d'une adolescente pubère au statut d'épouse :

> Ce trait nouveau formait avec l'arête de son nez un réseau évoquant les lignes d'une main aux contours vagues. J'y déchiffrais une biographie imaginaire, l'histoire d'une peau. Je me la représentais d'abord étudiante, séduisante mais toujours surchargée de travail. Ensuite, après avoir obtenu son diplôme, elle s'arrachait à une longue adolescence et connaissait une période de liaisons incertaines avant de trouver un équilibre émotionnel et physique dans l'attachement profond qui l'unissait à son ingénieur de mari. Je les imaginais l'un et l'autre pillant leurs corps comme Robinson

---

[183] Geoffrey Gorer, *Ni pleurs, ni couronnes*, Paris, E.P.E.L., 1995 [1965], p. 149.

> son navire. L'arithmétique du veuvage s'inscrivait déjà dans les replis de peau sous sa lèvre inférieure : calcul fiévreux de ses chances de trouver un autre amant. (*C*, p. 71-72)

Les vestiges de leur collision, très visibles et lisibles sur la peau de son visage, attestent, aux yeux de James, tant les passages biologiques et psychiques (instabilité émotive de l'adolescente/maturité sexuelle de la jeune femme), sociaux (célibataire/épouse/veuve) que professionnels (étudiante/diplômée) qui ont ponctué l'existence d'Helen. L'accident est bien une écriture du destin, compris dans son sens anthropologique comme la succession des âges et des statuts sociaux d'une existence. Période de cicatrisation et période de deuil se juxtaposent, les deux temps ayant pour fonction de rétablir, à plus ou moins long terme, l'ordre normal des choses. Pour Arnold Van Gennep, les moments de convalescence et de cicatrisation sont d'ailleurs directement associés au deuil :

> La guérison d'une maladie est suivie d'une période de convalescence; celle d'une blessure est suivie d'une période de cicatrisation : sans prétendre que la société soit une sorte d'être vivant, ou organique, on peut dire que le départ d'un de ses membres l'a blessée et qu'il faut un certain temps pour rétablir les situations normales. Cette période se nomme ici le *deuil*[184].

Or, Catherine remarque que la société contemporaine est en déficit de rites funéraires : « – Tu aurais dû assister aux obsèques, lui [dit James]. – J'aurais bien voulu. Ils enterrent les morts tellement vite de nos jours. Ils devraient les laisser traîner quelques mois. » (*C*, p. 73-74)

Si « l'enterrement est l'acte communautaire par lequel la collectivité peut rétablir la continuité du monde et donc au bout du compte restaurer la communauté[185] », force est de constater qu'il y a une carence rituelle majeure dans *Crash*, à l'image de celle qui domine dans la société contemporaine. Pour Louis-Vincent Thomas, « [l]es funérailles modernes, quand elles ne sont pas expédiées,

---

[184] Arnold Van Gennep, *Le folklore français*, t. 1, *op. cit.*, p. 560.
[185] Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 234.

procèdent trop souvent d'un formalisme vidé de son contenu[186]. » Geoffrey Gorer arrive au même constat : « Les données recueillies suffisent à démontrer que, dans sa majorité, la population britannique se trouve aujourd'hui dépourvue de toute ligne de conduite dans l'abord de la mort et du deuil[187]. » Cette perte est, pour les spécialistes de la mort, inquiétante, dans la mesure où elle peut potentiellement nuire à « l'équilibre psychique de nos contemporains. Bien des pratiques se simplifient ou sont escamotées : veille du mort impossible à l'hôpital ou dans les appartements exigus, condoléances et cortèges pratiquement supprimés. Certains rites perdent leur sens profond, se laïcisent et se professionnalisent[188]. » À partir du milieu des années cinquante, Geoffrey Gorer, qui s'intéresse aux rapports qu'entretiennent les individus à la mort, prête particulièrement attention aux transformations des coutumes entourant le deuil. Selon lui, dans le monde actuel, la mort est venue remplacer la sexualité en tant que tabou : « tandis que l'on commençait à pouvoir parler de la copulation, en particulier dans les sociétés anglo-saxonnes, il devenait de plus en plus choquant de parler de la mort en tant que *phénomène naturel*[189]. » Il développe, pour expliquer cette situation, l'idée d'une « pornographie de la mort », qui aurait pris la place de l'affliction et du deuil qu'on chercherait désormais systématiquement à oblitérer. Suite aux progrès de la médecine préventive, la mort est perçue un événement exceptionnel, mais, « [p]arallèlement, l'histoire de l'humanité n'a jamais connu autant de morts violentes qu'aujourd'hui[190]. » Dans ce contexte, l'accident de la route occupe une place importante, aux côtés des guerres et des révolutions. Par son côté spectaculaire qui

---

[186] Louis-Vincent Thomas, « Le pouvoir des rites funéraires », *Revue Informations sociales*, n° 8, « Penser la mort », 1989, p. 21.
[187] Geoffrey Gorer, *Ni pleurs, ni couronnes*, *op. cit.*, p. 147.
[188] Louis-Vincent Thomas, « Les rituels funéraires », *Bulletin de la société de thanatologie*, n^{os} 60-61, décembre 1984, p. 41.
[189] Geoffrey Gorer, « La pornographie de la mort », *Ni pleurs, ni couronnes*, *op. cit.*, p. 22. Cette affirmation a été récemment discréditée par l'archéologie : l'examen de squelettes anciens a, en effet, révélé une nette supériorité de morts violentes dans des époques qui précèdent la nôtre.
[190] *Ibid.*, p. 24.

> fai[t] planer un risque de mort violente sur la vie de tous les honnêtes gens en temps de paix. Alors que la mort naturelle se camouflait chaque jour davantage sous le voile de la pudibonderie, la mort violente se mit à jouer un rôle toujours croissant dans les fantasmes proposés au grand public – romans policiers, *thrillers*, *westerns*, histoires de guerre, histoires d'espionnage, voire bandes dessinées d'épouvante[191].

Pour examiner les changements de pratiques entourant la mort et le deuil, Gorer a donc mené, en 1963, une enquête ethnographique auprès de la population anglaise pour comprendre l'attitude de ses concitoyens face à la mort de leurs proches. Les résultats de cette recherche sont analysés dans un livre qui paraît en 1965 sous le titre *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*[192]. Dans cet essai, comme le résume Philippe Ariès dans un compte rendu de lecture,

> G. Gorer fait remarquer que dans les sociétés traditionnelles, et encore pendant les premiers âges des sociétés industrielles, la société imposait aux parents et amis des morts de respecter un rituel qui réglait avec détails leur comportement public pendant plusieurs mois, jusqu'au moment où la blessure causée aux survivants était considérée comme guérie, et où ceux-ci étaient réintégrés dans la vie normale de tous les jours : la veillée des corps exposés, les repas funéraires, l'assistance aux cérémonies religieuses à la maison, à l'église, au cimetière, les visites de condoléances, le port réglementé du deuil, l'isolement gradué pendant la période de deuil, etc[193].

À l'inverse, dans la société britannique des années 1970, on ne tient plus les endeuillés loin des activités normales de la société : on leur demande plutôt de ne pas exprimer ouvertement leur douleur, qu'ils doivent impérativement garder pour eux. Gorer conclut son étude en remarquant que

> dans sa majorité, la population britannique se trouve aujourd'hui dépourvue de toute ligne de conduite dans l'abord de la mort et du deuil. Face à l'épreuve, elle se trouve démunie de tout secours de la part de la société et sans moyens de surmonter l'affliction et le deuil qui sont les inévitables réactions des êtres humains à la mort d'un être cher[194].

---

[191] *Ibid.*

[192] Sans vouloir sombrer dans le calque autobiographique, rappelons que Ballard a subi, l'année suivant l'enquête de Gorer et l'année précédant la sortie du livre, un deuil important, celui de sa femme, morte subitement le 13 septembre 1964 des suites d'une pneumonie, le laissant seul avec ses trois enfants. Dans ce contexte, l'étude de Gorer, qui a reçu une couverture médiatique importante en Grande-Bretagne à l'époque, n'est peut-être pas passée inaperçue.

[193] Philippe Ariès, « Compte rendu. Geoffrey Gorer, *Death, Grief, and Mourning* », *Revue française de sociologie*, 1966, vol. 7, n° 4, p. 539-540.

[194] Geoffrey Gorer, *Ni pleurs, ni couronnes*, *op. cit.*, p. 147.

Selon lui, cette situation « s'accompagne d'un nombre très important de comportements inadaptés[195] ».

Dans le roman de Ballard, alors qu'Helen chemine dans un temps du deuil qui devrait l'écarter temporairement du monde social, James ne cesse de forcer sa réinscription dans le réseau des circulations interpersonnelles. Le « fourreau de plâtre blanc » qui maintient son corps blessé se transforme, aux yeux de son futur amant, en « robe de bal hollywoodienne » (*C*, p. 72)[196]. Or, Helen se dérobe, car elle n'a pas terminé son deuil. Pourtant, James l'imagine déjà s'exhibant et arborant un attirail de séductrice : « Elle a finalement décidé de m'ignorer et s'est éloignée d'un pas raide dans le couloir, portant sa blessure et sa haine comme pour un défilé[197]. » (*C*, p. 72) Isolée, Helen est aussi confinée, dans le cadre de la narration, à l'immobilité : elle circule mal, voire pas du tout. Alors que James lui propose de la raccompagner à son travail, elle lui demande de l'amener jusqu'à l'aéroport : « Elle marchait devant moi. – L'aéroport? Un bizarre sentiment de perte me gagnait. Pourquoi? Vous — vous allez partir? » (*C*, p. 115) Mais James s'inquiète en vain, puisqu'il est loin d'être question pour elle de partir en voyage. D'ailleurs, tout comme elle ne peut quitter le pays, elle reste constamment coincée dans des bouchons de circulation : « Hier, j'ai demandé à un taxi de me promener pendant une heure. N'importe où. C'est ce que je lui avais dit. Nous sommes restés bloqués dans un embouteillage près du tunnel. Nous n'avons guère fait plus de cinquante mètres. » (*C*, p. 123-124) Helen finit par éprouver de la fascination pour l'écoulement des véhicules, privilégiant cependant toujours le point de vue du spectateur : « Elle contemplait la circulation avec un intérêt non dissimulé [...] "Toute cette circulation – j'aime bien regarder". »

---

[195] *Ibid.*

[196] Van Gennep soulignait l'association de la danse et de la sexualité, en particulier du bal comme « le prétexte par excellence des travaux d'approche amoureux » (*Le folklore français*, t. 1, *op. cit.*, p. 234).

[197] « Deciding to ignore me, she walked stiffly along the communication corridor, parading her anger and her wound. » (*C*, p. 44)

(*C*, p. 123) C'est dire que, depuis son accident, Helen éprouve des difficultés à circuler, tant sur les routes que dans le monde social[198].

Mais si Helen est bloquée (marginalisée et immobilisée) d'un point de vue social, elle doit tout de même affronter ses devoirs légaux (la narration évoque les « complications ayant trait à l'homologation du testament de son mari », *C*, p. 120) et reprendre ses activités professionnelles. Il lui est pourtant difficile d'assumer la pratique de la médecine, d'autant plus qu'elle occupe un emploi au Ministère de l'Immigration, une instance gouvernementale qui a justement pour mandat de réglementer les passages de « malheureux immigrants qui s'entass[ent], terrifiés, dans [son] service. » (*C*, p. 169)[199]. Elle doit aussi composer avec un savoir populaire qui la somme de ne pas « signaler son état par des marques extérieures socialement imposées et reconnues[200] », une expression proverbiale voulant qu'un mort dans la famille d'un médecin ne soit pas de bon augure : « Une mort dans la famille du docteur ne fait que redoubler les craintes des clients » (*C*, p. 115), explique-t-elle à James. Lorsque ce dernier la croise par hasard à la fourrière, elle est vêtue d'un « imperméable blanc » (*C*, p. 112), une couleur qui sera associée, quelques pages plus loin, à un « deuil ironique » (*C*, p. 121). Elle emploie d'ailleurs une formule cinglante et sanglante pour justifier ses choix vestimentaires : « Je porterai un foutu kimono si ça me chante[201]. » (*C*, p. 115) Alors qu'elle fait part à James de son intention de changer d'emploi pour offrir ses services au Road Research Laboratory, celui-ci

---

[198] À l'inverse, nous l'avons déjà dit, Catherine, la femme de James, seul personnage du récit qui n'a jamais eu d'accidents de la route graves, est aussi conséquemment la seule qui circule bien.

[199] Le texte établit, plus loin dans la narration, un autre lien entre le passage et les mouvements de population : « Un crépuscule flamboyant embrasait le paysage et miroitait sur les toits des voitures prises dans l'embouteillage. On aurait dit que nous étions tous sur le point d'embarquer pour un voyage vers la nuit. Au-dessus de nous, les avions évoluaient comme pour observer la bonne marche de cette *migration géante.* » (*C*, p. 341, nous soulignons.) L'immigration est bien un problème de circulation et de bonne distance, comme le suggère le titre d'un essai sur la question : Didier Bigo (dir.), *Circuler, enfermer, éloigner. Zones d'attente et centres de rétention des démocraties occidentales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cultures et conflits », 1997.

[200] Louis-Vincent Thomas, *La mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003 [1988], p. 96.

[201] « I'll wear a bloody kimono if I want to. » (*C*, p. 72) Cette pièce de vêtement traditionnel japonais souligne cependant pareillement que le deuil est une confrontation à l'altérité.

remet en question sa décision : « "La Prévention routière…" […] "Est-ce que ce n'est pas un peu précipité…"[202] » (*C*, p. 124) En recourant à la polysémie du mot « close », James s'inquiète de la trop grande proximité connotative (son nouvel emploi rappellerait trop l'accident), mais aussi temporelle (elle est encore trop proche émotivement de l'accident), signalant son manque de distance par rapport aux événements. Ce faisant, il fait spécifiquement allusion à la période de deuil (qui est bien une « arithmétique », *C*, p. 72, c'est-à-dire un temps culturellement et socialement calculé et codifié), dont il suspecte alors qu'elle n'est pas encore achevée. Helen justifie cependant sa décision en prétextant la situation financière précaire qu'a entraîné la mort de son mari : « Les laboratoires de la Prévention routière cherchent un conseiller médical. Le salaire est plus avantageux. C'est un point que je dois prendre en considération, à présent. » (*C*, p. 124) Helen est rattrapée par les contraintes sociales qui exigent l'occultation de la douleur et une réintégration rapide dans la société.

James note à plusieurs reprises l'évolution du deuil d'Helen. Il remarque ainsi qu'« au cours de la semaine précédente, Helen s'était éloignée de [lui], reléguant l'accident et tout ce qui [l]e concernait à un passé dont elle ne reconnaissait plus la réalité. » (*C*, p. 187) Le deuil semble faire son chemin, pour ainsi dire : « Je la sentais sur le point d'entrer dans cette période de disponibilité désinvolte que connaissent la plupart des gens après un deuil. » (*C*, p. 187) Les relations sexuelles qu'Helen entretient avec plusieurs hommes « pendant les premiers mois de son veuvage » semblent, pour James, un moyen de ramener son mari à la vie, de contrer « l'image déclinante du mort » (*C*, p. 188). Signe, peut-être, « des troubles mentaux [provenant] de la culpabilité consécutive à des obsèques bâclées ou à des deuils trop vite liquidés[203] », elle cultive des relations où l'automobile est omniprésente. On le voit,

---

[202] « "The Road Research Laboratory…" […] "Isn't that rather too *close*…?" » (*C*, p. 78, nous soulignons.)

[203] Louis-Vincent Thomas, « Les rituels funéraires », *op. cit.*, p. 33.

son accident a considérablement modifié la trajectoire de vie du personnage. Point de départ de son veuvage, il détermine ensuite son état psychologique et social.

James Ballard, le revenant

À la suite de son accident, James subit lui aussi une brutale transformation : contrairement à Helen Remington, il n'entre pas dans une période de deuil, mais traverse plutôt symboliquement la frontière qui sépare les vivants et les morts. Ainsi, la première personne qui lui vient en aide hésite à le toucher, « crai[gnant] de recevoir une puissante décharge électrique dans ses maigres doigts. » (*C*, p. 36) Ce mouvement de recul signale que l'intervenant a instinctivement confondu le corps inerte de James avec celui d'un cadavre. Robert Hertz remarquait que « [l]a mort, en effet, en frappant l'individu lui a imprimé un caractère nouveau; son corps, qui auparavant (sauf en certains cas anormaux) était dans le domaine commun, en sort tout d'un coup : on ne peut plus le toucher sans danger, il est un objet d'horreur et d'effroi[204]. » Louis-Vincent Thomas associe cette aversion envers le cadavre à une peur de la contagion : « lors de la rencontre avec le cadavre qui fait horreur, la répulsion qu'il inspire est vécue comme le danger d'une contamination[205]. » Cet homme n'est d'ailleurs pas le seul à croire James déjà mort. En effet, ce dernier remarque qu'une jeune femme lui jette un regard particulier, « comme on regarde un corps exposé dans un cercueil ouvert. » (*C*, p. 36) Parés de leur « air grave, absorbé » (*C*, p. 36), les curieux se rassemblent et défilent près de sa voiture comme s'ils rendaient un dernier hommage à un défunt exposé dans un salon mortuaire. La scène se place ainsi sous l'égide du cérémonial funèbre, et l'automobile est, littéralement,

---

[204] Robert Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1970 [1928], p. 24-25, disponible en ligne : www.uqac.ca/class/...religieuse_folklore/hertz_socio_rel_folklore.pdf. La peur envers le cadavre est, selon Annick Barrau, une constante des croyances et des conduites touchant au domaine de la mort (*Mort à jouer. Mort à déjouer. Socio-anthropologie du mal de mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1994, p. 57).

[205] Louis-Vincent Thomas, « Le pouvoir des rites funéraires », *op. cit.*, p. 23.

transformée en cercueil[206]. James y reste d'ailleurs coincé, à l'instar d'un défunt dans un coffre funéraire, car « les serrures s'étaient bloquées » (*C*, p. 39). À l'hôpital, il n'est toujours pas revenu d'entre les morts. En effet, devant le visage tuméfié de son mari, Catherine s'exclame : « On te croirait sorti de chez Mme Tussaud. » (*C*, p. 49) Pour elle, le teint pâle de son mari le rapproche plus du mort que du vif. D'ailleurs, les employés de la fourrière, où sa voiture a été transportée, « ne voulaient pas croire [qu'il] [s]'en étai[t] sorti vivant. » (*C*, p. 59) Ces multiples comparaisons font de James un trépassé, tout en annonçant l'enclenchement d'un processus de renaissance.

En effet, on le sait, la technique de la céroplastie, à laquelle fait référence le clin d'œil à Madame Tussaud, permet la création de poupées de cire, mannequins dont l'étrangeté repose sur leur possibilité d'entremêler le mort et le vivant : « Clearly, Madame Tussaud's effigies represent an extreme instance of eerie verisimilitude in which dead (as well as living celebrities) are resurrected and immortalised as waxworks[207]. » Habillement entremêlée dans une même figure, mais de façon inquiétante, la poupée de cire relève à la fois de la vie et de la mort. Madame Tussaud et les héritiers de ses techniques ont d'ailleurs toujours eu une affinité particulière avec les sujets macabres. Si, dans les archives de son musée, des reproductions de célébrités (Elvis, Mohamed Ali, Charlie Chaplin, etc.) sont exposées, on note également la présence de tableaux beaucoup plus troublants : Bruno Hauptmann sur une chaise électrique, la tête coupée de Robespierre installée sur un pieu, une scène de meurtre par noyade sont quelques exemples de ces représentations macabres[208]. Analysant leurs significations, Lela Grybill remarque :

> The violated bodies in the Chamber of Horrors did not signify *death* so much as the possibility of reversal, from the self-possessed position of viewer to the dispossessed

---

[206] Dans *Sécheresse*, alors qu'il n'y a plus de carburant pour faire avancer les automobiles, celles-ci sont transformées en cercueils. L'expression idiomatique « à tombeau ouvert », qui n'a pas d'équivalent en anglais, rappelle le lien établi dans le langage commun entre l'automobile et le cercueil. Nous avons aussi souligné plus tôt la récurrence de l'image de l'auto-cercueil (voir p. 54).

[207] Heather McPherson, « Ingres and the Poetics of the Grotesque », dans Frances S. Connely (éd.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 151.

[208] Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres et New York, Hambledon and London, 2003.

> status of victim. The models asked visitors not only to envision a death, but, further, to imagine the body as a series of fragments, and hence perhaps to imagine their *own* body as/in pieces. The Chamber of Horrors undermined a sense of both bodily and psychic coherence with the fragmentary aesthetic of its dismembered bodies. In its content, disposition, and textual elaboration, the Chamber of Horrors not only *thematized* the fragile boundary between life and death—it also *staged* it, de-sublimating violence with an aesthetic logic of the fragmentary detail[209].

Apparaissant dans la narration de *Crash*, la référence à Madame Tussaud inscrit le projet de Ballard dans une perspective esthétique similaire : en accumulant les descriptions macabres de corps accidentés, Ballard crée sa propre « chambre des horreurs », proposant à son lecteur un spectacle effroyable, qui n'a pas pour objectif de le choquer, encore moins de l'éduquer, mais bien de lui faire découvrir la vérité profonde de l'accident d'automobile, à savoir qu'elle déclenche, chez ses victimes, une crise violente qu'il sera difficile, voire impossible, de surmonter.

Pour contrer l'air malade de son mari, Catherine propose de partir à la recherche de maquillage : « Je t'apporterai de quoi te pomponner. Je suppose qu'ici, les cosmétiques sont réservés à la morgue. » (*C*, p. 49) En jouxtant les besoins de retouches du visage aux soins esthétiques réservés aux cadavres, Catherine reconduit un scénario funéraire. Autant elle renvoie le visage de son mari du côté de la mort, autant, par l'évocation du rite de la toilette funéraire, elle inscrit le processus de guérison dans une logique de purification et de renaissance. C'est que, comme le rappelle Louis-Vincent Thomas, « [l]a toilette du mort [...] noue une ultime relation avec le cadavre qui est encore une personne tout en préparant symboliquement sa renaissance (maternage); mais c'est aussi, pour le survivant, une façon d'atténuer provisoirement le traumatisme de la perte et de se rassurer sur l'image de sa propre mort[210]. » Bref, si James n'est pas réellement décédé lors de son accident, il est tout de même textuellement placé du côté de la mort. Rien d'étonnant alors à ce que

---

[209] Lela Graybill, « A Proximate Violence : Madame Tussaud's Chamber of Horrors », *Neneteenth-Century Art Worldwide*, vol. 9, n° 2, automne 2010, en ligne : <www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence>

[210] Louis-Vincent Thomas, *La mort*, *op. cit.*, p. 95.

l'immeuble où il habite, une tour de quelques dizaines d'étages, soit comparé à « un cercueil de verre dressé. » (*C*, p. 168)

Symboliquement mort au moment de son accident, James doit entamer, lors de son séjour à l'hôpital, un difficile processus de réhabilitation/renaissance qui implique le réapprentissage des usages de son corps. La relation qu'il entretient avec les infirmières de l'hôpital évoque un retour à l'enfance et insiste continûment sur l'importance d'une éducation corporelle à refaire :

> Cloué dans mon lit avec une vessie relâchée, je me demandais pourquoi [...] toutes les femmes qui m'entouraient ne semblaient se préoccuper que de mes *besoins les plus infantiles*. Les infirmières qui vidaient mon urinal, m'irriguaient les intestins de leurs poires à lavement, manipulaient ma verge à travers la braguette de mon pyjama, ajustaient le drain à mes genoux, ôtaient le pus de la plaie de mon cuir chevelu, m'essuyaient la bouche de leurs mains rêches – toutes, dans la variété de leurs rôles, me rappelaient *les femmes qui avaient veillé sur mon enfance, gardiennes de mes orifices*. (*C*, p. 53-54, nous soulignons.)

Suivant la démonstration de Christine Legault, nous pourrions noter que James est alors soumis à « l'attitude dominatrice des intervenantes [qui] infantilisent le héros, lui enlèvent tout contrôle de son corps, principalement de ses organes les plus intimes[211] », le monde hospitalier étant dépeint, dans *Crash*, comme un endroit très peu... hospitalier. Or, dans ce passage, les intervenants assurent une tout autre fonction, que le rapprochement entre les infirmières et les gardiennes de l'enfance invite à explorer plus attentivement. En effet, la relation entre James et le personnel infirmier doit moins se comprendre comme une relation infantilisante que comme un processus de formation qui s'appuie sur les grandes étapes menant de l'enfance à la puberté : apprentissage de la propreté (lié au port de la première culotte[212]), du sevrage et, ultimement, de la sexualité. Dans le contexte d'une société technologique et à l'aide de prothèses médicales, les infirmières refont littéralement son initiation, lui apprenant à policer un corps dont il a momentanément perdu le contrôle, à dompter ses orifices (pénis, anus, bouche et autres canaux d'irrigation) et les liquides

---

[211] Christine Legault, *Technologies médicales et discours littéraire : cohésion et collision des corps dans* Crash! [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, p. 32.
[212] Arnold Van Gennep, *Le folklore français*, t. 1, *op. cit.*, p. 154.

qui y circulent. Le travail des infirmières consiste alors moins à le maintenir dans un stade enfantin qu'à l'aider à développer sa personnalité incomplète, à lui faire traverser les différentes étapes des âges de la vie. Ce cheminement est nécessaire pour qu'il puisse appréhender le monde qu'il découvrira avec étonnement lorsqu'il rentrera à la maison pour réintégrer la société.

Or, les employés de l'hôpital assurent mal le passage du monde de l'enfance à celui de l'adulte, puisqu'ils sont eux-mêmes en formation. En effet, le texte ne cesse de signaler la jeunesse des intervenants du milieu de la santé, insistant à plusieurs reprises sur leur manque cruel d'expérience. Alors qu'il est encore prisonnier de son véhicule accidenté, James remarque le jeune âge de l'infirmier qui lui administre un calmant : « Pendant que l'aiguille de la seringue pénétrait dans une veine, je me suis demandé si ce jeune docteur, qui avait l'air d'un adolescent poussé trop vite, était en âge de posséder son diplôme. » (*C*, p. 39) À l'hôpital, le personnel qui l'entoure est constitué d'« aimables jeunes femmes » (*C*, p. 44), d'« un jeune médecin blond » (*C*, p. 46), d'« une infirmière stagiaire » (*C*, p. 53) ou « d'une nouvelle venue dans le service » (*C*, p. 62). Comme les initiateurs (les formateurs) et les initiés évoluent dans des états similaires, étant tous marqués par l'inachèvement et liés au devenir, il n'y a rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que les rémissions s'accompagnent de sérieux problèmes psychologiques prenant la forme d'une obsession exacerbée envers l'automobile.

De retour chez lui après trois semaines passées à l'hôpital, James est confiné à son balcon. Il réalise que son poste d'observation, s'il lui donne une vue privilégiée sur le réseau routier, l'offre également en spectacle aux automobilistes qui y circulent : « À leurs yeux, je devais ressembler à une espèce de totem de cauchemar, ou à quelque idiot de la famille dont le cerveau avait subi des dommages irréparables lors d'un accident de la route, et que l'on sortait chaque matin afin qu'il pût contempler le théâtre de sa mort cérébrale. » (*C*, p. 167) Tout « emmaillot[é] de bandages » (*C*, p. 167), James apparaît à la fois comme le fondement mythique à l'origine d'une nouvelle civilisation et comme un être « bloqu[é] sur [un] seuil, fig[é]

dans un entre-deux constitutif et définitif[213] » – autrement dit, il est toujours symboliquement coincé entre le monde des vivants et celui des morts.

James n'est pas le seul à être spectral. En effet, la majorité des personnages de *Crash* sont textuellement construits comme des morts ou des revenants. Chris Auty, le coproducteur exécutif de l'adaptation de David Cronenberg, faisait très justement remarquer, au sujet du film (mais le commentaire s'applique très bien au roman) : « Personally, I see it as a *ghost story*... it is as though the film's protagonist James has died and become a ghost and then tries to become human again[214]. » Aux yeux de Vaughan, toutes les personnes qui circulent sur les voies autoroutières sont déjà mortes : « J'observais les gens derrière leurs volants, essayant de me représenter leurs vies selon le code que Vaughan avait créé à leur intention. Pour lui, ils étaient déjà morts. » (*C*, p. 214) Dans le même ordre d'idées, les conducteurs rôdant pour acheter les services de prostituées sont assimilés à des âmes errantes, en attente d'un accès au royaume d'Hadès via l'un de ses fleuves les plus célèbres : « Tous les soirs, ces filles prenaient leur poste sur le terre-plein, lorgnant les voitures au passage comme si elles cherchaient à lever des voyageurs attendant leur tour pour franchir le Styx. » (*C*, p. 98) Dans la mythologie grecque comme dans la narration ballardienne, la mort ne tue pas, mais elle fait plutôt traverser l'être vers un autre monde : « Death was then not a being that killed, but simply one that fetched away and escorted to the underworld[215] », rappelle Léonard P. Kurtz en évoquant le rapport à la mort de la civilisation grecque. Jean Baudrillard compare d'ailleurs lui aussi le conducteur automobile à un cadavre :

> Momifié dans son serre-tête, ses ceintures, ses attributs de la sécurité, ficelé dans le mythe de la sécurité, le conducteur n'est plus qu'un cadavre, enfermé dans une autre mort, non mythique celle-là : neutre et objective comme la technique, silencieuse et artisanale. Rivé à sa machine, encloué sur elle, il ne court plus le risque de mourir,

---

[213] Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, « Entrée en idiotie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2012, p. 11.

[214] Cité par Chris Hall, « J.G. Ballard : David Cronenberg's Crash : Future Shock », *Spike Magazine*, 1er novembre 1997, en ligne : <www.spikemagazine.com/1197ball.php> Nous soulignons.

[215] Léonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, *op. cit.*, p. 3.

> puisqu'il est déjà mort. Là est le secret de la sécurité, comme du bifteck sous cellophane : vous entourer d'un sarcophage pour vous empêcher de mourir[216].

Alors que James magasine en vue de s'acheter une nouvelle voiture, il ressent la présence fantomatique de ses anciens occupants, qui viennent en quelque sorte hanter les habitacles : « Tous les efforts d'entretien ne parvenaient pas à oblitérer les marques du passage des précédents occupants de ces véhicules loués [...]. Appuyant sur l'une ou l'autre pédale, je sentais la présence de tous ces occupants. » (*C*, p. 95) Dans *Crash*, les voitures-cercueils sont soit hantées, soit conduites par des déjà-morts. Dans tous les cas, elles sont des véhicules psychopompes, c'est-à-dire permettant de passer du monde des vivants à celui des morts (et vice-versa). De la même manière, lorsque James arrête finalement son choix sur un modèle pareil à celui dans lequel il a eu son grave accident, il ramène à la vie sa voiture démolie : « [Catherine] se tenait loin de moi, appuyée contre la portière, parcourant d'un œil critique l'intérieur du véhicule, le vinyle poli et le verre brillant qui paraissaient ressuscités. » (*C*, p. 116) À la suite de l'accident fatal de Vaughan, Catherine, qui croit à ce moment que James est mort, se méprend sur sa personne : « Lorsque je lui ai pris le bras, son regard m'a traversé pour aller s'arrêter sur les branches sombres des arbres au-dessus de ma tête. J'étais certain qu'elle avait cru voir arriver Vaughan, venu la consoler après ma mort. » (*C*, p. 339-340) La confusion de la femme a pour effet de transformer automatiquement les deux personnages en revenants : James est littéralement rendu translucide, tel un corps fantomatique (le regard de Catherine est incapable de s'arrêter sur lui); tandis que Vaughan, déjà mort, revient à la vie pour se matérialiser tel un mirage devant ses yeux. Par la suite, comme un spectre, James se rend sur les lieux de l'accident : « j'ai éprouvé le sentiment d'être en visite, incognito, sur le lieu de ma propre mort. » (*C*, p. 340) D'ailleurs, par la force proleptique de la construction narrative du chapitre d'ouverture, qui anticipe la suite du récit, Vaughan peut également être considéré comme un mort qui revient à la vie : on se souvient que

---

[216] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 270.

le récit débute par la fin (c'est-à-dire avec la description de l'accident de Vaughan), pour raconter ensuite quelques mois dans la vie du personnage et se clore à nouveau sur sa sortie de route fatale. À quelques reprises, le texte compare d'ailleurs ce personnage à un squelette, tandis que James hante (*C*, p. 169) les autoroutes. En somme, l'univers de *Crash* est, littéralement, un monde hanté et les personnages qui l'habitent sont des revenants.

Seagrave, le mort-vivant

Si James, Helen et Gabrielle reviennent à la vie, Seagrave, un ancien pilote de course et désormais cascadeur aux studios de Shepperton, est pour sa part confiné, tout au long du récit, au monde des morts. Le nom du personnage – littéralement celui qui voit la tombe (see-grave) –, est, en ce sens, hautement symbolique. Son patronyme rappelle également celui d'un féru de vitesse sous toutes ses formes (air, terre, eau) et détenteur, en son temps (les années 1920), de plusieurs records : Sir Henry Segrave[217], qui a été le premier Britannique à remporter un Grand Prix (celui de France, en 1923) au volant d'une voiture britannique et qui a aussi été le premier homme à dépasser la vitesse de 200 m.p.h. sur terre. Le vendredi 13 juin 1930, il a battu le record du monde de vitesse sur eau, un exploit qui lui a cependant coûté la vie[218]. Créé à sa mémoire, le Segrave Trophy est remis annuellement « to the British subject who, in the judgment of the Awarding Committee, accomplishes the most outstanding demonstration of the possibilities of transport by land, air or water[219]. » Sa notoriété est ancrée dans un imaginaire à double versant : d'un côté, les

[217] Henry Segrave, *The Lure of Speed*, Londres, Hutchinson, 1934 [1928]. En entrevue avec Iain Sinclair, Ballard confirme le lien entre le nom de son personnage et le pilote anglais (« 1999 : Iain Sinclair », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 368).
[218] Phil Drackett, *They Call It Courage. The Story of the Segrave Trophy*, Londres, Robert Hale, 1990, p. 21 et p. 23-24.
[219] *Ibid.*, p. 27-28.

performances technologiques et sportives de haut calibre, de l'autre, l'accident, trop souvent fatal[220].

Par le métier qu'il pratique, Seagrave entretient un lien privilégié avec la mort. Le cascadeur est, en effet, le « trompe-la-mort » par excellence, celui qui sait constamment s'en jouer. Déguisé, il est aussi une figure ambiguë qui se définit par son invisibilité, ayant pour tâche de se substituer, sans que cela ne paraisse, aux acteurs dont il assure la doublure : « The job of the stunt performers are to go unnoticed. They do their job correctly if the audience doesn't notice that it's the stunt performer doing the stunt and not the actor or actress[221] », rappelle l'éditeur d'un site internet qui répertorie les plus spectaculaires cascades cinématographiques du siècle dernier. Seagrave fait d'ailleurs son apparition, dans la narration de *Crash*, lors de la reconstitution d'un accident spectaculaire, mis en scène par Vaughan sur la piste de course de Northolt. Or, celle-ci tourne mal, et Seagrave doit être transporté d'urgence à l'hôpital. Lorsqu'il en sort, James, Vaughan et Helen le ramènent chez lui. Sur le chemin, les comparses croisent « une remorque à deux ponts chargée d'épaves » (*C*, p. 146) et passent près de « cimetières de voitures, de dépôts de ferraille et de petits ateliers de réparation et retapage de carrosserie » (*C*, p. 146). Ce n'est qu'au contact de cet environnement mortifère que Seagrave retrouve un peu de vigueur : « Sur la banquette arrière de la Lincoln, Seagrave s'est redressé, soudain aiguillonné, comme si son cerveau épuisé avait perçu un message familier. » (*C*, p. 146) Qu'est-ce à dire sinon que ce n'est qu'au contact de la mort que Seagrave est vivant?

Plus mort que vif, Seagrave est aussi marqué par une ambiguïté sexuelle : « Sur son jean, il portait un court manteau de femme en daim fauve. Un soutien-gorge bien rembourré dessinait sous son polo rouge les formes de deux seins généreux. » (*C*, p. 173) Le cascadeur assure, entre autres, la doublure d'Elizabeth Taylor dans une

---

[220] La dédicace manuscrite de notre exemplaire de *They Call It Courage* est d'ailleurs particulièrement révélatrice de cette logique : « This book was won by [xxx], as top prize in a "Road Safety Competition", held at St-Andrews Hall, Albert Road, [...], on the 21st February 1996. »

[221] « Stuntmen Deserve Oscars », en ligne : <www.beststuntaward.com/2013/01/stuntmen-deserve-oscars.html>

scène où elle doit entrer en collision avec la voiture de son partenaire : « Coiffé d'une perruque qui masquerait ses cheveux clairs et habillé comme miss Taylor, Seagrave allait sans doute lancer la Citroën intacte contre un troisième véhicule à bord duquel se trouverait un mannequin, l'amant de l'actrice. » (*C*, p. 174) Constamment déguisé, Seagrave est un être hybride qui évolue dans une logique du travestissement, prétendant même nourrir au sein son enfant : alors qu'il déboutonne sa chemise, son corps est doté d'une « parodie de mamelle » (*C*, p. 165). La figure du cascadeur, ce spécialiste de l'accident d'automobile, est ainsi investie d'une ambivalence constitutive qui abolit les frontières entre la vie et la mort et entre le masculin et le féminin.

Gabrielle, l'hybride

Telle une matrice, l'intérieur de l'automobile est, dans *Crash*, un antre où prend forme une nouvelle humanité[222] : « L'habitacle nous enserrait comme une machine chargée d'engendrer à partir de notre coït un homoncule fait de sperme, de sang et de lubrifiant » (*C*, p. 128) remarque James alors qu'il fait l'amour avec Helen dans sa voiture, stationnée sur le bord d'une route. Mais davantage que les relations sexuelles, ce sont surtout les accidents qui créent des êtres inédits, hybrides. Gabrielle est l'un de ceux-ci. Elle est la reine des accidentés. Son corps prothétique et sa voiture complètement modifiée, qui se moule à ses dysfonctions corporelles, en font la figure de proue d'un monde dominé par les accidents de la route. Lorsqu'elle se rend, en compagnie de James et de Vaughan, au Salon de l'Auto d'Earl's Court, elle tient justement un rôle monarchique :

> Vaughan la guidait d'un véhicule à l'autre, l'aidait à se hisser sur les plates-formes et dans les cockpits des derniers modèles expérimentaux sortis du bureau de style de chaque firme; ou bien il l'installait sur la banquette arrière d'une limousine officielle.

[222] Nous avons déjà rencontré ce motif plus tôt – à propos d'Helen Remington, que l'accident transformait en madone enceinte.

> Là, elle trônait telle la *reine* menaçante de ce monde technologique à l'exubérance anarchique. (*C*, p. 270, nous soulignons.)[223]

Le corps-prothèse de Gabrielle se reflète sur les tôles étincelantes des voitures exposées, faisant contrepoint à la pudeur et à l'aseptisation de l'espace et agissant comme une mise en garde contre les risques de ces appareils qui cachent, sous leurs contours parfaits, la destruction : « Ces fragments de son anatomie semblaient lancer des signaux vers les engins immaculés tournant sur leurs plates-formes et les appeler à une confrontation avec ses blessures. » (*C*, p. 270) Dans cet univers de voitures à la fine pointe de la technologie, la présence de Gabrielle rappelle à la fois l'efficacité de la technologie et son caractère expérimental, véritables « tour[s] *de force* de kinesthésie technologique » (*C*, p. 275-276). Elle se fait l'image inversée du cauchemar métallisé : dans le corps de Gabrielle, ce sont tous les corps déformés – des carrosseries comme des humains –, qui s'offrent en miroir.

James fait la rencontre de Gabrielle chez Seagrave : assistante sociale à Stanwell, Gabrielle est « une amie de longue date de Vera Seagrave » (*C*, p. 148). La jeune femme doit composer avec une motricité fortement entravée : ses jambes portent les traces de plaies profondes, elle doit se déplacer à l'aide d'une canne, et James remarque « que chaque cou-de-pied était pris dans la pince d'acier d'une prothèse. » (*C*, p. 148) En consultant un dossier photographique élaboré par Vaughan, James apprend ce qui est arrivé à la jeune femme. Aux yeux d'Andrzej Gasiorek, cette disposition textuelle, qui fait accéder aux détails de l'accident de Gabrielle par l'entremise du médium photographique, démontre l'interpénétration, dans le récit, de l'image reproductible et de la reconstruction technologique : « Nowhere is this

---

[223] La présence de Gabrielle dans cet univers de la nouveauté automobile semble avoir le même objectif que la manifestation de praticiens qui s'est déroulée au Salon international de l'Auto de New York, le 7 avril 1965, que relate Ralph Nader dans son essai *Unsafe at Any Speed* : « [T]heir unprecedented action was the measure of their desperation over the inaction of the men and institutions in government and industry who have failed it is entitled. The picketing surgeons, orthopedists, pediatricians and general practitioners marched in protest because the existing medical, legal and engineering organizations have defaulted. » (Ralph Nader, *Unsafe at Any Speed*, *op. cit.*, p. IX.) Dans *Que notre règne arrive*, Richard Pearson qualifie cet événement annuel de « consumérisme délirant » (*WNRA*, p. 155).

interpenetration of the reproducible image and a reconstructive technology more clear than in the brilliant long description of Gabrielle, a hybridised automobile-woman who is at once a mechanical and photographic construct[224]. » De son côté, Jeannette Baxter souligne que « Gabrielle's textual signifiance revolves less around her *physical transfiguration than the psychological change* which she initiates in her fellow characters[225]. » Sans remettre complètement en question ces deux remarques, poussons plus loin l'étude du passage et prêtons attention à son déroulement séquentiel, qui « racont[e] l'accident, l'hospitalisation, puis la convalescence [...] de Gabrielle » (*C*, p. 153). Nous faisons l'hypothèse que cet enchaînement narratif peut être compris comme un « cycle de vie » allant « du berceau à la tombe », pour reprendre les termes d'Arnold Van Gennep[226].

Tout comme l'accident d'Helen et de James, celui de Gabrielle surdétermine la très grande force transformatrice de l'événement. Chaque série d'images de l'album, qui s'attache à montrer ses étapes, insiste sur les changements biologiques, psychologiques, mais surtout culturels dans lesquels cette dernière s'est retrouvée engagée. La description des photographies de l'album se colle, en effet, sur les temps ritiques (baptême, nuit de noces) et charnières de la vie; autant de passages que les sociétés accompagnent généralement de rites appropriés. Le narrateur inscrit de la sorte le processus de transformation qui s'amorce sous le signe d'un changement d'état social et symbolique lié à l'âge. L'accident (ou plus précisément les photographies de l'accident) condense encore une fois les transitions fondatrices qui jalonnent l'existence.

Tout juste après son accident, alors qu'elle est toujours prisonnière du véhicule, Gabrielle perçoit les secouristes comme des figures menaçantes, prêtes à violer son intimité : « Sur les photos du début, on voyait au premier plan un pompier découper le montant droit du pare-brise. Les blessures de la jeune femme

---

[224] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 85.
[225] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 112. Nous soulignons
[226] Arnold Van Gennep, *Le folklore français*, t. 1. *Du berceau à la tombe*, *op. cit.*

n'apparaissaient pas encore. Son visage impassible était levé vers le pompier armé de sa torche, un peu comme si elle s'attendait à subir quelque bizarre outrage. » (*C*, p. 154) Mais l'affront n'est pas à venir, il a déjà eu lieu et les marques qui apparaissent sur son corps attestent de la violence de l'impact : « d'autres ecchymoses apparaissaient sur ses épaules et sur ses bras, l'empreinte de la colonne de direction et du tableau de bord, comme si d'imaginaires amants l'avaient tirée d'un désespoir de plus en plus abstrait en la frappant avec une batterie d'ustensiles grotesques. » (*C*, p. 154) Par cette comparaison, le texte inscrit le choc entre le corps de Gabrielle et les parties intérieures de sa voiture dans une logique charivarique (la batterie d'ustensiles de cuisine est un instrument typique de la paramusique du charivari), ce qui a une double conséquence : d'une part, la collision violente est symboliquement transformée en une agression cérémonielle réglée et, d'autre part, elle est associée à une pratique qui sert habituellement à stigmatiser une inconduite conjugale ou à dénoncer une mésalliance.

Par la suite apparaissent sur son visage des traits qui révèlent une « personnalité seconde : on croyait assister à l'inauguration privée d'une exposition des aspects cachés de son psychisme, destinés à n'être révélés au public qu'*à un âge beaucoup plus mûr*. » (*C*, p. 154, nous soulignons.) L'accident a la propriété de rendre subitement visible ce qui était, jusque là, demeuré caché. Il a également pour effet d'accélérer considérablement les processus biologiques, dévoyant l'ordre normal des passages : l'accident fait, indéniablement, passer trop vite. Ainsi, aux premiers instants de son accident, les blessures de la bouche de Gabrielle « évoqu[ent] celles qu'on voit sur le visage d'une vieille fille égocentrique à la vie remplie d'amours déçues » (*C*, p. 154)[227]. Subitement, la jeune fille devient une femme d'un âge avancé. L'accident a transformé cette « jeune femme très ordinaire », aux « traits symétriques » et à la « peau vierge de toute ride », qui rappellent « l'économie d'une

[227] Cet effet de vieillissement subit se produit à nouveau plus loin dans le texte, lorsqu'une femme, qui trouve la mort en même temps que Seavrage, est caractérisée par des signes de sénilité : « J'ai reconnu son visage, vidé de son sang et livide à présent comme celui d'une vieille [...]. Un lacis de sang séché pendait de son menton comme un sombre bavoir. » (*C*, p. 286-287)

vie passive et douillette », en une « créature à la sexualité libre et perverse » (*C*, p. 157). Le narrateur se penche alors sur une autre série de photos montrant Gabrielle tout juste dégagée de l'habitacle de sa voiture : La « jupe blanche alourdie par le sang » (*C*, p. 155) forme avec les motifs de l'agression, de l'outrage, une isotopie sanguine qui évoque le sang menstruel et la perte de la virginité. En toute logique, cette accession à la nubilité s'accompagne d'un changement de couleur de sa pilosité pubienne : « Entre les jambes de la jeune femme, le triangle pubien s'assombrissait » (*C*, p. 155).

En utilisant un vocabulaire associé aux moments charnières ponctuant la vie humaine, le texte met en parallèle le temps foudroyant de l'accident de la route et celui, beaucoup plus lent, commandé par la constitution d'une identité sociale : en représentant métaphoriquement le processus de formation (voire de transformation) de l'individu et l'accident comme des phénomènes équivalents, il répète à quel point celui-ci est un événement extrêmement violent et aux conséquences dramatiques. Robert Vaughan, l'un des personnages les plus importants du récit, donne l'impression, à tout le moins en apparence, de ne pas être effrayé par les transfigurations provoquées par les accidents de la route. Il semble plutôt les rechercher (voire les provoquer) et en retirer de la jouissance. Or, Vaughan est, plus qu'on pourrait le croire, sérieusement affecté par la réalité de l'accident d'automobile et il tente, en adoptant une démarche scientifique (qui prend ses distances par rapport au discours idéologique sur la sécurité routière – différente en cela de l'approche du Road Research Laboratory), de la mettre en évidence.

1.5. Robert Vaughan, le capteur de discours

Robert Vaughan, c'est le moins qu'on puisse dire, ne compte pas parmi les personnages les plus sympathiques de la littérature. D'entrée de jeu, James affirme que celui-ci est « entr[é] dans [s]a vie à une époque où ses obsessions avaient de toute évidence tourné à la démence » (*C*, p. 33). Or, les apparitions textuelles du personnage ne permettent pas de le réduire à une simple figure de fou furieux, prêt à

tout pour satisfaire ses pulsions sexuelles les plus débridées. En effet, la démarche de Vaughan est beaucoup plus articulée qu'elle en donne l'impression de prime abord. Traquant la véritable nature de l'accident d'automobile, il convoque, pour étayer ses hypothèses de recherche, plusieurs méthodologies empruntées à divers champs de la connaissance humaine, qui pourraient être rassemblés autour des trois axes disciplinaires : scientifique, protocolaire et artistique.

Robert Vaughan est, d'abord et avant tout, un capteur de discours hors pair. Cette sensibilité lui permet de se faire caméléon, de changer d'identité au gré des attentes des individus qui posent, fascinés, mais dans l'objectif de le cerner, leurs regards sur sa personne. À la manière du fripon, du bouffon ou du sot, Vaughan n'est jamais ce qu'il paraît être, « utilis[ant] n'importe quelle situation comme un masque[228]. » Conséquemment, tous les efforts déployés pour le définir, voire le fixer dans un statut précis, se heurtent à des apories qui sombrent soit dans la rumeur ou le lyrisme périphrastique (« savant renégat » ou « ange maudit des autoroutes »), soit dans une présomption dévoilant bien plus les craintes qu'entretient un personnage à son égard que sa véritable identité. Par exemple, avant de le connaître, James, qui l'avait croisé à l'hôpital alors qu'il sortait « d'une chambre privée réservée aux "amis" de l'hôpital : membres du personnel, parents des praticiens » (*C*, p. 70), en avait déduit, compte tenu du contexte de son apparition, qu'il était « [s]ans doute un étudiant en terminale affecté à cet hôpital afin de se spécialiser dans les opérations de première urgence » (*C*, p. 70). Or, malgré le fait qu'il porte le prestigieux titre de docteur, et qu'à ce moment James le confonde avec un praticien, Vaughan n'exerce pas pour autant la médecine. De son côté, Helen Remington pense qu'il est un photographe, « men[ant] une sorte de recherche sur les accidents » car, précise-t-elle, « [i]l voulait connaître les moindres détails de [leur] collision » (*C*, p. 135). Elle infère, en s'appuyant sur les questions qu'il lui a posées, le projet qui est le sien, lui attribuant une visée principalement documentaire. Alors qu'il sort un appareil photo

[228] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 306.

avec téléobjectif, l'amante de James, Renata, se demande s'il est un « détective privé » (*C*, p. 92), la situation d'adultère dans laquelle elle est engagée étant certes propice à la filature. Vaughan ne se gêne d'ailleurs jamais pour usurper symboliquement les identités : « Négligeant le parking à l'usage des visiteurs, [il] est venu s'arrêter brutalement sur le terrain réservé aux médecins consultants devant le pavillon des urgences. » (*C*, p. 139) Il fera de même dans le stationnement des studios de Shepperton, garant sa voiture à la place réservée de James (*C*, p. 257). Il joue également constamment la comédie « pour le bénéfice [des] passants anonymes. Il paradait dans la lueur des phares comme dans le champ d'une invisible caméra de télévision. » (*C*, p. 141) Confondant policiers et ambulanciers, il réussit même à se faire passer « pour un parent » (*C*, p. 287) d'une victime de la route et, ailleurs, pour un blessé : « Une voiture de police nous a fait des appels de phares, puis est venue s'arrêter à notre hauteur. À la vue de Vaughan recroquevillé sur la banquette arrière, le chauffeur et son coéquipier ont dû nous croire rescapés de quelque accident grave. » (*C*, p. 267) Au volant de sa voiture, il aime parfois se donner des airs de « paraplégique affolé » (*C*, p. 142). Même dans la mort, il usurpe les identités : ayant volé la voiture de James, « [l]es policiers l'avaient d'abord pris pour [lui], et avaient téléphoné à Catherine » (*C*, p. 339). Cette identité labile permet à Vaughan de constamment mystifier son entourage, qui éprouve de la fascination à son endroit.

Le scientifique

> L'homme studieux, profondément occupé de la partie qu'il recherche, des moyens de l'isoler et d'en découvrir la structure et les usages, ne songe plus au triste spectacle qu'il a sous les yeux, tout entier à sa science il oublie une pitié mal entendue pour les restes inanimés[229].
>
> Charles-Louis-Fleury Panckoucke

[229] Charles-Louis-Fleury Panckoucke, *Dictionnaires des sciences médicales*, articles *Anatomie, Dissection*, Paris, Panckoucke, 1814, cité dans Emmanuelle Godeau, « "Dans un amphithéâtre..." La fréquentation des morts dans la formation des médecins », *Terrain*, n° 20, « La mort », 1993, par. 15, en ligne : <terrain.revues.org/3060>

Alors que James surprend un étrange individu en train de photographier ses ébats avec une prostituée, il le reconnaît soudainement : « Je me suis rendu compte que je connaissais ce visage grêlé pour l'avoir vu, de nombreuses fois, à la télévision et dans les pages de magazines. » (*C*, p. 102) Vaughan n'est donc pas un individu isolé : il est une personnalité publique, connue et médiatisée. James détaille le parcours de Vaughan : « ex-spécialiste de l'informatique », il est « [l]'un des plus représentatifs parmi les savants "nouvelle vague" qui paraissaient depuis peu sur le petit écran. » (*C*, p. 102) Son principal champ d'expertise est le « traitement par ordinateur de tous les problèmes de circulation automobile dans le monde » (*C*, p. 102). Puisque cette science n'est, au début des années 1970, que balbutiante et qu'elle demeure très limitée dans ses capacités d'analyse[230], on peut en déduire que Vaughan appartient à la catégorie des chercheurs avant-gardistes s'affairant à développer de nouveaux outils de recherche et à mettre au point des méthodes d'analyse inédites pour comprendre les accidents d'automobile et leurs conséquences. À l'époque, la Grande-Bretagne se targuait d'ailleurs de compter parmi les meneurs en ce qui a trait au contrôle de la circulation assisté par ordinateur[231]. Sous la direction du ministre des Transport Ernest Marples, le gouvernement a, en effet, multiplié les études techniques réalisées grâce aux nouveaux outils informatiques, dans le but de convaincre le public des bienfaits d'un développement accru du réseau routier[232]. James voit en Vaughan un être « [a]mbitieux, cultivé, sachant très bien faire sa propre publicité, [qui est] pourtant plus qu'un simple arriviste muni d'un

---

[230] Voir Ron Bridle, John Porter (éd.), « The Introduction of Computers », *The Motorway Achievement. Frontiers of Knowledge and Practice*, Londres, Thomas Telford Limited, 2002, p. 53-107. Voir également : Frank A. Haight, *Mathematical Theories of Traffic Flow*, Londres, New York, Academic Press, 1963; Anthony Wren, *Computers in Transport Planning and Operation*, Londres, Ian Allan, 1971.

[231] Susan Robertson, « Visions of Urban Mobility : The Westway, London, England », *Cultural Geographies*, 2007, vol. 14, n° 1, janvier 2007, p. 78.

[232] « The importance of this was that, in a benign political climate, the technical experts were left to get on with the job. They did so speedily. » (Peter Hall, *Great Planning Disasters*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980, p. 65.)

parchemin[233]. Il échappait à cette catégorie grâce à une certaine pointe d'idéalisme naïf, à sa bizarre vision de l'automobile et de son rôle réel dans nos vies. » (*C*, p. 103) Son style vestimentaire et ses méthodes de travail, peu orthodoxes, détonnent à côté de ceux des scientifiques qui peuplent, à l'époque, les laboratoires de recherche britanniques. Dans ses mémoires, J.G. Ballard se rappelle que

> [d]ans les années 1960, la plupart des scientifiques arboraient blouse blanche, chemise et cravate, surtout s'ils travaillaient pour le gouvernement, ils considéraient le monde par-dessus la monture de leurs lunettes, les yeux plissés, se voûtaient légèrement et se montraient assez conventionnels. La séduction n'entrait pas en ligne de compte dans leur métier. (*VRA*, p. 228)

Il précise, par la même occasion, que Vaughan s'inspire d'un de ses amis, Christopher Evans[234], « le premier savant voyou que j'avais jamais vu, et [...] l'ami le plus intime que j'aie jamais eu [...] », ajoutant toutefois que ce dernier « n'avait rien à voir avec un [tel] déséquilibré. » (*VRA*, p. 227)

Ballard établit, en effet, un parallèle intéressant entre l'ami réel et le personnage fictionnel. Dans ses souvenirs, il se rappelle Evans « coura[nt] autour de son laboratoire en tennis américaines, jean et chemise en jean, ouverte sur une croix de fer accrochée à une chaîne en or ». (*VRA*, p. 227) Vaughan déambule, quant à lui, dans les couloirs de l'hôpital « torse nu sous sa blouse », mastiquant un chewing-gum, « médaillon de cuivre penda[nt] sur son torse au bout d'un lacet de soie noire » (*C*, p. 70). À l'instar d'Evans, qui a travaillé pour le National Physical Laboratories[235], Vaughan est conscient du fait que son attitude et ses manières de faire divergent fondamentalement des protocoles qui ont cours dans les grands laboratoires de recherche financés par l'État. C'est pour cette raison qu'il affirme avoir choisi de quitter le NCL (le National Chemical Laboratory, intégré en 1965 par

---

[233] « pushy careerist with a Ph.D. » (*C*, p. 64)

[234] Christopher Evans apparaît aussi dans *La bonté des femmes*, sous les traits de Dick Sutherland. Le narrateur dit à son sujet qu'il sera « peut-être responsable de la première grande découverte scientifique faite en direct à la télévision » (*BF*, p. 363).

[235] « 1971 : Frank Whitford », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 47.

le National Physical Laboratory, le NPL[236]) : « Un grand labo officiel n'est pas préparé pour un travail comme celui-ci, ni psychologiquement ni à aucun autre point de vue » (*C*, p. 151-152) explique-t-il à James. On comprend que Vaughan envisage son projet comme indéniablement en avance sur son temps.

Peter Brigg écrit, au sujet du héros de *Crash* : « Vaughan, investigating the phenomena in a strange, *semi-scientific* fashion with photographs of injuries and a questionnaire about sexual arousal connected with the car crashes of the famous, is the center of this group[237]. » Or, malgré le fort coefficient parodique et ironique qui entoure la démarche du personnage, celui-ci ne peut aussi simplement être associé à un charlatan. Vaughan convoque, pour mener à bien son étude, des méthodologies précises qui relèvent autant des sciences pures que des sciences humaines[238]. Il « étudi[e] », « scrut[e] et touch[e] (*C*, p. 18); il « détaille d'un œil froid » (*C*, p. 143), « explor[e] » et « déchiffr[e] » (*C*, p. 168); il « éprouve » et « sonde » (*C*, p. 261), mais surtout, il photographie. À plusieurs reprises, il teste aussi les comportements des êtres humains qu'il côtoie, les transformant à sa guise en cobayes. Seagrave n'est-il pas, en ce sens, une sorte de poupée anthropométrique en chair et en os? Et James n'a-t-il pas l'impression que Vaughan ne cesse de « remplir d'observations les marges de [s]on existence » (*C*, p. 105), à la manière d'un savant prenant des notes sur un phénomène intriguant et qu'il cherche à comprendre? James entrevoit d'ailleurs la possibilité que son ami ait convoqué toutes les automobiles de la planète dans le seul but de procéder à « quelque test psychologique sophistiqué. » (*C*, p. 227) Le questionnaire qu'il a mis au point pour sonder les opinions des victimes

---

[236] Edward Pyatt, « The National Physical Laboratory – A History », *Physics in Technology*, vol. 15, n° 3, 1984, p. 163. Voir également le livre au même titre, écrit par le même auteur : *The National Physical Laboratory - A History*, Bristol, Adam Hilger, 1983.

[237] Peter Brigg, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 72. Nous soulignons.

[238] Ballard rappelle d'ailleurs que la science-fiction ne s'inspire pas seulement des sciences naturelles, mais également des sciences humaines : « As for the narrow world of literature, the greatest producer of fiction is now science – the social sciences and psychology together produce an immense amount of material which belongs more to the realm of the imagination than to that of objective research. » (« Foreword to *The Atrocity Exhibition* », dans Candice Black (éd.), *Terminal Atrocity Zone. Ballard*, *op. cit.*, p. 27.)

d'accidents de la route, ainsi que l'utilisation qu'il fait de la photographie révèlent la véritable amplitude des recherches de Vaughan.

a) Le questionnaire

François de Singly rappelle que « pendant les années 1960, la sociologie s'est [...] convertie, au moins pour une part, à l'idée d'une connaissance empirique et systématique de la réalité, et au recours aux données quantitatives comme moyen privilégié d'appréhension des faits sociaux[239]. » Maîtrisant les bases méthodologiques de cette discipline, Vaughan a conçu un questionnaire pour comprendre l'imaginaire des accidentés de la route : « J'ai fait quelques sondages en vue du programme. Jette un coup d'œil sur ces questionnaires, et dis-moi si je n'ai rien oublié » (*C*, p. 205), demande-t-il à James. Ce dernier remarque, dans un premier temps, que « [l]es sujets interrogés formaient un assez bon échantillonnage de son univers » (*C*, p. 206). S'il est représentatif, le sondage a cependant moins d'accointances avec un corpus objectivement constitué qu'avec l'univers subjectif de Vaughan. Mais comme chacun des répondants a fourni un « bref curriculum vitae » (*C*, p. 206), l'homogénéité de l'échantillon est tout de même assurée : « [C]es gens, comme je m'y attendais, avaient tous été impliqués, à une époque ou à une autre, dans des accidents de la route plus ou moins graves. » (*C*, p. 206) Poursuivant l'étude du questionnaire, James note que la « recherche d'indicateurs[240] » correspond bien aux intérêts de son ami : d'un côté, les célébrités, de l'autre, les blessures, « [c]haque questionnaire compren[ant] une liste de personnalités du monde de la politique, du spectacle, du sport, des sciences ou des arts et le sujet ét[ant] invité à mettre en scène la mort de l'un d'entre eux au cours d'un accident imaginaire. » (*C*, p. 206-207)[241]. Si James note

---

[239] François de Singly, *Le questionnaire*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Sociologie, anthropologie », 2012, p. 7.

[240] Isabelle Parizot, « L'enquête par questionnaire », dans Serge Paugam (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2010, p. 99.

[241] Ce questionnaire rappelle le test psychologique proposé aux patients de *La foire aux atrocités* : « Le cinéma comme thérapie de groupe : les malades furent encouragés à former une équipe de réalisation et on leur laissa toute liberté de choix quant au sujet de leur film, sa distribution et l'équipe technique.

l'éclectisme du choix des personnalités, dont « [l]es noms semblent avoir été choisis au hasard à partir des gros titres de journaux ou de magazines, d'informations télévisées et de documentaires » (*C*, p. 207), il reconnaît tout de même, dans cette énumération rigoureuse des blessures proposées, la justesse de la démarche : « [L]e choix proposé de blessures et de morts montrait tous les fruits d'une recherche exhaustive et minutieuse. À peu de chose près, toute forme imaginable d'affrontement violent entre le véhicule et ses occupants était mentionnée » (*C*, p. 207). Le narrateur décline ensuite, dans un long inventaire, les multiples blessures pouvant survenir lors d'accidents de la route. Cette liste puise intertextuellement dans le manuel technique de Jacob Kulowski, *Crash Injuries*, que Ballard a consulté lors de l'écriture de son roman. Le chercheur américain consacre, par exemple, plusieurs paragraphes aux fractures des rotules, tandis que les descriptions de tests de collision qui s'y trouvent comprennent des phrases telles « [t]he movement of the steering column into the driver's chest[242] », phrases semblables à celles du roman ballardien. De la même manière que dans le livre de Kulowski, où la présence de photographies agit comme un argument de vente[243], le questionnaire de Vaughan accompagne chaque description de blessures d'une image correspondante : « Le visage d'un homme au nez écrasé reposait tout contre le sigle d'un constructeur. Une jeune femme de couleur aux yeux éteints était étendue sur un lit d'hôpital à côté de l'image d'un rétroviseur, comme si ce rigide regard de verre devait désormais assurer sa vision. » (*C*, p. 210)[244]. Ces montages, qui créent des êtres hybrides, ont la même fonction, aux yeux de James, que les dessins en marge des manuscrits anciens : « Les détails insérés de commandes et d'avertisseurs, de

---

Dans tous les cas, ils réalisèrent des films carrément pornographiques. Deux films surtout firent l'objet d'analyses poussées : (1) Une séquence en montage utilisant les visages de (a) Madame Ky, (b) Jeanne Moreau, (c) Jacqueline Kennedy (pendant que Johnson prêtait serment. [...] (2) Un film d'accidents automobiles conçu comme une version cinématographique de l'ouvrage de Nader *Danger à toutes vitesses*. » (*FA*, p. 163)

[242] Jacob Kulowski, *Crash Injuries*, *op. cit.*, p. 961.

[243] « Over 50 tables and 600 illustrations highlight and clarify the text », peut-on lire sur sa couverture.

[244] Un assemblage similaire se trouve dans *Crash Injuries* (*op. cit.*, p. 209).

rétroviseurs et de cadrans, ornaient ces documents comme des enluminures médiévales. » (*C*, p. 210) Évaluant les données, James remarque que Vaughan en a lui aussi fait autant : « Les marges entourant ces documents étaient remplies d'annotations, de l'écriture indéchiffrable de Vaughan. Beaucoup s'achevaient sur un point d'interrogation : Vaughan paraissait avoir médité sur des alternatives et proposé des morts de rechange, acceptant certaines hypothèses et en rejetant d'autres qui lui semblaient mal amenées. » (*C*, p. 212) En somme, le questionnaire permet de constater que Vaughan échantillonne et procède à la validation des données qu'il recueille, à leur codage et à leur recodage. En cela, il partage beaucoup d'affinités avec le scientifique.

b) La photographie

De la même manière que le montage du questionnaire révèle la méthode scientifique employée par Vaughan, le rapport qu'il entretient à la photographie permet de faire un constat similaire. Dans son automobile, celui-ci dispose d'un attirail impressionnant : « Par la lunette arrière de son propre véhicule, j'apercevais tout un équipement photographique étalé sur les sièges : appareils, trépied, carton d'ampoules pour le flash. Une caméra était fixée par une griffe à la planche de bord. » (*C*, p. 102) D'entrée de jeu, on peut associer le personnage à la figure du paparazzo, ce photographe toujours à l'affût de la vie privée des célébrités dont la dénomination découle, par métonymie, du nom de l'ami de Marcello dans *La Dolce Vita* de Federico Fellini (1960), un film qui critique justement le travail des chroniqueurs et des photographes de la presse à scandale. Dans *Crash*, qui s'ouvre sur un accident impliquant une limousine dans laquelle prend place Elizabeth Taylor et une voiture conduite par Robert Vaughan, ce dernier a, en effet, développé une véritable fixation pour l'actrice anglo-américaine, qu'il pourchasse incessamment et « avec qui [il] avait depuis tant de mois rêvé de mourir » (*C*, p. 15) : « Les murs de son appartement, près des studios de Shepperton, étaient couverts des photos qu'il prenait au zoom chaque matin, tandis qu'elle quittait son hôtel. Il la guettait aussi depuis les

passerelles pour piétons surplombant les routes en direction de l'ouest et depuis le toit du parking à étages des studios. » (*C*, p. 16) Vaughan, nous apprend le narrateur, « ne pensait qu'à la mort de l'actrice » (*C*, p. 16), mais aussi plus généralement « à la mort de gens célèbres » (*C*, p. 28). Le récit fait de la sorte allusion à l'engouement médiatique qui entoure, depuis l'avènement de la presse populaire, les célébrités, particulièrement lorsqu'elles ont la malchance (ou la chance) de trouver la mort dans un accident d'automobile. Elizabeth Taylor n'est d'ailleurs pas la seule vedette que traque Vaughan et dont il imagine la fin tragique :

> Son esprit était meublé d'une rangée de cibles représentant des vedettes de l'écran, des hommes politiques, des magnats de l'industrie et des personnalités de la télévision. Vaughan les suivait partout, armé de sa caméra, braquant sur eux son zoom depuis la terrasse de l'Oceanic Terminal, les parkings des studios de cinéma ou les balcons des chambres d'hôtel. (*C*, p. 28)

Celui-ci est toujours à ce point occupé à poursuivre des personnalités publiques, prenant « en filature une vedette pop ou un politicien de passage » (*C*, p. 170), que James consulte les rubriques mondaines (dont le paparazzo a justement pour mandat de remplir les pages) pour savoir qui son ami épie : « J'avais dévoré toutes les rubriques mondaines des journaux et des magazines dans l'espoir de deviner quelle vedette ou quelle personnalité politique Vaughan pouvait bien suivre » (*C*, p. 298). À la mort de Diana Spencer, qui s'est produite l'année suivant l'adaptation par David Cronenberg de *Crash*, nombreux ont été les journalistes qui ont rapproché les paparazzi responsables de l'accident dans lequel la princesse de Galles a trouvé la mort du personnage de Vaughan, faisant, par le fait même, de J.G. Ballard un devin de l'événement catastrophique qui a fortement ébranlé la société britannique. Paul Youngquist écrit, par exemple :

> It was in a strange state of surreality that I awoke some time ago to the sound of a bereaved radio reporter quietly announcing the death in a car crash of Princess Diana. Was it a sick if inevitable joke? A pirated BBC broadcast of Ballard's latest atrocity fiction? For a few peculiar moments I felt I had been translated onto the pages of some hyperrealist sequel to *Crash*. [...] The surprise is not that Princess Di is dead, or that she died in a car crash, or that photographers has a hand in it. These are the simple facts of our semiotic life. The surprise is how perfectly Ballard documented it all

> twenty years in advance. He is the prophet of the new life of signs, the *vita nuova* of crash and camera[245].

Commentant l'accident de la princesse, Salman Rushdie soulignait également, quelques jours après la tragédie : « It is one of the darker ironies of a dark event that the themes and ideas explored by Ballard and Cronenberg, themes and ideas that many in Britain have called pornographic, should have been lethally acted out in the car accident that killed Diana, Princess of Wales, Dodi Fayed and their drunken driver[246]. » Or, derrière l'intérêt malsain que Vaughan porte aux personnalités publiques se cache une tout autre réflexion sur le médium photographique, qui va au-delà du simple voyeurisme et de l'intérêt, primordialement mercantile, que le paparazzo entretient envers les vedettes. Ainsi, il ne serait jamais venu à l'esprit de Vaughan, qui, nous l'avons vu, vient au secours des accidentés lorsque l'occasion se présente, de tenir les propos d'un des paparazzi présents dans le tunnel de l'Alma alors qu'expirait la princesse Diana : « Qu'est-ce que j'aurais dû faire? Je ne suis ni docteur ni pompier. Mon boulot, c'était de prendre des photos[247]. » Le travail de Vaughan ne se limite pas à cet unique aspect : « prendre des photos » n'est pas son objectif ultime lorsqu'il s'empare de son appareil photo, son projet est beaucoup plus élaboré d'un point de vue scientifique.

En effet, si l'on s'y attache plus attentivement, le rapprochement entre le photographe de presse à scandale et Vaughan tourne rapidement court, puisque ce dernier n'est pas payé pour ses clichés, mais s'en sert plutôt comme matières premières dans le cadre de sa recherche. Ainsi, s'il photographie Elizabeth Taylor et d'autres personnalités, ce n'est pas pour vendre le résultat au premier magazine à potins qui voudra y mettre le prix, mais plutôt pour en comparer les agrandissements

---

[245] Paul Youngquist, « Ballard's Crash-Body », *Postmodern Culture*, vol. 11, n° 1, septembre 2000, en ligne : <muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/toc/pmc11.1.html>

[246] Salman Rushdie, « Crash. Was the Fatal Accident a Cocktail of Death and Desire? », *New Yorker*, 15 septembre 1997, vol. 73, n° 27, p. 68.

[247] *Libération*, 5 septembre 1997, p. 6. Cité par André Rouillé, « Lady Di, une mort par surexposition », dans Jean-Louis Deotte et Pierre-Damiem Huyguy (dir.), *Le jeu de l'exposition*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 124.

« avec des photos de blessures grotesques tirées d'un manuel de chirurgie esthétique » (*C*, p. 16), parce qu'il a remarqué que l'actrice « joue un rôle essentiel dans les fantasmes de tous les sujets interrogés. » (*C*, p. 229) Par ailleurs, ce qui frappe James, alors qu'il examine quelques instantanés pris par Vaughan, c'est qu'« [à] première vue, aucun être humain reconnaissable ne figurait à l'intérieur des véhicules » (*C*, p. 152) photographiés. Cette absence de sujet identifiable ne va-t-elle pas à l'encontre du travail du paparazzo, qui mise sur la récognition du sujet exposé et des actions posées par celui-ci? Contrairement au paparazzo, pour qui les célébrités prises en flagrant délit sont une fin en soi, Vaughan s'intéresse d'abord et avant tout aux liens que celles-ci entretiennent avec l'automobile.

C'est ce que James comprend lorsque Vaughan l'invite à visiter son atelier de photos, situé dans le sous-sol du domicile de Seagrave : « l'arrière-plan de tous ces clichés ne changeait pas : la voiture. » (*C*, p. 159) Dans ce contexte, il est intéressant de noter que James compare l'atelier de Vaughan à un « laboratoire » (*C*, p. 151), tandis qu'un autre personnage le qualifie de « centre des opérations », car, précise-t-il, « [a]vec Vaughan, tout a l'air d'un crime » (*C*, p. 163). Cette double catégorisation invite à réinterpréter la place occupée par la photographie dans l'entreprise de Vaughan. Comme le souligne Jeannette Baxter, « critics have tented to discuss Vaughan's agressive photographic projects in terms of voyeurism, the eroticisation of disaster and the ascendancy of the image over reality in contemporary culture[248] ». Les images de Vaughan, plus critiques que sensationnalistes, s'inscrivent dès lors mieux dans la tradition de la photographie artistique et scientifique. Elles rejoignent, d'une part et comme l'a bien montré Jeannette Baxter, les réflexions des artistes modernes sur le médium photographique[249], et d'autre part, elles s'apparentent à celles réalisées par un scientifique tâchant de documenter une expérimentation, ou par un « photographe de la police » (auquel il est par ailleurs comparé dans le texte, *C*, p. 107) intéressé à fixer sur pellicule les détails d'un

[248] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 123.
[249] *Ibid.*

accident pour en reconstituer le déroulement[250]. À l'instar du photographe de presse Weegee (Arthur Fellig), qui vivait dans son automobile « suspendu aux messages radio de la police[251] » pour capturer des images de meurtres ou d'accidents, ou encore des photographes de la police Mell Kilpatrick ou Arnold Odermatt, dont les clichés ont eu une fonction d'abord « médico-légale[252] » avant de se retrouver exposés au musée, Vaughan parcourt les environs de l'aéroport de Heathrow, branché sur « les fréquences utilisées par la police et les ambulanciers » (*C*, p. 258), attentif aux « communiqués de la police sur la radio de bord » (*C*, p. 21) et ne manquant jamais une occasion de sortir son appareil pour documenter un accrochage.

C'est aussi lorsque James visite l'atelier de photo de son ami qu'il prend vraiment conscience de ses méthodes de travail. Il y distingue deux sortes d'images. D'une part, il y a celles prises sur les lieux d'accidents, qui montrent des voitures accidentées entourées des secours et de curieux, mais qui évitent d'exposer des corps blessés :

> La plupart d'entre elles, des instantanées grossiers, pris de face, représentaient des voitures de tourisme ou des poids lourds accidentés, entourés de policiers et de spectateurs, ou bien encore des calandres et des pare-brise démolis vus en gros plan. Un grand nombre de ces photos avaient été prises d'une main peu assurée, à bord d'une voiture en mouvement, et l'on distinguait les silhouettes floues de policiers et d'ambulanciers furieux qui houspillaient le photographe au passage. À première vue, aucun être humain reconnaissable ne figurait à l'intérieur des véhicules. (*C*, p. 152)[253]

---

[250] Selon S.G. Ehrlich, le rôle de la photographie policière (forensic photography) est précisément « to reproduce scenes on film so that they will convey to the viewer the same information and impression he would have received had he directly observed the scene » (*Photographic Evidence. The Preparation and Use of Photography in Civil and Criminal Cases*, Londres, MacLaren and Sons, 1967, cité dans Thomas Stubblefield, « Between the Officer and the Artist : Arnold Odermatt's Aesthetic-Forensic Project », dans Marlene Kadar, Jeanne Perreault et Linda Warley, *Photographs, Histories, and Meanings*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 169).

[251] *Weegee dans la collection Berinson*, Paris, Gallimard, 2007, p. 25.

[252] Joe Laniado, « Arnold Odermatt », *Frieze*, n° 31, novembre-décembre 1996, en ligne : <www.frieze.com/issue/review/arnold_odermatt> Voir également : Arnold Odermatt, *Karambolage*, Londres, Steidl, 2013 [2003]; Caroline Recher, « Arnold Odermatt, par-delà les sept montagnes. L'œil candide de l'artiste non-homologué », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 156-184; Mell Kilpatrick, *Car Crashed and Other Sad Stories*, Londres, Tashen, 2000.

[253] Ce montage trouve son pendant inversé aux studios de Shepperton : « [Catherine] s'est mise à bavarder d'un ton aimable avec Renata, mais son attention était distraite par les photos en couleur exposées sur les murs : détails de voitures de sport hors série et de berlines de luxe qui figureraient

À côté de ses images *in situ* sont accrochées d'autres photographies de facture plus soignée, montrant « six femmes d'âge mûr » (*C*, p. 152), dont James note « leur nette ressemblance avec Vera Seagrave, telle qu'elle pourrait apparaître dans une vingtaine d'années. » (*C*, p. 153) Plus tard dans la narration, il remarque, suivant la même logique, que Vaughan choisit les prostituées qu'il fréquente pour leur similitude avec Elizabeth Taylor : « Les derniers temps où je l'ai vu, j'ai constaté que les femmes que Vaughan prenait chaque soir à son bord ressemblaient de plus en plus, par le teint ou la silhouette, à l'actrice qui l'obsédait. La lycéenne était Elizabeth Taylor adolescente, les autres représentaient ses âges successifs. » (*C*, p. 268) Ce travail de comparaison dévoile l'ambition profonde de Vaughan : celui-ci cherche non seulement, à la manière d'Albert Londe suivant l'« évolution pathologique[254] » des maladies de ses patients grâce à la photographie, à comprendre les conséquences d'un accident d'automobile sur leur physionomie et à étudier leur progression vers la cicatrisation, mais également à recréer (c'est le cas avec Elizabeth Taylor, par exemple) ce moment puissant de l'accident qui condense et surimpressionne les diverses étapes d'une vie[255].

Outre les photographies suspendues aux murs et éparpillées sur le sol de l'atelier, d'autres images ont été soigneusement disposées par Vaughan dans un « album relié en cuir » (*C*, p. 152), dont certaines pages présentent les étapes importantes de « l'accident, [de] l'hospitalisation [et de] la convalescence » de James. En étudiant cette collection, ce dernier remarque que l'ensemble s'intéresse moins au

---

dans un film publicitaire, commandé par un revendeur, auquel nous étions en train de travailler. Ces images emblématiques de calandres et d'ailerons, de caisses et de pare-brise, les tons pastel de la peinture métallisée, semblaient la fasciner. » (*C*, p. 176)

[254] Albert Londe, *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier-Villard et fils, coll. « Bibliothèque photographique », 1893, p. 73. Londe explique ainsi plus avant sa démarche : « De même qu'on a l'habitude de recueillir le plus grand nombre possible d'observations sur une maladie quelconque, de même il serait utile de réunir le plus grand nombre de documents photographiques : telle modification de la physionomie qui, dans une observation isolée, pouvait passer inaperçue et n'avoir aucune valeur spéciale, prendra, au contraire, une importance particulière si on la retrouve constamment dans des cas identiques. » (*Ibid.*, p. 74)

[255] Encore ici, Vaughan se fait sociologue, en empruntant aux études sur les parcours de vie. Voir entre autres le travail de Marc Bessin, « Parcours de vie et temporalité biographiques : quelques éléments de problématique », *Informations sociales*, vol. 6, n° 156, p. 12-21.

« comportement d'un producteur quadragénaire de films publicitaires pour la télévision » qu'à « l'interaction d'un individu, quel qu'il soit, et de son véhicule » (*C*, p. 160). Autrement dit, il ne s'agit pas d'une étude psychologique, mais d'une recherche sociologique. Comme les praticiens de cette discipline, Vaughan « subordonn[e] [ses] méthodes d'observation et ce qui est examiné à un questionnement[256]. » Malgré son engagement par rapport à son objet d'étude (James note que « [l]e dossier formé par l'ensemble des photos était plutôt celui de Vaughan que le [s]ien », *C*, p. 100), celui-ci reste de marbre devant les résultats obtenus, James constatant « [l]'absence de toute trace d'émotion ou d'intérêt » (*C*, p. 162) et le « détachement professionnel » (*C*, p. 294) de son ami. Mais plus encore, ce qui intéresse Vaughan, c'est la séquentialisation de l'accident (la succession des phases et des âges), c'est-à-dire sa narrativité.

Vaughan porte une attention particulière non seulement au contenu des images, mais surtout à leur mise en forme. Lorsqu'il présente l'album photo de son accident à James, il ne cesse d'attirer l'attention de ce dernier sur le caractère impromptu de certaines prises de vues : « Par quelque bizarrerie due à l'angle de prise de vue, les deux lignes semblaient former une fronde de nylon et de métal d'où le sein tordu de Renata jaillissait droit dans ma bouche. » (*C*, p. 161) Plus loin, il souligne « un cadrage inhabituel » (*C*, p. 161). Sa conception de la photographie rappelle les travaux des surréalistes ou les recherches de George Bataille dans les pages de la revue *Documents*, où le dernier texte publié est accompagné de photographies agrandies de mouches commandées auprès de l'Institut de micrographie de Paris[257]. Vaughan interroge ainsi plus spécifiquement la valeur sémiotique des photographies présentes dans les manuels scientifiques. Pour lui, les images qu'il découpe dans les livres techniques révèlent un savoir, un rapport à la connaissance, comme le faisaient

---

[256] Maïté Clavel, *Sociologie de l'urbain*, Paris, Anthropos, coll. « Ethnosociologies », 2002, p. 6.

[257] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8, p. 492. Dans un essai intitulé *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Georges Didi-Huberman étudie le rapport aux images de George Bataille, tel qu'il prend plus particulièrement forme dans les pages de la revue *Documents*, dont ce dernier assurait la direction. (Paris, Macula, coll. « Vues », 1995.)

déjà les montages de son questionnaire. Particulièrement intéressante est, en ce sens, la méthode courante utilisée dans ces livres, qui lie deux images avec l'objectif de démontrer un axiome : « la signification stratégique des visuels d'un article scientifique réside dans les montages et les séquences d'images, et non dans chacune prise isolément. La scientificité de l'image réside dans une mise en rapport, dans une médiation qui affecte un contenu sémiotique à de pures relations entre objets[258] », rappellent ainsi Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille. La conception positiviste de la photographie scientifique (pour Albert Londe, l'un de ses premiers théoriciens, « dans bien des cas une simple épreuve parlant aux yeux en dira plus long qu'une description complète[259] ») trouve son pendant chez les photographes de presse populaire, qui considèrent aussi leur pratique « comme un miroir du réel qui n'interprète pas mais se contente d'enregistrer[260]. » À la manière des surréalistes, et, après eux, des figures emblématiques du Pop Art, Vaughan cherche à révéler le caractère construit de la mise en relation des mots et des images, duquel il tente de faire surgir un sens nouveau :

> Dans ses photos de coïts, de détails de calandres et de tableaux de bord, de rencontres d'un coude et d'une glissière de glace chromée, d'une vulve et d'un levier de commande, Vaughan explorait le champ d'une logique nouvelle née de la combinaison de ces artefacts proliférants. Il déchiffrait les divers codes d'un mariage nouveau de la sensation et du possible. (*C*, p. 168)

Sa façon de filmer s'apparente donc moins à celle d'un voyeur qu'à celle du documentariste : « L'œil collé au viseur de la caméra, il panoramiquait le long de la façade du pavillon des urgences. » (*C*, p. 140) Il documente son environnement (c'est d'ailleurs son vrai programme dans le cadre de la narration, à savoir réaliser un

---

[258] Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012, p. 184.

[259] Georges Didi-Huberman, « La photographie scientifique et pseudo-scientifique », dans Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 71.

[260] Jane Bayly-Colin Heather, « *Life* et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande », *Amnis. Revue de civilisation Europes/Amériques*, n° 4, « Médias et pouvoirs en Europe et en Amérique du XIX^e^ siècle à nos jours », 2004, par. 4, en ligne : <amnis.revues.org/727> Au sujet de l'utilisation de la photographie dans le domaine scientifique, voir : Virgilio Tosi, *Cinema Before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*, Londres, British Universities Film & Video Council, 2005.

documentaire), constituant une banque d'images qui lui seront utiles pour étudier toutes les facettes de l'accident de la route. Il a, en quelque sorte, trouvé le moyen de contourner le manque de source dont se plaignait Andy Warhol, alors qu'il devait fréquemment faire face à des refus en tentant d'approcher des policiers pour obtenir leurs photographies : « They take pictures of everything, only it's almost impossible to get copies of them[261]. » Bref, le travail de Vaughan en est un de collecte, d'assemblage, de compilation et de recherche : « Vaughan emmagasinait toutes ces images dans son esprit, prêt à les ressortir à point nommé et à les adapter au *schéma* meurtrier qu'il aurait retenu. » (*C*, p. 282, nous soulignons.) Le questionnaire et les photographies sont autant d'outils qui lui servent à mener à bien sa recherche, car ils lui permettent de reconstituer la séquence temporelle et narrative de l'accident.

Le chef du protocole

Si Vaughan est comparé, suivant le choix de ses objets d'étude et de ses méthodes de recherche privilégiées, à un médecin ou à un photographe de la police, le premier métier auquel il est métaphoriquement associé, dès les premières lignes du récit, est celui de « Earl Marshal » : « Les dernières semaines de sa vie, Vaughan ne pensait qu'à la mort de l'actrice, à ce sacre des blessures qu'il avait mis en scène avec la dévotion d'un *chef du protocole*[262]. » (*C*, p. 16, nous soulignons.) Dans la plupart des pays, le chef du protocole, qui est rattaché au ministère des Affaires étrangères, est notamment responsable du respect de l'étiquette lors des rencontres diplomatiques et des visites des chefs d'État étrangers. Associer ce personnage (dont la vertu ne semble pas être l'une des principales qualités, non plus que l'équilibre psychique un trait idiosyncrasique) à une charge institutionnelle ayant pour mandat de veiller au respect des bienséances peut paraître incongru : *a priori*, Vaughan ne semble avoir

---

[261] G.R. Swenson, « Andy Warhol, *Art News*, novembre 1963, p. 26. Cité par Jennifer Higgie, « Always Crashing in the Same Car », *Frieze*, n° 73, mars 2003, en ligne : <www.frieze.com/issue/article/always_crashing_in_the_same_car> Le titre de l'article reprend celui d'une chanson de David Bowie (1977).

[262] « During the last weeks of his life Vaughan thought of nothing else but her death, a coronation of wounds he had staged with the devotion of an Earl Marshall. » (*C*, p. 7)

rien en commun avec un émissaire des bonnes manières, et le monde de *Crash* est plus entropique que respectueux de l'ordre social. Vaughan n'est-il pas celui qui « crach[e] au passage son chewing-gum sur la pelouse » (*C*, p. 202) ou qui se « [tient] bien en retrait de l'urinoir et [secoue] les dernières gouttes [d'urine] sur le sol carrelé » (*C*, p. 203)? On l'imagine mal occuper, même métaphoriquement, l'une des fonctions les plus prestigieuses du système monarchique britannique.

Mais explorons plus avant cette comparaison. Selon Pierre Ansart, la fonction première du protocole est de conjurer les menaces de violence[263]. Pour expliquer ce constat, Ansart prend l'exemple d'une caricature, à laquelle se réfère également Jacques Gadouin dans son *Guide du protocole et des usages* : « on y voit, explique ce dernier, des petits personnages qui, tous ensemble et du même élan veulent franchir une même porte; leur commune précipitation fait comprendre qu'ils se ruent vers la bousculade et vers la violence[264] ». Autrement dit, si tout le monde décide de passer en même temps au même endroit, il ne peut en résulter que le chaos. Compris de cette façon, le protocole a la même fonction que les feux de circulation installés aux carrefours des chemins ou encore que les panneaux intimant à céder le passage, installés aux entrées d'une autoroute ou d'un rond-point. Sans ces dispositifs, sans ces règles de préséance et les habitus de conduite qui, comme le remarquait Norbert Elias, relèvent de l'auto-contrainte[265], induisant un comportement qui s'apparente à

---

[263] Jacques Gadouin, *Guide du protocole et des usages*, Paris, Stock, 1984, p. 63; Pierre Ansart, « Le pouvoir de la forme. Pour une approche psycho-anthropologique du protocole », dans Yves Deloye, Claudine Haroche et Olivier Ihl (dir.), *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1996, p. 22.

[264] Jacques Gadouin, *Guide du protocole et des usages*, *op. cit.*, p. 63. Cité dans Yves Deloye, Claudine Haroche et Olivier Ihl (dir.), *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, *op. cit.*, p. 22.

[265] « La circulation dans les rues principales d'une grande ville de notre société différenciée exige un conditionnement très différent de notre appareil psychique. Le danger d'une attaque armée est réduit au minimum. Des automobiles filent à toute vitesse. Les piétons et les cyclistes cherchent à se frayer un passage dans les carrefours encombrés. Des agents règlent avec plus ou moins d'adresse la circulation. Mais cette régulation de la circulation présuppose que chacun règle lui-même son comportement en fonction des nécessités de ce réseau d'interdépendances par un conditionnement rigoureux. Le danger principal auquel l'homme est ici exposé est la perte de l'auto-contrôle d'un des usagers de la voie publique. Chacun doit faire preuve d'une autodiscipline sans faille, d'une autorégulation très différenciée de son comportement pour se frayer un passage dans la bousculade. Si

un automatisme chez le conducteur (ne dit-on pas, parfois, que nous sommes, au volant d'une voiture, sur le « pilote automatique »?), les routes et les autoroutes se transformeraient en immense bouchon de circulation, provoquant au bout du compte l'« apocalypse automobile » (*C*, p. 81) appréhendée par James et les autres personnages de *Crash*. Comme le rappelle Maryse Pervanchon, la conduite automobile doit être autant régie par un code de conduite que de *bonne conduite* (nous soulignons), un ordre de priorité doit nécessairement être institué pour éviter le désordre et les collisions[266].

En Grande-Bretagne, le « Earl Marshal » a toutefois une fonction encore plus précise : en effet, s'il veille au respect du protocole, il s'occupe également de l'organisation des cérémonies de couronnement et des funérailles des membres de la monarchie. Il est, de ce fait, à la fois lié au sacre et à la mort. Ceci n'est certes pas étonnant quand on pense à la célèbre phrase : « le roi est mort, vive le roi! », typique d'un ordre monarchique qui joint dans un même mouvement les rituels de mort et ceux de l'intronisation, celui-ci ayant toujours privilégié la succession à la rupture[267].

Comparer Vaughan à ce haut dignitaire de la Couronne britannique invite, en ce sens, à porter une attention particulière aux multiples métaphores liées au couronnement qui parcourent le récit, ainsi qu'à la logique de destitution que celui-ci met symboliquement en œuvre. En effet, à la suite de l'éclatement du pare-brise de l'automobile dans laquelle ils prennent place, plusieurs accidentés de la route se retrouvent affublés d'un diadème, comme cette « caissière à la boutique hors-taxes de

---

jamais l'effort qu'exige cette autorégulation dépasse les possibilités d'un individu, ce dernier et bien d'autres se trouvent en danger de mort. » (*La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1975 [1969], p. 186-187.)

[266] Maryse Pervanchon, *Du monde de la voiture au monde social. Conduire et se conduire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.

[267] Denis Fleurdorge, *Les rituels et les représentations du pouvoir*, Paris, Zagros, 2005, p. 38. Aussi, dans *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique* : « le mot protocole suggère un sens aujourd'hui encore essentiel : garantir la continuité, préserver la mémoire des institutions politiques. » (*op. cit.*, p. 15) Jean-Claude Schmitt retrouve l'origine de cette expression dans un vieil adage du droit coutumier du Moyen Âge, « [l]e mort saisit le vif », qui marque selon lui « la continuité de la succession de père en fils dans une lignée ordinaire puis dans la dynastie royale. » (*Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Bibliothèque des histoires », 1994, p. 251.)

l'aéroport » : « Elle semblait assise en équilibre instable sur son siège; des fragments de pare-brise étaient incrustés dans son front comme une couronne de diamants. » (*C*, p. 21) Le texte intronise de la sorte analogiquement les victimes d'accidents d'automobile, mais ce n'est que pour aussitôt les destituer, leur diadème rappelant bien entendu une autre couronne – mortuaire celle-là. À l'instar du Earl Marshal, dont la fonction relève à la fois, nous l'avons vu, de l'intronisation et des obsèques, Vaughan préconise une logique de l'in-détronisation, que Bakhtine définit comme un mouvement de « deux-en-un[268] ». Cette construction trouve sa représentation la plus complète dans l'obsession cultivée par le personnage à l'endroit d'Elizabeth Taylor, qu'il imagine justement couronnée par les éclats d'un pare-brise telle une « Vénus naissant à la mort[269] » (*C*, p. 17). Cet oxymore unit la mythologie, la naissance et la mort.

a) Elizabeth Taylor

Dans les années 1960 et au début des années 1970, Elizabeth Taylor n'est pas encore le monstre esthétiquement modifié qu'elle deviendra par la suite, mais elle possède déjà tous les attributs pour devenir la figure emblématique de *Crash*. Si elle commence à être de plus en plus reconnue pour ses frasques conjugales, sa consommation excessive d'alcool et de barbituriques ainsi que pour les navets dans lesquels elle tient de plus en plus fréquemment l'affiche, elle demeure tout de même l'icône par excellence d'un cinéma hollywoodien qui carbure au kitsch et cultive une fascination avouée pour la vie privée excentrique de ses vedettes. De même, l'onomastique de son nom ne pouvait que séduire J.G. Ballard : en alliant le haut et le bas, le noble et le trivial, Elisabeth Taylor est associée, de manière oxymorique, autant à la monarchie anglaise qu'à la doctrine du taylorisme, à l'origine du travail à la chaîne qui a grandement contribué au développement de l'industrie automobile. Elizabeth, c'est bien entendu la reine d'Angleterre, Elizabeth II, couronnée en

[268] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 183.
[269] « *death-born* Aphrodite » (*C*, p. 8, nous soulignons).

1953[270]; et Taylor, c'est Frederick Winslow Taylor, ingénieur-conseil en organisation d'entreprises et promoteur de la « direction scientifique » du travail, qui a profondément transformé les méthodes de production industrielle et les conditions de travail des ouvriers[271].

Les destins de l'actrice américaine et de la monarque britannique ne cessent d'ailleurs de se recouper dans les années qui suivent la Deuxième Guerre mondiale. Selon un proche collaborateur d'Andy Warhol, Elizabeth Taylor, qui détestait se faire appeler « Liz », était la première à apprécier la proximité de son nom avec celui de Sa Majesté : « She *hates* to be called Liz. It's always Elizabeth, and *only* Elizabeth. Like the Queen[272]. » En 1947, le magazine *Life* consacre, à quelques semaines d'intervalle, sa page couverture ainsi qu'un reportage agrémenté de photographies aux deux femmes[273]. Alors que l'article consacré à la princesse Elizabeth insiste sur le fait qu'elle a été « élevée pour être une reine », et qu'elle est désormais prête à se marier, celui qui présente Elizabeth Taylor rappelle ses talents innés d'actrice (selon la légende, le producteur de son premier film lui aurait fait signer un contrat dès l'instant où il l'a vue) et insiste sur les rôles de personnages plus matures qu'elle est désormais appelée à jouer, après avoir triomphé dans plusieurs rôles de femme-enfant. Les deux Elizabeth deviennent, au même moment, femmes, et le discours les présente de la sorte.

Au début des années 1960, Elizabeth Taylor est également associée à une autre figure de reine : celle de la souveraine d'Égypte, Cléopâtre, qu'elle personnifie dans un film hollywoodien réalisé par Joseph L. Mankiewicz. Pendant le tournage, l'actrice, qui menait une vie dissipée en compagnie de son mari du moment, Eddie

---

[270] Rappelons que dans la tradition monarchique britannique, Elizabeth II entre en filiation directe avec la reine Elizabeth 1ère, la reine vierge qui régnait au temps de Shakespeare.

[271] Merci à Pierre Popovic et à Jean-Marie Privat d'avoir partagé leurs interprétations autour du nom de l'actrice.

[272] Bob Colacello, « When Andy Met Liz », *Warhol Liz*, New York, Gagosian Gallery, 2011, p. 10. Un livre paru en 2002, écrit par le photographe Gianni Bozzacchi et portant sur sa relation avec Elizabeth Taylor, s'intitule d'ailleurs *The Queen and I* (University of Wisconsin Press).

[273] *Life*, 14 juillet 1947 (Elizabeth Taylor); 28 juillet 1947 (princesse Elisabeth).

Fisher, a dû être hospitalisée d'urgence à la suite d'une pneumonie à staphylocoques aggravée d'une congestion pulmonaire, ce qui a entraîné des retards coûteux dans la production du film. Pour sauver l'actrice, les médecins ont procédé à une trachéotomie, une opération qui laissa une importante cicatrice à son cou. Les rumeurs coururent alors qu'elle était morte[274]. Apparaissant peu de temps après son opération sur la page couverture du *Life*, qui annonçait la reprise du tournage de *Cléopâtre*, Elizabeth Taylor affiche majestueusement sa large cicatrice, dans lequel un journaliste du magazine distingue un « sign of victory, the scar of the incision[275] ». Tout au long de sa carrière, Elizabeth Taylor sera l'incarnation d'une ambivalence, entre la beauté et la monstruosité, entre la grâce et la grossièreté, entre la vie et la mort. Dans une entrevue accordée à Richard Merryman et publiée dans le *Life* du 18 décembre 1964, elle confie au journaliste que « [t]he turning point in [her] life came when [she] almost died – five times[276]. »

La présence d'Elizabeth Taylor dans le récit de J.G. Ballard n'est donc pas fortuite : elle est autant référentielle que symbolique. L'actrice est, en effet, régulièrement passée par Shepperton au cours des années 1960 et au début des années 1970, alors qu'elle (ou un de ses maris de l'époque, Richard Burton), jouait dans un film tourné aux Studios de Shepperton[277]. Au début des années 1970, Elizabeth Taylor y tourne le film *Zee & Co*, où elle partage la vedette avec Michael Caine[278]. Elle avait également déjà trouvé la mort dans un accident d'automobile, sous les traits

---

[274] Marie-France Bourgeois, *Liz Taylor. La dernière star de l'âge d'or d'Hollywood*, Neuilly-sur-Seine, Exclusif, 2011, p. 165-166.
[275] *Life*, 6 octobre 1961.
[276] *Life*, 18 décembre 1964, p. 82
[277] Les photographies d'Eve Arnold prises sur le plateau de tournage du film *Becket*, en 1963, confirment la présence de l'actrice aux studios de Shepperton lors du tournage de ce film qui mettait en scène son mari de l'époque, Richard Burton. Voir la série de clichés « GB. Shepperton. Film Set *Becket*. 1963 », disponible sur le site internet de l'agence Magnum :
<www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDWM8ZU0>
[278] Voir la photographie de Bob Dear, un photographe de l'Associated Press, qui montre les deux acteurs étendus sur un lit lors d'une pause pendant le tournage. La photo a été prise le 3 février 1971 : <www.apimages.com/metadata/Index/Associated-Press-International-News-England-Entertainment-michael-caine-elizabeth-taylor/05c6450b3ae1da11af9f0014c2589dfb/1/0> Pour une liste des films tournés aux studios de Shepperton, voir : <www.britmovie.co.uk/studios/Shepperton-Studios/3/>

de Gloria Wandrous, dans le film *BUtterfield 8* (*La Vénus au vison*), qui date de 1960. Elle partage donc avec les personnages de *Crash* le fait d'être, et ce à plusieurs niveaux, une revenante qui porte sur son corps cicatrisé les marques de ses multiples passages vers l'au-delà.

Elizabeth Taylor apparaît, dans les premières et les dernières lignes de *Crash*, simultanément comme une reine et comme une revenante. En effet, sa main gantée évoque l'accessoire royal qui a pour fonction de mettre à l'abri de la souillure profane. De même, la foule se rassemblant rapidement sur les lieux de l'accident ne manque pas de maintenir autour d'elle une distance royale : « Policiers et infirmiers, ainsi que la foule qui se pressait entre les ambulances et les voitures de patrouille, prenaient bien garde de laisser un espace libre autour d'elle. » (*C*, p. 342) Le geste qu'elle pose à ce moment (elle porte une main à sa gorge) pointe inévitablement vers sa cicatrice, rappelant l'opération dont elle est miraculeusement sortie vivante. Dans *Crash*, les gens qui accourent sur les lieux de l'accident, alertés par les médias, l'imaginent déjà morte : « Combien, parmi les gens présents, pensaient qu'elle était déjà morte et avait pris sa place au panthéon des victimes de la route? » (*C*, p. 341) La scène prend, là encore, des airs de « cérémonie d'in-détronisation[279] ». Si, dans un premier temps, Elizabeth Taylor se « tient à l'écart sous les feux tournants de l'ambulance », créant une distance symbolique entre sa personne et le commun des mortels, elle est aussi « éclairée par les gyrophares » des voitures d'urgence, se trouvant ainsi bariolée par les lumières colorées et oscillantes des véhicules d'urgence. En connotant les couleurs du costume d'Arlequin[280], cet effet de lumière a pour conséquence de signaler son détrônement symbolique. Mais Vaughan, qui tentait, en digne Earl Marshal, de confirmer le statut de reine d'Elizabeth Taylor tout

---

[279] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 183.

[280] Pour Karen Beckman, ces lumières qui couvrent de lumières bleues l'actrice rappelle également les tableaux que lui consacre Andy Warhol, où elle apparaît successivement différemment colorée : « Jame's description of Taylor under the blue revolving lights of a British ambulance, holding "a gloved hand to her throat", recalls not only Taylor's near death by tracheotomy during the shooting of *Cleopatra*, but also, through the scene's implied blue lighting, Andy Warhol's *Blue Liz* (1963). » (*Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*, *op. cit.*, p. 167-168.)

en lui offrant des obsèques grandioses, termine sa course folle « à travers le toit d'un car rempli de voyageurs. » (*C*, p. 15)

L'écrivain

Vaughan, nous l'avons vu, n'est pas un scientifique au sens conventionnel du terme. Il remet constamment en question les prétentions à l'objectivité de la science et il est particulièrement attentif aux discours qui l'entourent. En cela, sa démarche rejoint celle de l'écrivain de fiction, telle que la définit J.G. Ballard dans de nombreux articles critiques. Malgré que ce soit le narrateur qui porte le même nom que l'auteur, le véritable représentant de l'écrivain, dans *Crash*, est sans contredit Robert Vaughan. Pour J.G. Ballard, le rôle de la fiction n'est-il pas de tester des hypothèses extrêmes, comme le fait le savant renégat du roman? L'analyse de la description de l'appartement de Vaughan proposée par le narrateur permettra d'étayer cette hypothèse. Car si Vaughan est un artiste *extraordinaire*, comme le suggérait Jeannette Baxter[281], il peut aussi être considéré comme un écrivain *extraordinaire*.

Après une journée passée à rechercher Seagrave, qui a disparu, James ramène Vaughan chez lui. Il décrit ainsi le logement qu'habite ce dernier :

> Je l'ai ramené chez lui : un grand studio qu'il occupait au dernier étage d'un immeuble donnant sur le fleuve, au nord de Shepperton. L'unique pièce était encombrée de tout un rebut électronique : terminal d'ordinateur, oscilloscopes, magnétophones, caméras, machines à écrire électriques. Des rouleaux de câbles s'entassaient sur le lit défait. Les rayonnages le long du mur étaient garnis de manuels scientifiques, de collections incomplètes de revues techniques, de romans de science-fiction en éditions de poche et de photocopies des propres articles de Vaughan. L'ensemble était meublé sans le moindre souci d'harmonie. Les sièges de chrome et de vinyle semblaient avoir été pris au hasard dans la vitrine d'un supermarché de banlieue[282]. (*C*, p. 259)

---

[281] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 101.

[282] « I drove him to his appartment, a large single-roomed studio on the top floor of a block overlooking the river north of Shepperton. The room was filled with discarded electronic equipment – electric typewriters, a computer terminal, several oscilloscopes, tape recorders and cine-cameras. Bales of electric cable were heaped on the unmade bed. The shelves and walls were packed with scientific textbooks, incomplete runs of technical journals, science-fiction paperbacks and reprints of his own papers. Vaughan had furnished the appartment without any interest – the selection of chromium and

Alors qu'il franchit la porte du domicile de son ami, plusieurs éléments attirent l'attention de James : sa localisation géographique ainsi que sa disposition architecturale et urbanistique; les divers objets électroniques qui s'y trouvent; les livres qui composent sa bibliothèque; et le mobilier, qui lui semble avoir été négligemment choisi. Cet espace intime donne plusieurs indices au sujet de l'individu qui habite les lieux, révélant non seulement son mode de vie, mais surtout le fonctionnement de sa pensée et le rapport au savoir qu'il entretient.

a) Shepperton

À l'instar de son créateur, qui s'est établi dans cette ville avec sa famille au début des années soixante, Vaughan habite Shepperton. Dans ses mémoires, qui portent un sous-titre aux résonances initiatiques (« From Shanghai to Shepperton »), J.G. Ballard écrit :

> En 1960, au moment où nos enfants découvrirent qu'ils avaient des jambes, la décision s'imposa : nous avions besoin d'une maison avec jardin. Ainsi notre famille prit-elle possession de la petite demeure de Shepperton où je vis encore aujourd'hui. Sans doute mon choix se porta-t-il sur Shepperton à cause des studios de cinéma qui lui donnaient quelque chose de vaguement iconoclaste. (*VRA*, p. 200)[283]

Petite ville de banlieue située à quelque trente kilomètres à l'ouest de Londres, Shepperton offre aux résidents des maisons jumelées parfaites pour élever des enfants selon les nouveaux standards de la société de consommation (présence d'un jardin, environnement moins pollué et sécuritaire, superficie adaptée aux besoins de la famille nucléaire, etc.), des immeubles résidentiels à étages et des espaces commerciaux accessibles. L'essor de l'agglomération est emblématique du développement des banlieues résidentielles situées à proximité des grands centres urbains dans l'après-guerre. Partout en Occident, l'augmentation rapide de la

---

vinyl chairs looked as if they had been seized at random from a suburban department-store window. » (*C*, p. 167)

[283] Dans *La bonté des femmes*, Ballard parle du tournage de *Empire du soleil*, qui a eu lieu en partie aux studios de Shepperton. Quelques-uns de ses voisins avaient participé à la distribution comme figurants. Ballard lui-même a pris part au tournage, mais les images le mettant en scène ont été finalement coupées au montage.

population, le développement des voies de circulation et la démocratisation de l'utilisation de l'automobile transforment, en quelques années, de petites bourgades en villes densément peuplées, formant de multiples banlieues-dortoirs aux abords des capitales. Shepperton a également la particularité d'être situé tout près de l'aéroport international de Heathrow, l'un des plus achalandés du monde. Aux yeux de Ballard, Shepperton est, en ce sens, moins une banlieue de Londres que de l'aéroport, un environnement dans lequel il distingue les signes du futur à même le présent :

> For the past 35 years I have lived in the Thames Valley Town of Shepperton, a suburb not of London but of London Airport. The catchment area of Heathrow extends for at least 10 miles to its south and west, a zone of motorway intersections, dual carriageways, science parks, marinas and industrial estates, watched by police CCTV speed-check cameras, a landscape which most people affect to loathe but which I regard as the most advanced and admirable in the British Isles, and paradigm of the best that the future offers us[284].

Ballard a été un témoin privilégié de la transformation de la localité : « When he moved there in 1960, these fields had been rural and bucolic – the background to the charmingly naive landscapes of Stanley Spencer in not too distant Cookham. Since then, they'd been overrun by dual carriageways, shopping centres and housing developments, not to mention the spread of Heathrow Airport[285]. » Dans une entrevue accordée à James Campbell en 2008, il explique le choix qui l'a poussé à emménager à cet endroit : « I came to live in Shepperton in 1960. I thought : the future isn't in the metropolitan areas of London. I want to go out to the new suburbs, near the film studios. This was the England I wanted to write about, because this was the new world that was emerging[286]. » La ville fait partie de son imaginaire intime et occupe

---

[284] J.G. Ballard, « Airports », *The Observer*, 14 septembre 1997. Dans un article publié dans *The Guardian* en 1994 et repris dans *Millénaire mode d'emploi*, il décrivait déjà Shepperton comme une banlieue de l'aéroport d'Heathrow plutôt que la ville de Londres, en précisant l'effet de cette proximité sur la ville : « On peut voir l'influence de Heathrow dans les immeubles de bureaux qui ressemblent à des tours de contrôle et les immenses centres commerciaux qui évoquent des aérogares. Dans les années 1970, l'annexion fut achevée avec l'arrivée de l'autoroute M3, sculpture cinétique en béton qui frôle Shepperton comme une interminable piste d'envol. » (*Op. cit.*, p. 220) Dans cette union entre la piste d'atterrissage et le déroulement de l'autoroute, on retrouve le mouvement de la vision de General Motors en 1956, dans un film commercial « Highway of Tomorrow ».

[285] John Baxter, *The Inner Man*, *op. cit.* p. 226.

[286] James Campbell, « Strange Fiction », *The Guardian*, 14 juin 2008, p. 12, en ligne :

une place de choix dans plusieurs de ses intrigues : « Pratiquement tous mes livres ont été écrits, en effet, à la main, sur le bureau de bois qui se trouve dans la pièce d'à côté. La maison n'est pas spacieuse, je le reconnais [...], mais c'est mon poste d'observation : d'ici, je peux scruter tous les changements qui interviennent dans la société anglaise[287]. » Autrement dit, Shepperton est, pour Ballard autant que pour Vaughan, le laboratoire d'une nouvelle urbanité, d'une nouvelle socialité.

b) Électronique et mobilier

La résidence de Vaughan est à l'image du personnage. L'appartement, qui ne compte qu'une seule pièce, rassemble, du point de vue de James, les objets les plus hétéroclites, allant des dispositifs électroniques spécialisés aux romans de science-fiction. À plusieurs reprises, James souligne le fouillis qui y règne : l'espace est encombré, le lit est défait, les objets s'y entassent sans aucune raison apparente. Divers objets électroniques sont éparpillés dans l'appartement. À l'instar des autres technologies auxquelles s'intéresse le roman, particulièrement les technologies médicales[288], ces appareils agissent tous comme des prolongements du corps et des sens, tour à tour prothèses de la voix, de l'écriture et de la vue. Leur présence rappelle l'importance de plus en plus grande prise par ces instruments sophistiqués (mais qui tombent rapidement en désuétude) dans l'univers de la recherche, notamment celle consacrée à l'étude de la circulation : « Much more complex problems are now being considered in relation to city traffic and here commercial firms specialising in electronic devices and computers are being called in to help, in what has become known as area traffic control[289]. » Le travail de Vaughan s'inscrit donc dans une perspective tant futuristique qu'archéologique. Aux premières loges de la révolution

---

<www.guardian.co.uk/books/2008/jun/14/saturdayreviewsfeatres.guardianreview10>

[287] François Busnel, « J.G. Ballard, le visionnaire », *L'Express*, 1er février 2005, en ligne : <www.lexpress.fr/culture/livre/j-g-ballard-le-visionnaire_809741.html>

[288] Dans son mémoire de maîtrise, Christine Legault étudie trois de ces technologies médicales : « la radiographie, la chirurgie et les prothèses ». *Technologies médicales et discours littéraire : cohésion et collision des corps dans* Crash!, *op. cit.*, p. 19.

[289] William H. Glanville, « The Road Research Laboratory, D.S.I.R. », *op. cit.*, p. 879.

électronique, il collectionne ses artéfacts les plus signifiants, mais désormais démodés, hors d'usage et appelés à sombrer dans l'oubli.

Selon James, « [l]'ensemble était meublé sans le moindre souci d'harmonie. Les sièges de chrome et de vinyle semblaient avoir été pris au hasard dans la vitrine d'un supermarché de banlieue. » (*C*, p. 259) Si le narrateur encourage le raccourci interprétatif et se complait dans le hasard et l'absence de sens (comme il l'avait fait aussi lors de son évaluation du questionnaire), il faut rappeler que les objets, en tout premier lieu ceux qui trônent dans les foyers occidentaux, font partie, comme le remarque Jean Baudrillard, d'un « système socio-idéologique[290] » et que « nul objet aujourd'hui ne se propose ainsi au "degré zéro" de l'achat. De gré ou de force, la liberté que nous avons de choisir nous contraint à entrer dans un système culturel[291]. » L'architecte britannique Peter Smithson reconnaît cet état des choses lorsqu'il affirme : « When we design a chair, we make a society and a city in miniature[292]. » Si les meubles font certes partie du décor, au point où l'on en vient à oublier leur présence, ils sont aussi « porteurs d'un discours fascinant[293] ». Dans *London Orbital*, Iain Sinclair souligne que J.G. Ballard était particulièrement sensible aux innovations du monde du design : « À vingt et un ans, Ballard visitait avec enthousiasme le Festival du Royaume-Uni. Le Skylon! Son effet au bord du fleuve. Et les chaises suédoises[294]! » Dans son « Projet de glossaire pour le XX^e^ siècle », Ballard écrit, au sujet du design mobilier : « Notre mobilier constitue une constellation externe de nos zones cutanées et de nos postures corporelles[295]. »

---

[290] Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1968, p. 161.
[291] *Ibid.*, p. 168.
[292] Cité dans Florence de Dampierre, *Chairs. A History*, New York, Abrams, 2006, p. 352.
[293] Peter Dormer, *Le nouveau meuble*, Paris, Flammarion, 1988 [1987], rabat de couverture.
[294] Iain Sinclair, *London Orbital*, Paris, Inculte, 2010, p. 315. Voir, au sujet de cet événement qui se voulait un écho à l'exposition universelle de 1851 et une façon symbolique d'insuffler l'espoir, dans l'esprit des Britanniques, après les années sombres de la Deuxième Guerre mondiale : Beckey Conekin, *"The Autobiography of a Nation" : the 1951 Festival of Britain*, Manchester, New York, Manchester University Press, Palgrave, coll. « Studies in Design », 2003.
[295] J.G. Ballard, « Projet de glossaire pour le XX^e^ siècle, *op. cit.*, p. 324.

Georges Perec l'avait aussi compris, lui pour qui « le seul terme de moquette devait véhiculer "tout un système de valeur"[296] ».

Dans cette perspective sémiotique, la description du mobilier de l'appartement de Vaughan peut être appréhendée, malgré sa brièveté, selon trois modalités : le mode d'acquisition des objets (« pris au hasard » et « sans le moindre souci d'harmonie »), le choix des matériaux (« chrome » et « vinyle ») ainsi que leur méthode de mise en marché (« vitrine d'un supermarché de banlieue »). Ces trois éléments renvoient le lecteur à un imaginaire social précis, qui prend forme au tournant de l'après-Deuxième Guerre mondiale et que le développement de la société de consommation a infléchi. Selon Florence de Dampierre, les chaises modernes sont « the product of a new, hurried, tense lifetyle[297]. » La sélection du mobilier de l'appartement de Vaughan renvoie ainsi moins à une décision spontanée (relevant du hasard), prise par un personnage négligeant, qu'à une procédure d'achat de plus en plus commune dans le monde que s'attache à décrire le roman. L'essor de la société de consommation donne, en effet, accès à une abondance de choix de produits offerts aux consommateurs, un afflux qui remplace rapidement les pénuries du passé, du monde pré-industriel comme des temps de guerre. Alors que les marchandises sont disponibles en masse, le consommateur se laisse tenter par des achats qui semblent anodins, mais qui ont, dans les faits, une grande incidence idéologique.

S'il a peut-être été choisi sans soin et par hasard, il n'en demeure pas moins que l'ameublement de l'appartement de Vaughan est conforme au style moderniste en vogue dans le design d'intérieur depuis les années 1930, un style fortement influencé par les travaux du Bauhaus, de Marcel Breuer, Mies van der Rohe et, en Grande-Bretagne, par la firme d'Ernest Race : « At about the same time in England, Ernest Race, who had worked in the aircraft industry during the war, began to produce wire

---

[296] Cité dans Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, Flammarion, 2006, p. 196.

[297] Florence de Dampierre, *Chairs : a History*, *op. cit.*, p. 352. Autant pourrait en être dit des personnages de *Crash*, qui sont influencés par les contraintes de la nouvelle société périurbaine dominée par l'automobile.

and molded plywood chairs, which were enthusiastically received by visitors at the Festival of Britain in 1951[298]. » Cette tendance est fortement tributaire d'une façon de concevoir et de produire des meubles qui s'inspire des méthodes du secteur de l'automobile et qui favorise l'utilisation de matériaux composites[299]. Le vinyle est un de ces matériaux synthétiques, à base de plastique, tandis que le chrome sert de finition et donne aux objets une allure futuriste, tout en améliorant leur durée de vie. Dans *Crash*, les matériaux utilisés dans la fabrication des chaises qui meublent l'appartement de Vaughan font ainsi partie intégrante de l'univers de l'automobile. Les passagers de l'autobus avec lequel Vaughan entre en collision sont « plaqués sur les sièges de vinyle » (*C*, p. 15) tandis que le corps d'une prostituée « se déchirait sur l'emblème chromé du capot » (*C*, p. 26) de son véhicule. D'autres objets sont également faits de chrome : outre les automobiles, qui arborent les chromes de leur capot (*C*, p. 80), on note le « téléphone chromé qui avait apporté à Catherine les premières nouvelles de [l']accident [de James] » (*C*, p. 52), les « barres chromées de la gouttière » (*C*, p. 54) ou encore la « chaise roulante chromée » (*C*, p. 156) et la « canne de métal chromé » (*C*, p. 148) qui permettent à Gabrielle de se déplacer.

Pareillement, le mobilier est éclectique, comme s'il avait « été pris au hasard dans la vitrine d'un supermarché de banlieue. » (*C*, p. 259) Mais Vaughan s'inspire plutôt des tendances de son époque pour meubler son appartement. En faisant mention d'une vitrine de supermarché, James évoque le développement d'un phénomène de mise en marché des produits de consommation relativement nouveau au début des années 1970, mais qui commençait à dominer : la spectacularisation de la marchandise. « The newest of the supermarkets consist of a large glass-fronted covered building with front elevations designed to attract passing traffic[300]. » James Rouse, l'un des entrepreneurs les plus influents dans le développement des premiers

---

[298] *Ibid.*, p. 377.

[299] « Prouvé began to make architectural elements and seats out of welded and molded metal, using a technique employed in automobile construction at the time. » (*Ibid.*, p. 384-385)

[300] Josephine P. Reynolds, « Suburban Shopping in America : Notes on Shopping Development in the United States and the Implication for Britain », *The Town Planning Review*, vol. 29, n° 1, avril 1958, p. 51.

centres commerciaux, expliquait, dans un article du *Time* publié le 15 octobre 1956 que « "[u]ltimately [...], the big retail centers will all be weather-controlled and glass-enclosed, allowing store owners to dispense with display windows and open their counters, bazaar-fashion, to passersby"[301]. » Rappelons également que « [t]he rise of the department store was intimately linked with the emergence of modern consumerism in Britain[302] » et que « the commodities were showed and "staged" in splendid, eye-catching setting within the store or in the outside store windows[303]. » Jean Baudrillard avait bien compris l'importance de la vitrine dans la société de consommation. Selon lui,

> [c]et espace spécifique qu'est la vitrine, ni intérieur ni extérieur, ni privé ni tout à fait public, qui est déjà la rue tout en maintenant derrière la transparence du verre le statut opaque et la distance de la marchandise, cet espace spécifique est aussi le lieu d'une relation sociale spécifique. [...] la communication qui s'établit au niveau de la vitrine n'est pas tellement celle des individus aux objets qu'une communication généralisée de tous les individus entre eux à travers non pas la contemplation des mêmes objets, du même système de signes et du même code hiérarchique de valeurs[304].

C'est dire que le mobilier de l'appartement de Vaughan participe d'une construction sociale. Son choix n'a rien de fortuit, mais révèle les grandes tendances idéologiques de l'époque.

c) La bibliothèque

Le contenu de la bibliothèque de Vaughan attire également l'attention du narrateur[305] : « Les rayonnages le long du mur étaient garnis de manuels scientifiques,

---

[301] « Pleasure-Dome with Parking », *Time Magazine*, 15 octobre 1956, en ligne : <mall.lampnet.org/article/articleview/11970/0/251/?PrintableVersion=enabled>

[302] Peter Scott, « The Evolution of Britain's Urban Built Environment », dans Martin Daunton (éd.), *The Cambridge Urban History of Britain*, vol. 3, 1840-1950, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 504-505.

[303] Rudi Laermans, « Learning to Consume : Early Department Stores and the Shaping of the Modern Consumer Culture (1860-1914) », *Theory, Culture, Society*, vol. 10, n° 79, 1993, p. 91.

[304] Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1970, p. 264-265.

[305] Les bibliothèques sont nombreuses dans l'œuvre de Ballard. Elles occupent une place importante dans *I.G.H.*, *Sauvagerie* et *Que notre règne vienne*, où elles révèlent beaucoup d'infomations au sujet des habitants d'un lieu. Dans ce dernier roman, le fait que les bibliothèques du luxueux appartement du docteur Maxted soient « vides » (*QNRA*, p. 174) en dit long sur son rapport à la connaissance.

de collections incomplètes de revues techniques, de romans de science-fiction en éditions de poche et de photocopies des propres articles de Vaughan[306]. » (*C*, p. 259) L'éclectisme de cette bibliothèque est remarquable, alors que s'y côtoient la science de pointe et la fiction populaire[307]. La sociologie de la littérature a bien montré comment les livres et leur contenu s'inscrivent dans des « circuit[s] d'échanges[308] », des réseaux de sens qui sous-tendent des rapports à la connaissance. La bibliothèque de Vaughan donne ainsi à voir (et à lire) le rapport que celui-ci entretient au savoir, de même qu'elle l'inscrit dans une communauté, de chercheurs et de lecteurs.

On notera, dans cette perspective, que les manuels scientifiques et les revues techniques sont des livres destinés à un lectorat averti, composé de spécialistes des disciplines concernées. Judith S. Duke rappelle que « a technical, scientific or medical book is defined as a book on a technical, scientific or medical subject intended for adult professionnals involved in some aspect of these fields[309]. » Adressés à des initiés capables d'analyser rapidement les informations qui s'y trouvent, ces textes demeurent, par le fait même, souvent incompréhensibles pour les néophytes : « To an outsider, the contents of these papers appear to be mystic and wonderful : to an insider, they convey rapidly and efficiently information about the research that has been done[310]. » Le mode de fonctionnement éditorial entourant la production des manuels scientifiques et des revues spécialisées est garant de tout un système d'échanges et de validations des connaissances scientifiques, qui a pour

---

[306] « The shelves and walls were packed with scientific textbooks, incomplete runs of technical journals, science-fiction paperbacks and reprints of his own papers. » (*C*, p. 167)

[307] La bibliothèque de Vaughan n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de l'auteur, qui aligne manuel scientifique et enquête judiciaire (*Crash Injuries*, de Jacob Kulowski, le rapport de la Commission Warren), essais divers, œuvres classiques et de science-fiction (*Opium* de Cocteau, *La bâtarde* de Violette Leduc, William Burroughs, les œuvres complètes de Shakespeare et une encyclopédie d'œuvres de science-fiction, biographie et carnets) travaux sur le surréalisme et le Pop Art ainsi qu'un assortiment de magazines et de journaux. (*Re/Search*, « J.G. Ballard », n^{os} 8-9, 1984, p. 171.)

[308] Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1958, p. 5.

[309] Judith S. Duke, *The Technical, Scientific and Medical Publishing Market*, White Plains, New York, Londres, Knowledge Industry Publications, Inc., 1985, p. 25.

[310] A.J. Meadows, « The Scientific Paper as an Archaeological Artefact », *Journal of Information science*, vol. 11, n° 1, 1985, p. 27.

fonction de plébisciter les idées avancées par les spécialistes. Vaughan est bien conscient de l'importance d'appartenir à une communauté, lui qui excelle à réunir autour de lui ses adeptes : « Comme je m'approchais, il m'a fait signe de le rejoindre, m'introduisant au sein d'une sorte d'entourage imaginaire qu'il savait créer instantanément. » (*C*, p. 174)

Pour leur part, les revues scientifiques ont pour mandat la diffusion mensuelle ou semestrielle d'études récentes. Elles fonctionnent, à tout le moins pour les plus prestigieuses d'entre elles, selon un système de révision par les pairs, qui garantit, en principe, l'originalité et la validité des contenus publiés[311] :

> Some members of scientific and technical (sci-tech) fields point out that a journal should contribute something to the knowledge of a profession. It is a scholarly publication devoted to the first announcement of research or to original works written by the individuals who conducted the research. It publishes peer-reviewed material rather than contributed material and is concerned with a specific field rather than with a general area. Its frequency is usually quarterly to bimonthly, and it may be affiliated with a professional association[312].

Elle s'inscrivent, pour utiliser un syntagme popularisé par Michel Foucault lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, dans un « ordre du discours », où « [l]a discipline est un principe de contrôle de la production du discours[313]. » La présence de tels volumes dans l'appartement de Vaughan confirme qu'il fait partie, malgré ses méthodes qui semblent peu orthodoxes, de la communauté scientifique : le personnage consulte, connaît et comprend les travaux produits par ses collègues. Il ne se contente d'ailleurs pas de se tenir informé des travaux en cours dans son domaine d'expertise, il y participe activement, contribuant aux avancées de la recherche en écrivant lui-même des articles dont il garde précieusement les tirés à part (reprints)[314]. En effet, la pratique éditoriale veut que des tirés à part soient remis aux auteurs

---

[311] À la fin des années 1990, l'affaire Sokal avait fortement ébranlé les préceptes assurant la rigueur intellectuelle de cette procédure de révision par des spécialistes d'un domaine de recherche. Voir : Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.

[312] Judith S. Duke, *The Technical, Scientific and Medical Publishing Market*, *op. cit.*, p. 68.

[313] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971, p. 37.

[314] La traduction française oblitère ici le caractère institutionnel de cette pratique bien établie en les réduisant à de simples « photocopies ».

d'articles, permettant à ceux-ci d'offrir une copie de leurs textes à des collègues avec lesquels ils veulent partager les résultats de leurs recherches, assurant ainsi la diffusion plus large des idées qu'ils défendent. Mentionné dans les politiques éditoriales de la plupart des éditeurs scientifiques, ce privilège accordé aux auteurs est souvent spécifié dans les contrats de publications. Elsevier par exemple, l'un des plus grands diffuseurs au niveau mondial de documents scientifiques, indique, dans la page dédiée aux auteurs de son site internet, que « [a]n offprint is available immediately upon publication and is an exact copy of your complete article. Offprints are provided freely to authors in either paper or digital (PDF) form[315]. » Le site du *Oxford Journal* souligne aussi leur importance dans la diffusion des travaux scientifiques : « At *Oxford Journals*, we know the importance of wide dissemination of your work. That is why our offprint ordering service allows you to select the format and quantity of offprints that best suit your requirements[316]. » Loin d'être de vulgaires photocopies qui ne feraient que confirmer le narcissisme du personnage, les « reprints » signalent plutôt son appartenance à un groupe de chercheurs. James remarque également que la collection de revues techniques de Vaughan est incomplète, ce qui laisse entrevoir un certain dilettantisme, en tous les cas une relation au savoir qui prétend moins à une connaissance globale et objective des faits qu'à la constitution d'un savoir qui se sait parcellaire : les connaissances de Vaughan ne sont pas encyclopédiques, elles sont incomplètes, fragmentaires.

Le personnage entretient également une relation particulière à la fiction. En effet, les volumes scientifiques côtoient sur l'étagère de sa bibliothèque des romans,

---

[315] <www.elsevier.com/wps/find/authorsview.authors/offprints>. Cette maison avait d'ailleurs été au centre d'une polémique liée à cette pratique institutionnelle : lors de la publication des quatorze volumes de *Encyclopedia of Language and Linguistics*, elle avait informé ses contributeurs qu'elle ne leur fournirait pas de tirés à part. Dans un billet intitulé « Publishers and Academics : Partnerships or Power relationships? » disponible sur Internet, Daniel Gile, membre de l'European Society for Translation Studies, accusait la compagnie de violer « a well-established tradition in academic publishing that authors are entitled to off-prints of their papers. Elsevier's "company policy" violates it blatantly. »
<www.est-translationstudies.org/resources/research_issues/Publishers%20and%20Academics.htm>

[316] <www.oxfordjournals.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/for_authors/offprints.html>

plus précisément de science-fiction, un genre qui, à l'époque, n'avait pas réussi à obtenir ses lettres de noblesse et qui était associé, dans certains milieux, à une littérature juvénile : « It seems clear that throughout its history as a publisher's category science fiction has been aimed at an audience consisting mainly of young people[317]. » La précision du narrateur agit ainsi tel un « message matérialisé[318] », qui rapproche symboliquement Vaughan d'une classe d'âge et de lecteurs reconnus pour son immaturité. À cette référence au genre, le « péritexte éditorial[319] » apporte également des précisions quant au format de ces bouquins, convoquant ainsi leur « statut symbolique[320] ». On sait que depuis sa commercialisation au XIX^e siècle, le livre de poche est caractérisé, en général, par son prix dérisoire, qu'il est destiné à un public de masse et qu'il est associé à une lecture de consommation rapide[321]. Le format de poche a par ailleurs eu un impact important sur la diffusion de la science-fiction, qui est, rappelons-le, le genre qui a fait connaître Ballard :

> The most important change in the science fiction market, however, was the advent of paperback books. [...] The advent of the paperbacks was highly significant, not because it had any direct impact on the nature or quality of what was being written [...]; but because it greatly increased the amount of money there was to be made out of science fiction[322].

Vaughan défend, en ce sens, une certaine compréhension des liens qui unissent la littérature et la science prospective[323]. La bibliothèque de Vaughan signale son

---

[317] Brian M. Stableford, *The Sociology of Science Fiction*, San Bernardino (Californie), Borgo Press, 1987, p. 64.
[318] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 10.
[319] *Ibid.*, p. 21-26.
[320] Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Actualités – Recherches / Sociologie », 1978, p. 10.
[321] Bertrand Legendre, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », dans Leslie Howsam et Jane McLeod (dir.), *Mémoires du livre*, « Réseaux du livre et capital culturel : territoire, société et nation », vol. 2, n° 1, 2010.
[322] Brian M. Stableford, *The Sociology of Science Fiction*, *op. cit.*, p. 62.
[323] À cet égard, sa compréhension du monde est redevable, à l'instar de celle de J.G. Ballard, de ces « littératures invisibles », véritables terreaux du discours social : « revues scientifiques, manuels techniques, brochures des compagnies pharmaceutiques, documents internes des groupes d'experts, déclarations de principe des agences de relations publiques –, portion de cet univers de publications auquel la plupart des gens cultivés n'ont guère accès, mais qui est le plus fertile des terreaux pour l'imagination. » (J.G. Ballard, « Les plaisirs de la lecture », *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 218.)

inscription dans une communauté de lecteurs et de chercheurs, tout en le rapprochant du rôle de l'écrivain, tel que le conçoit J.G. Ballard, et de ses méthodes.

L'échec de la reconstruction identitaire

James met au compte de « [l]'évident narcissisme » (*C*, p. 259) de son ami la présence sur les murs de son appartement de nombreuses photographies qui le représentent :

> Les murs du studio, de la salle de bain et de la cuisine étaient couverts de photos de lui : plans tirés de ses séries télévisées, portraits au format 13 x 18 extraits de journaux, instantanés pris au polaroïd en cours de tournage. On le voyait se prêter aux soins d'une maquilleuse, ou bien gesticuler autour d'un producteur, pour le bénéfice du photographe. Toutes ces photos dataient d'avant son accident. Les années qui avaient suivi étaient occultées, comme s'il s'agissait là d'une période trop grave pour qu'il ait eu le temps de songer à satisfaire sa vanité personnelle. Pourtant, ces clichés fanés semblaient absorber toute son attention tandis qu'il allait et venait dans la pièce, prenait une douche, changeait de vêtements. Il lissait au passage le coin racorni d'une photo, *craignant peut-être que l'effacement total de ces images n'entraîne la dissolution de sa propre identité*. (*C*, p. 259-260, nous soulignons.)

Plutôt que de mettre en scène le nombrilisme de Vaughan, ces images tirées de son passé ne viennent-elles pas rappeler, en négatif, la violence de l'accident qu'il a subi et son caractère insurmontable? Les photographies sont, nous dit le texte, la dernière chose qui le rattache à une époque où sa personnalité était pleine et entière. Qu'est-ce à dire sinon que le personnage a été complètement détruit par son accident, et qu'en gardant la trace de l'homme qu'il était avant son accident, ce mur est le dernier vestige de son être authentique et qu'il peine à faire revivre? Dans cette perspective, la fascination morbide du personnage pour les accidents ne peut-elle pas être

---

Iain Sinclair rappelle la conception que se faisait Ballard de ces documents inédits : « Il écrémait les revues techniques, détournait leur vocabulaire. Il entretenait des relations amicales avec des scientifiques comme Chris Evans. Il puisait la terminologie de sa sinistre poétique dans les documents en apparence les plus innocents. C'est là que le virus se trouvait, dans les plus ternes de tous les discours, dans l'enflure publicitaire, le dépliant publicitaire, la campagne de lancement d'une marque. Le salon de l'automobile d'Earl's Court, comme le comprit Ballard, s'avérait être un rendez-vous bien plus subversif que la réunion de quelques mages de la contre-culture à Camden. William Burroughs, qui eut une influence majeure sur Ballard, le sait depuis des années : lisez les rapports financiers d'IBM, montez des extraits en cut-up avec un récit de voyage de Graham Greene, un paragraphe extatique de Conrad, un cliché de Tanger. » (Iain Sinclair, *London Orbital*, *op. cit.*, p. 314.)

envisagée comme une entreprise de démystification, par laquelle Vaughan cherche à expliquer ce qui lui est arrivé, mais surtout, à comprendre ce qu'il est devenu? C'est en tous les cas ce qui explique son intérêt pour les marques laissées sur la carrosserie de sa voiture par un chien qu'il vient de happer : « La mort d'une créature inconnue s'était inscrite sur la voiture en longues traces triangulaires; son *identité disparue* s'exprimait dans le langage géométrique du véhicule. » (*C*, p. 24, nous soulignons.) En étudiant les accidents et les accidentés, Vaughan poursuit le même objectif : retrouver son unité perdue, tant corporelle que psychique, dont tous les accidents qu'il étudie gardent les traces. Mais son drame est qu'après avoir photographié l'accident, collecté la documentation et analyser les données, il ne peut ressembler à autre chose qu'à une « parodie des photos de victimes de la route aux murs de son appartement. » (*C*, p. 18) Comme se le remémore James,

> [l]a carrière de Vaughan s'était brusquement interrompue [...] : en plein milieu de sa série d'émissions télévisées, il avait été sérieusement blessé dans un accident de moto quelque part sur une route du Nord. Dès le premier regard, on décelait sans peine sur son visage et toute sa personne les traces encore vives de ce choc terrifiant. Ses jambes avaient été brisées par les roues arrière d'un camion. Ses traits semblaient avoir été déboîtés latéralement, puis reconstitués à partir de vieilles photos publicitaires. Les balafres sur son front et autour de sa bouche, ses cheveux qu'il coupait visiblement lui-même, et les deux dents manquantes à sa mâchoire supérieure, lui donnaient un air hirsute et hostile. Ses poignets osseux saillaient des manches usées du blouson de cuir comme une paire de menottes. (*C*, p. 103-104)

Vaughan – la description le laisse entrevoir – est un être bricolé et recollé[324]. Il est, pour le dire autrement, une créature grotesque.

---

[324] L'application du site internet *The Composites* (qui a pour projet de constituer l'image d'un personnage de fiction à partir des descriptions textuelles qui en sont proposées) aurait conçu tout autrement le portrait de Vaughan si elle avait pris la mesure de l'ensemble des descriptions du personnage qui parsèment la narration : son corps est en effet formé de plusieurs « poignées » (*C*, p. 232), les traits de son visage se soulèvent comme des menottes « qu'on ouvre et referme » (*C*, p. 202), « sa bouche dure aux lèvres balafrées [est] fendue d'un sourire burlesque » (*C*, p. 136) et « [s]on mamelon droit, tranché puis mal rattaché, [est] dressé en permanence » (*C*, p. 231); il possède également une corporalité animale (« [s]a langue acérée point[e] hors de sa bouche balafrée comme hors de la gueule d'un reptile », *C*, p. 163) et une généreuse pilosité (« l'épaisse toison pubienne qui s'étendait jusqu'au haut de ses cuisses », *C*, p. 323). Serait alors apparu le portrait d'un être au physique hybride et fantaisiste, digne de figurer sur une toile de Jérôme Bosch, plutôt que celui d'un jeune homme au visage irrévérencieux qui rappelle davantage des personnages de Bret Easton Ellis et

Dans une étude qu'il consacre à cette forme esthétique dans l'œuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine rappelle que « [l]'aspect essentiel du grotesque est le difforme[325]. » Il précise également que « [l]'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont [...] les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque[326]. » En ce sens, Vaughan est bien un personnage qui s'inscrit dans une telle lignée. La première description que propose le narrateur du personnage procède, en effet, par « déformations et transformations[327] » : il est « [p]ropulsé par une paire de jambes de longueur inégale, cousue des cicatrices de nombreuses collisions » (*C*, p. 33), tandis que ses cuisses et son ventre sont couturés (*C*, p. 284). Son corps a été disloqué, puis recombiné : il est fait de lignes brisées. Sa physionomie particulière produit constamment des effets de dissociations chez ceux qui croisent sa route. Alors qu'il le rencontre à l'hôpital, tenant « d'une main ferme un dossier plein de photographies tout en mastiquant un chewing-gum », une image vient à l'esprit de James : « À le voir, il m'est soudain venu l'idée que son dossier devait être rempli de photos obscènes. Je l'imaginais colportant de salle en salle des radios pornographiques et des résultats d'analyse d'urine mis à l'index. » (*C*, p. 70) La démarche de Vaughan invite le narrateur à imaginer une fantaisie où des documents médicaux se transforment subitement en dossiers pornographiques soumis à la censure et devant, en ce sens, être tenus loin des yeux profanes. L'exubérance de Vaughan a également le pouvoir de mettre les esprits en désordre : « Son discours véhément et ses roulements d'épaules finissaient par semer la confusion dans l'esprit de cette femme blasée. » (*C*, p. 264)

Mais Vaughan s'avère incapable, en bout de ligne, de reconstituer son identité, sa quête se soldant par un échec. Conséquemment, son accident fatal ne

---

Don DeLillo que de celui imaginé par J.G. Ballard (<thecomposites.tumblr.com/post/17275656447/vaughn-crash-a-novel-jg-ballard-his-exhausted>).

[325] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 52.

[326] *Ibid.*, p. 302.

[327] Milena Burkart, « De la dislocation ou dédoublement : voies de la création grotesque chez Kafka », dans François Susini Anastopoulos (éd.), *Le grotesque dans la littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Littérature comparée », 2008, p. 74.

pourra être autre chose qu'une pâle copie de celui qu'il avait imaginé. Au terme de la narration, « l'ange maudit des autoroutes » n'est plus que l'ombre de lui-même : il a « le visage grisâtre » (*C*, p. 336), il fait des « apparition[s] spectrale[s] » (*C*, p. 334) et sa voiture tombe en lambeaux, telle une « épave roulante » (*C*, p. 336). Le texte ballardien réussit ainsi à montrer, dans sa composition même, ce que l'accident d'automobile a de plus terrifiant : il laisse l'être dans un état de délabrement profond, dont il est impossible de revenir, malgré ce que le discours prétend. Et c'est justement pour contrer cet angle mort de la pensée rationaliste que la narration de *Crash* emprunte ses métaphores à l'univers du grotesque, car, comme l'écrit Rémi Astruc,

> le grotesque serait ainsi *la résolution, visible dans son expression esthétique, d'un problème pratique ou éthique insoluble* dans l'ordre de la pensée. En tant que mode privilégié de l'imagination, la liberté et l'invention artistiques y ont libre cours et permettent en effet de dépasser dans le champ plus ouvert qui est le leur les blocages de la perception rationnelle du monde, c'est-à-dire permettent de dépasser les impasses morales, les apories philosophiques et historiques sur lesquels achoppe la réflexion par ses moyens habituels[328].

Reposons donc, au bout de ce long parcours interprétatif, la question : *Crash* est-il « a moral tract, or a paean to the joys of sexuel violence[329] »? Ni libelle ni hymne apollinien, le roman de J.G. Ballard rend plutôt compte, avec les moyens de la fiction, de l'immense tragédie individuelle et sociale que constitue l'accident d'automobile. En élaborant des images qui se caractérisent, entre autres, par leur ambivalence constitutive, il réussit à montrer sa véritable nature : loin d'être un événement banal, sexuellement attrayant ou du ressort de l'exception, l'accident d'automobile est un événement douloureux, difficilement surmontable, qui détruit autant physiquement que psychologiquement. Plus encore, il est un opérateur de transformation, un lieu où se condensent les temps de la vie et de la narration. Il établit des liens étroits avec celle-ci, tandis que l'automobile s'offre comme un

---

[328] Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 260.

[329] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 18. Jean Baudrillard se demande, de son côté : « Ce monde mutant et communant de simulation et de mort, ce monde violemment sexué, mais sans désir, plein de corps violés et violents, mais comme neutralisés, ce monde chromatique et métallique intense, mais vide de sensualité, hypertechnique sans finalité – est-il bon ou mauvais? » Répondant lui-même à la question, il ajoute : « Nous n'en saurons jamais rien. » (*Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 177.)

espace-temps complexe, marqué par la porosité des frontières (public/privé, intérieur/extérieur, etc.). Si, dans ses *Mythologies*, Roland Barthes comparait l'automobile aux grandes cathédrales construites aux siècles passés[330], J.G. Ballard établit, de son côté, un parallèle éclairant entre le réseau routier et une autre construction architecturale magistrale – les grandes Pyramides : « Il se peut certes que ces vastes intersections de béton soient les monuments les plus importants de notre civilisation urbaine, des sortes de Pyramides du XX^e^ siècle, mais voulons-nous entrer dans l'Histoire à la manière de ces armées d'esclaves qui construisirent ce qui, après tout, était des monuments aux morts[331]? » Comment alors enterrer tous les morts engendrés par les accidents de la route sans atténuer, voire nier, la gravité de la situation? Le texte littéraire, et *Crash* en particulier, véritable tombeau pour les accidentés, relève le défi.

---

[330] « Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. » (Roland Barthes, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1957, p. 150.)

[331] J.G. Ballard, « L'avenir de l'automobile », *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 308.

Chapitre 2

L'île de béton : l'invisibilité des bords d'autoroutes

> Les îles sont d'avant l'homme, ou pour après[1].
> Gilles Deleuze
>
> I'm up and down the Westway, in an' out the lights
> What a great traffic system – it's so bright
> I can't think of a better way to spend the night[2]
> The Clash
>
> But to speed by, and up on the Westway, that is to be in control. Or is it[3]?
> Sandy McCreery

Alors que la narration de *Crash* s'attache à décrire les accidents qui entravent régulièrement le flot des véhicules se déplaçant sur les voies de circulation, celle de *L'île de béton* s'intéresse, pour sa part, aux marges du réseau autoroutier et aux laissés-pour-compte de l'urbanisme contemporain. Pour Roger Luckhurst, ce récit constitue le double fantomatique de *Crash* : « *Concrete Island* is the shadowy double of *Crash*, in the very first page ostentatiously smashing through the protective barriers that had restricted *Crash*'s economy[4]. » Avec *L'île de béton*, Ballard poursuit la recherche entreprise dans son roman précédent concernant l'impact des accidents d'automobile sur ceux qui en sont victimes. Délaissant cependant les abords autoroutiers de l'aéroport international de Heathrow, que les personnages de *Crash* arpentaient inlassablement, l'action du récit se déroule entièrement dans un terrain vague jouxtant un important échangeur raccordant les boulevards urbains en provenance du quartier de Marylebone à l'autoroute M4, qui est située plus à l'ouest

---

[1] Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 12.
[2] The Clash, « London's Burning », *The Clash*, CBS, 1977.
[3] Sandy McCreery, « The Westway : a Road too Far », dans Jonathan Bell, *Carchitecture. When the Car and the City Collide*, Londres, August, 2001, p. 75.
[4] Roger Luckhurst, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 134.

de la ville de Londres. Le roman met ainsi en scène la difficile cohabitation, dans l'espace urbain, des voies autoroutières, alors en pleine expansion, et des quartiers résidentiels qui les bordent et qui sont durement éprouvés par le voisinage de ces mastodontes de béton. Chris Hall écrit, au sujet de ce court texte publié en 1974 – soit quelques mois seulement après *Crash* : « If Ballard is the poet of the motorways, then *Concrete Island* is his *Paradise Lost*[5]. » Autrement dit, ce texte ne serait rien de moins qu'un chef-d'œuvre, une synthèse magistrale de son imaginaire.

En revenant de son travail, l'architecte Robert Maitland[6], le personnage principal du récit, est victime d'une violente sortie de route : suite à l'explosion d'un pneu de sa voiture, il perd la maîtrise de son véhicule, qui termine sa course loin en contrebas de la voie expresse. Il se retrouve alors coincé dans un espace en friches de forme triangulaire, délimité par des voies autoroutières surélevées. Affaibli, manquant d'eau et de nourriture, il tente, en vain, de trouver un moyen de quitter l'enclave. Après quelques jours d'errance, il fait la connaissance de deux individus qui ont élu domicile dans ce lieu pourtant inhospitalier : Jane Sheppard, dont le prénom rappelle ironiquement l'acolyte de Tarzan, tandis que son nom la situe dans une filiation avec la figure de guide qu'est le berger (shepherd), est une jeune femme qui a rejeté ses origines bourgeoises et qui pratique désormais de petits métiers (dont la prostitution) pour assurer sa survie : « Je travaille dans un club. Enfin, une espèce de club. Des fois, je drague sur l'autoroute » (*IB*, p. 143), explique-t-elle à Maitland; de son côté, Proctor, qui est affublé d'un surnom évoquant l'imaginaire aérien et militaire (ainsi avait-on nommé un avion d'entraînement utilisé par la Royal Air Force pendant la Deuxième Guerre mondiale), est un ancien saltimbanque devenu simple d'esprit à la suite d'une vilaine chute lors d'une manœuvre acrobatique effectuée sans protection adéquate. Les relations entre Maitland et ce duo éclectique ne seront pas de tout repos, ces derniers voyant d'un œil suspicieux l'apparition d'un

---

[5] Chris Hall, « The Westway », *IconEye*, n° 87, septembre 2010, en ligne : <www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-087-|-september-2010/the-westway>

[6] (Donald) Maitland est également le nom du personnage du premier roman de Ballard, *Le vent de nulle part* (Paris, Casterman, coll. « Presses Pocket Science-Fiction », 1977).

intrus qui menace leur quiétude et qui risque de compromettre leur isolement. S'ils le nourrissent et le soignent selon leurs modestes moyens, ils ne semblent pas enclins pour autant à l'aider à se sortir de ce mauvais pas : à plusieurs reprises, Maitland leur demande d'appeler des secours, ce qu'ils ne feront jamais. Après une série de gestes posés pour assurer leur emprise respective sur l'endroit et sur les autres membres de la communauté qu'ils forment malgré tout (Maitland urine sur Proctor et se sert de lui comme monture, le traitant comme une bête de somme, tandis que Jane vilipende à plusieurs reprises Maitland, tentant même sournoisement de l'empoisonner), Proctor est accidentellement tué et Jane décide de quitter les lieux. Le texte se clôt sur le projet « d'évasion » de Maitland; la fin demeure cependant incertaine quant au sort qui sera ultimement réservé au personnage.

Alliant imaginaire de l'île déserte et matière composite intrinsèquement attachée à l'urbanité (le béton), inversant les liens traditionnels entre le centre et la périphérie, le titre du récit ballardien prend la forme d'un oxymore. Alors que l'île est habituellement située « aux limites de la terre[7] », excentrée par rapport à la métropole, celle de Ballard est concomitante de la capitale, formée à partir de ses résidus, urbains ou humains. En situant l'action de son récit près de l'un des embranchements les plus achalandés du réseau routier de la capitale anglaise, J.G. Ballard prend le contre-pied du genre insulaire, dans lequel l'île, éloignée de la métropole, est plus couramment associée à une nature sauvage qu'à un espace aménagé, et encore moins bétonné[8]. Localisée au centre du réseau routier, mais définie aussi par son isolement, l'île de béton est un lieu où les tensions entre des

---

[7] Danielle Lecoq, « Les îles aux confins du monde », dans Daniel Reig (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

[8] Le portrait est cependant quelque peu différent dans l'imaginaire ballardien, puisque les îles transformées en bases militaires ou utilisées dans le cadre de tests nucléaires sont courantes dans ses récits et occupent souvent l'esprit de ses personnages. Par exemple, la nouvelle intitulée « Je rêvais de m'envoler vers l'île de Wake » débute avec les souvenirs du narrateur entourant « une collection de photographies jaunissantes représentant cet atoll du Pacifique, sur quelques immenses souvenirs de ses immenses pistes bétonnées. » (*Œuvres complètes*, t. 3, Auch, Tristram, 2010, p. 17.) Voir également la nouvelle « L'ultime plage » (*Œuvres complètes*, t. 2, Auch, Tristram, 2009, p. 307-333) et le roman *La course au paradis* (Paris, Denoël, 2010 [1994]).

univers opposés sont exacerbées : l'autoroute et la ville, la vitesse et l'immobilité[9], le construit et le détruit, l'institué et le marginal, le conscient et l'inconscient[10], la solitude et l'achalandage communicationnel[11]. L'« île de béton » en vient à qualifier, par une périphrase, l'Angleterre elle-même, qui se voit, en seulement quelques années, complètement quadrillée par des voies routières à accès restreint divisant le territoire en autant d'« îles »[12] n'ayant que très peu de contacts entre elles.

Si la plupart des critiques ont analysé le récit dans une perspective psychanalytique (l'île est assimilée, dans cette perspective, à l'inconscient de Maitland), Élaine Després note très justement que « le roman de Ballard n'est pas qu'une métaphore psychologique, [qu']il porte aussi une riche réflexion sociologique et sémiotique[13]. » Pour Andrzej Gasiorek, « [t]he concrete island on which Maitland crashes is not just a metaphor for his mind but also a symbol of the waste and destruction modernity leaves in its wake[14]. » Ces déchets prennent, dans le récit, deux formes principales : ils sont, d'une part, urbanistiques – ruines et traces d'anciens lieux de socialisation supprimés au profit de l'essor du réseau autoroutier –; d'autre part, ils sont humains, l'île étant le lieu de la marginalité, recherchée dans le cas de Jane, obligée pour Proctor et subie en ce qui concerne Maitland. La narration de *L'île de béton* met ainsi en scène, nous allons le voir, le difficile combat entre la visibilité et l'invisibilité.

---

[9] Christine Legault, « Vitesse et inertie : les deux univers de *L'île de béton* », *Tangence*, n° 55, 1997, p. 8-17.

[10] Pere Gallardo-Torrano, « From Mindscapes to Landscapes : J.G. Ballard's Self-Sought Utopia in *Concrete Island* », *Spaces of Utopia : An Electronic Journal*, n° 2, été 2006, en ligne : <ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id174id275&sum=sim>

[11] Élaine Després, « Île déserte au cœur du village planétaire », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 133-157.

[12] Un fichier Powerpoint disponible sur le site de l'organisme « Motorway Archive Trust » montre bien cet état des choses : entre 1958 (année de l'ouverture du premier tronçon autoroutier au pays) et 1972, le réseau est passé de 8 miles d'autoroutes à 1 265 miles. <motorwayarchive.ihtservices.co.uk/en/openings/index.cfm>

[13] Elaine Després, « Île déserte au cœur du village planétaire », *op. cit.*, p. 134.

[14] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005, p. 108.

2.1. L'imaginaire de l'île, le déploiement de la fiction

« On s'étonnera toujours que l'Angleterre soit peuplée, l'homme ne peut vivre sur une île qu'en oubliant ce qu'elle représente[15] » remarque Gilles Deleuze dans un court texte consacré aux îles désertes. La récurrence du thème de l'île dans la littérature britannique suggère cependant que les citoyens de ce pays, et encore moins ses écrivains, n'ont jamais complètement réussi à faire fi de cette réalité. J.G. Ballard est très conscient de l'importance de cet élément topographique définissant le territoire comme l'identité des habitants qui le peuplent : « Not having spent my childhood and adolescence in England, I received a very big shock when I got here in 1946 and found it was a closed little island, containing a whole lot of lesser islands – the world of English professional life[16]. » Pour lui, l'île ne constitue pas seulement une réalité géographique : elle se présente surtout comme la métaphore des polarisations sociales qui influencent en profondeur les relations entre les citoyens britanniques, où les groupes sociaux forment des enclos hermétiques repliés sur eux-mêmes. Dans cette perspective, le réseau routier n'est pas différent, puisqu'il fonctionne comme un espace hautement ségrégué, séparant et isolant, d'un côté, les véhicules entre eux et, de l'autre, les différentes zones d'un territoire. Comme le remarque Reinhart Lutz,

> Ballard shows a frightening consequence of our reality – in the idea that a man can be marroned on such a mundane object as a traffic island, yet found rescue to be as difficult as it would be from a real island in the limitless ocean. The difficulty, of course, rests in the conditions of our culture, the architects of which (ironically, of course, including Maitland himself) have created the island and the surrounding vast and hostile sea of freeways[17].

Le titre du récit l'inscrit donc d'emblée dans une tradition littéraire qui s'attache à mettre en scène des lieux insulaires.

---

[15] Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 12.
[16] James Goddard et David Pringle, « An Interview with J.G. Ballard », *J.G. Ballard. The First Twenty Years*, Hayes (Middlesex), Bran's Head Books Ltd., 1976, p. 16.
[17] Reinhart Lutz, « The Two Landscapes of J.G. Ballard's *Concrete Island* », dans George E. Slusser et Eric S. Rabkin (éd.), *Mindscapes : the Geographies of Imagined World*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, p. 188.

Des mythes de création aux récits utopiques, en passant par le développement du genre de la robinsonnade, l'île occupe une place de choix dans les textes littéraires, en tant qu'espace privilégié du déploiement de la fiction. Lieu de l'isolement et de l'état de nature, elle est aussi celui de la redécouverte de soi et de la renaissance – de l'individu comme de la civilisation. Malgré son éloignement, l'île entretient un lien étroit avec la cité, en ce qu'elle permet très souvent de remettre en cause l'organisation d'une collectivité donnée. Si la construction syntaxique du titre du roman de Ballard le rapproche de certains récits littéraires classiques (*Treasure Island* de L.S. Stevenson, *L'île mystérieuse* de Jules Verne ou *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells, par exemple), le complément du nom « béton » renvoie de façon significative moins à un centre fantasmé (un trésor à découvrir ou un secret à préserver) qu'à ses contours et à ses marges. Par ailleurs, ce matériau, essentiel à la construction de routes ou d'immeubles, est, en anglais, l'antonyme d'abstrait (*concrete*). Par la fiction, Ballard fait ainsi accéder à la réalité un endroit complètement ignoré des utilisateurs des voies autoroutières : d'espace accessoire dans un réseau routier proliférant, l'île devient le centre de la narration comme du système de transport, ce dernier étant conséquemment relégué à un rôle secondaire, celui d'une simple bande-son.

La critique, tant contemporaine de la parution du roman que celle qui lui est postérieure, n'a pas manqué de souligner l'intertexte de *L'île de béton* avec le classique de la littérature anglaise, *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Pere Gallardo-Torrano signale que « the publisher on the Farrar, Straus and Giroux edition (1974) uses Crusoe as a cultural referent on the book cover[18]. » Le texte convoque d'ailleurs explicitement le roman de Defoe, Robert Maitland se comparant lui-même au personnage : « "Mon pauvre vieux, c'est le vrai naufrage. Robinson Crusoé. Si tu ne fais pas attention tu restes échoué là-dedans jusqu'à la fin de tes jours." Il ne disait que trop vrai. Ce terrain vague oublié à la jonction de trois voies express était

[18] Pere Gallardo-Torrano, « From Mindscapes to Landscapes : J.G. Ballard's Self-Sought Utopia in *Concrete Island* », *op. cit.*, p. 17.

littéralement une île déserte. » (*IB*, p. 32-33) À l'instar du personnage mythique, Maitland sort d'une voie de circulation pour s'échouer sur une parcelle de terre isolée. Il est dévié de sa ligne (droite) de vie, de sa destinée. On se souvient que le bateau sur lequel prenait place Robinson Crusoé a lui aussi bifurqué de sa route à la suite d'une tempête : « une seconde tempête [...] nous emporta avec la même impétuosité vers l'ouest, et nous poussa [...] loin hors de toute route fréquentée[19] ». Comme son ancêtre navigateur, dont la survie dépend de ce qu'il sera en mesure de glaner de l'épave de son bateau, Robert Maitland n'aura comme seule source de biens, à tout le moins au début, que ce qu'il réussit à extirper de la carcasse de son automobile. De plus, la rencontre avec l'autre se produit d'abord par la découverte d'empreintes de pieds, Jane et Proctor apparaissant dans le récit de la même manière que Vendredi : « Tout près de lui, juste au-dessous, sur cette plage inversée qui montait de l'île, il aperçut des empreintes de bottes ferrées et cloutées, aux marques bien nettes dans la lumière rasante du jour finissant. » (*IB*, p. 49) Pere Gallardo-Torrano remarque, de son côté, que la structure du récit de Ballard emprunte sa logique à *Robinson Crusoé* : « As the novel progresses, Maitland's stay on the island goes through several stages which, when observed in detail, very much overlap with Crusoe's period spent in isolation, the only difference being the lengh of the stay, which in Maitland's case is reduced to some days[20]. » Il repère, en ce sens, cinq stades : l'arrivée sur l'île; la découverte, l'exploration de l'île et la récupération des objets de l'épave; l'acceptation de sa situation et la question sécuritaire; le statut de propriétaire et la rencontre de l'étranger; finalement, le départ de l'île. Ajoutons à cette structure le fait que le texte de Ballard déploie une série de métaphores marines, qui ont pour effet de comparer l'espace marin et l'espace autoroutier, accentuant la similitude entre les deux îles. Maitland envisage en effet l'île comme un lieu aquatique, dans lequel il se sent à plusieurs reprises englouti : « [I]l plongea comme

---

[19] Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1959, p. 106. Tout le récit de Defoe est d'ailleurs mis sous le signe d'un « mauvais destin » (*ibid.*, p. 63).

[20] Pere Gallardo-Torrano, « From Mindscapes to Landscapes : J.G. Ballard's Self-Sought Utopia in *Concrete Island* », *op. cit.*, p. 17.

un nageur dans les profondeurs d'un lac souterrain » (*IB*, p. 75); « [I]l était prêt à croire qu'il gisait au fond d'une mer calme, quelques rayons de lumière lointaine pénétrant encore dans la paix des profondeurs. » (*IB*, p. 75) Dans une métropole, soit un monde où tout l'espace a été exploré et investi, ce sont aux pourtours des routes que se cache l'inconnu qui faisait par le passé l'envie des marins et des explorateurs. Les autoroutes ont bien remplacé, dans le monde contemporain, les anciennes voies maritimes. Pour Michel Delville,

> Maitland, however, is closer to the hero of Michel Tournier's adaptation of the Crusoe story in *Vendredi ou les limbes du Pacifique* than to Defoe's protagonist. An inverted Robinson, Maitland does not try to recreate a civilized society on a miniature scale but, instead, goes through a process of initiation that draws him away from civilization into the deepest and most primitive reaches of his unconscious self[21].

Nous verrons que ce processus d'initiation, que Delville inscrit dans une logique psychanalytique, peut tout autant – et peut-être de manière plus juste – être envisagé dans une perspective anthropologique.

Dans un essai sur les robinsonnades, Jean-Michel Racault explicite le lien qui existe entre l'action mise en scène dans ce genre littéraire et le processus historique ainsi placé entre parenthèses, mais réapparaissant telle une image en négatif. Par exemple, le séjour de Robinson Crusoé sur l'île du Désespoir, qui débute le 30 septembre 1659 et prend fin le 19 décembre 1686, occulte complètement la période du règne de Charles II (1660-1685), c'est-à-dire la Restauration qui a suivi la Révolution menée par Cromwell. Par ce procédé, Daniel Defoe fait de son récit une utopie puritaine, dans la mesure où, pour le personnage, la période de la Restauration n'a jamais existé. Selon Racault, une telle méthode, « qui fait de l'action fictive se déroulant à l'intérieur de l'île la métaphore d'un processus historique plus vaste affectant l'univers réel, paraît transposable à bon nombre de robinsonnades, de *L'Île mystérieuse* de Verne à *Sa Majesté des Mouches* de Golding, de sorte qu'on peut se

---

[21] Michel Delville, *J.G. Ballard*, Plymouth, Northcote House Publishers, coll. « Writers and their Work », 1998, p. 42.

demander si elle ne correspond pas à une finalité secrète du genre[22]. » Compte tenu de la proximité de *L'île de béton* avec cette variété de récits littéraires (que ce soit sur le mode négatif, en tant qu'anti-robinsonnade, ne change ici strictement rien), ne pourrait-on pas proposer une interprétation de l'ellipse dans cette perspective? Le séjour de Robert Maitland sur l'île de béton, que l'on suppose plutôt bref, ne permet certes pas de dégager un processus historique qui se déploierait dans un temps long. Il pourrait, en ce sens, s'avérer difficile de percevoir les changements sociaux que le texte occulte ou met en évidence. Or, le récit de Ballard se fait l'écho de transformations urbaines majeures que connaissent plusieurs villes occidentales, et particulièrement Londres, à cette époque. Ainsi, ni le lieu ni le moment où se déroule l'action du récit n'ont été choisis au hasard : en effet, l'embranchement où se produit l'accident de Maitland (au croisement de la Westway et de la West Cross Route) est déjà, à ce moment, l'un des plus achalandés du réseau autoroutier londonien, alors qu'on l'avait justement construit pour soulager le secteur de la congestion automobile. Il s'est ainsi retrouvé au cœur des débats soulevés, au début des années 1970, par la percée des voies rapides rejoignant le centre de la ville et permettant d'en sortir rapidement. De la même manière, l'action du récit, qui débute le jeudi 22 avril 1973, se situe dans continuité d'un événement très important dans le contexte du développement du réseau routier londonien : l'élection, le jeudi 12 avril 1973, du Parti travailliste au Greater London Council et l'abandon du projet d'autoroute circulaire qui devait entourer le centre de la ville.

2.2. Le réseau autoroutier londonien

Si l'intrigue de *Crash* met en doute le discours de la sécurité routière et fait état de la force transformatrice de l'accident, celle de *L'île de béton* se préoccupe, pour sa part, de l'impact de l'essor du réseau autoroutier sur le cadre bâti de la ville et sur ses habitants. Fidèle à son habitude, J.G. Ballard souhaite moins décrire de façon

[22] Jean-Michel Racault, *Robinson & Compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Pétra, coll. « Des îles », 2010, p. 217.

réaliste et conforme un territoire déterminé : il cherche plutôt à explorer les conséquences, sociales, psychologiques et urbanistiques qu'implique l'usage d'un lieu, mais surtout son altération. Lorsque Mike Bonsall entreprend de situer avec précision l'île de béton dans le paysage londonien, il doit se rendre à l'évidence que l'endroit s'avère, du moins en partie, imaginaire : « Of course the real location of *Concrete Island* is only to be found inside Ballard's head[23] », écrit-il en ce sens. Plus précisément peut-être, c'est un espace *imaginé*, au sens architectural du terme, c'est-à-dire projeté à l'aide de plans dans un futur proche : « In *Concrete Island*, ajoute Bonsall, J.G. Ballard is merely working in his favorite time – the near future[24]. » Or, à l'époque où l'écrivain compose et situe son histoire, le développement du réseau routier londonien est au centre de l'actualité et soulève les passions. En faisant se produire l'accident de Maitland dans l'échangeur de la Westway et de la West Cross Route dix jours après l'élection du parti travailliste au Greater London Council et de l'abandon du projet de la « Motorway Box », Ballard fait expressément dialoguer son récit avec un contexte historique et politique précis, ce que les lecteurs de l'époque ne pouvaient ignorer. Dans cette perspective, l'accident de Maitland peut se lire comme la métaphore de l'échec de cet immense chantier qui prévoyait la construction d'une autoroute encerclant Londres – ce qui aurait justement eu pour effet de faire de la capitale britannique une immense île entourée de béton. Avant de poursuivre l'étude du roman, un détour s'impose donc, qui nous permettra de retracer les discours qui ont accompagné l'implantation de ces chantiers autoroutiers.

Dans une étude relatant la *déroute* de l'entreprise, Peter Hall note que « the most important point about [the Motorway Box] is that it does not exist. Or, strictly, only small fragments of it exist – some forty miles, out of 350 once planned. These

---

[23] Mike Bonsall, « The Real Concrete Island? », *Ballardian.com*, en ligne : <www.ballardian.com/the-real-concrete-island >
[24] *Ibid.*

fragments terminate arbitrarily at junctions that lead nowhere[25]. » Il en résume succinctement les étapes charnières :

> The core of the story occupies only thirteen years : from the decision to start a major traffic survey and plan for London, in 1961, to the abandonment of the motorway plan by the incoming Labour administration of the Greater London Council, in 1973. But to understand its full dimensions it is necessary to go back to the time of Patrick Abercrombie's great wartime plans for London, in 1943-4, and also, since Abercrombie too drew on previous ideas, some way before that[26].

Au cours des premières décennies du XX^e^ siècle, l'idée de construire de multiples artères circulaires entourant Londres, connectées en plusieurs points par des voies radiales formant une sorte de toile d'araignée autour de la ville, a fait son chemin des tables à dessin des architectes et des ingénieurs aux bureaux des responsables politiques et administratifs[27]. En 1938, l'ingénieur Charles Bressey et l'architecte Edwin Lutyens publient un rapport, le *Highway Development Survey*, dans lequel ils proposent la construction de soixante-six segments de nouvelles routes, incluant un système de voies orbiculaires (orbitals) entourant, à plus ou moins grande distance, le centre de la ville de Londres[28]. Le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale empêche toutefois la mise sur pied du projet, mais n'arrête pas pour autant le déferlement des propositions urbanistiques. Deux études importantes sont publiées en 1942 et en 1944, alors que les hostilités sont à leur apogée : l'une, *Town Planning and Road Traffic*[29], est signée par un commissaire de la police londonienne, H. Alker Tripp; l'autre, *The Greater London Plan 1944*, est supervisée par le renommé urbaniste Patrick Abercrombie. Dans son rapport, ce dernier entérine plusieurs propositions de Bressey et Lutyens, dont celle de construire un système autoroutier basé sur le principe du périphérique (ringways). De son côté, Tripp insiste sur la nécessité de prendre en compte la sécurité dans tout projet de planification urbaine.

---

[25] Peter Hall, *Great Planning Disasters*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980, p. 56.
[26] *Ibid.*
[27] Pour un aperçu historique de tous ces projets, voir : Greater London Research, *London Road Plans 1900-1970*, Research Report n° 11, Greater London Research, décembre 1970.
[28] J. Michael Thompson, *Motorways in London. Report of the Working Party*, Beverly Hills (CA), Sage Publications, 1969, p. 98.
[29] H. Alker Tripp, *Town Planning and Road Traffic*, Londres, Edward Arnold & Co, 1944 [1942].

Déjà, à l'époque, le policier est préoccupé par les statistiques de mortalité associées à l'automobile : « A total of road casualties which approches a quarter of a million every year is a very stern fact indeed; and planning, or lack of planning, which admits of such slaughter is bad[30] », écrit-il en conclusion de son étude.

Dans la foulée des reconstructions d'après-guerre et avec l'objectif d'adapter les routes à la nouvelle réalité automobile, les autorités britanniques enclenchent, à la fin des années 1940, une vaste opération de modernisation de leur réseau national de transport routier. En 1944, Patrick Abercrombie observait déjà que « the automobile "...has suddenly and completely overgrown the static surface upon which movement takes place. Cars have changed; roads have remained."[31] » Pour répondre aux nouveaux besoins de la population en matière de circulation routière, le ministre des Transports, Harold Watkinson, annonce, en 1956, la mise sur pied d'un ambitieux programme prévoyant la construction de mille kilomètres d'autoroutes d'ici le tournant des années 1970 (l'objectif sera finalement atteint en 1972). Le Preston By-Pass, premier tronçon d'autoroute de la Grande-Bretagne, ouvre à la circulation le 5 décembre 1958, en présence du premier ministre conservateur Harold Macmillan. Cette œuvre d'ingénierie est considérée comme le symbole de la prospérité économique et sociale dans laquelle le pays est désormais bien engagé. On peut ainsi lire, dans la brochure informative produite à l'occasion de son inauguration, que « [t]he opening of the Preston By-Pass marks the beginning of a new era of motoring in Britain. It is the first link in the network of motorways, which, progressively completed, will contribute to an increasing extent to the health of the community and to the national economy[32]. » La construction de l'autoroute reliant Londres à Birmingham (la M1), qui avait démarré le 24 mars 1958, sera accompagnée du même

---

[30] *Ibid.*, p. 111.

[31] Patrick Abercrombie, *Greater London Plan 1944*, Londres, Her Majesty Stationary Office, 1945, p. 63, cité dans Douglas A. Hart, *Strategic Planning in London. The Rise and Fall of the Primary Road Network*, Oxford, Pergamon Press, 1976, p. 104.

[32] « Preston By-Pass. Official Opening by the Prime Minister the Rt. Hon. Harold Macmillan, M.P. », Ministry of Transport and Civil Aviation, Agent Authority – Lancashire County Council », 5 décembre 1958, en ligne : <www.cbrd.co.uk/histories/openingbooklets/pdf/prestonbypass.pdf>

discours progressiste. La rapidité avec laquelle les travaux sont exécutés (l'autoroute est rendue accessible à la circulation automobile le 2 novembre 1959, soit dix-neuf mois plus tard[33]), ainsi que le modernisme des infrastructures proposées, amènent les travailleurs et les concepteurs à avoir littéralement l'impression de « faire l'histoire ». Peter Hall rappelle le climat qui entourait ces grands chantiers autoroutiers : « The early 1960s was a period of intense, almost religious fervour for new technology and the fruits it would bring. And, within that paradigm, the new breed of transportation planner fitted perfectly, offering a vision of computerized infaillibility that would point the way to a totally motorized, totally mobile future[34]. » Pour certains, le développement du réseau autoroutier est à la décennie 1960 ce que le système d'égouts et l'électrification des maisons ont été pour l'amélioration de la qualité de vie des habitants des villes du XIX[e] siècle. L'autoroute, qui ne possède alors ni barrières de sécurité, ni terrain de réserve, ni éclairage, ni limite de vitesse, se caractérise surtout par son absence de courbes, ce qui en fait le symbole idéal d'une idéologie axée sur le progrès linéaire, sans entraves, et sur la prétention d'aller droit au but, sans détours inutiles. Comme le résume Susan Robertson, « [u]rban limited-access highways could be considered as the epitome of modernity, reflecting not only the ever-increasing speed of everyday life but also the distancing of individuals from communities and place[35]. »

Toutefois, les discours commencent déjà à laisser poindre l'inquiétude : l'opinion publique se montre de plus en plus préoccupée par les dommages

---

[33] Voir « Major Road Ahead », un documentaire réalisé en décembre 1958 par l'unité cinématographique de la firme responsable de la construction de la M1, John Laing and Son Limited : <www.youtube.com/watch?v=G8iLRrt_4Jw>; voir également le film d'époque « M1 Construction », en ligne : <www.youtube.com/watch?v=cB9oLZ605_Q>. Les archives de la British Pathé contiennent un nombre important de courtes séquences filmées à l'époque pour documenter la progression de la construction de l'autoroute, entre autres « Britain "Autobahn" » (<www.britishpathe.com/video/britains-autobahn/query/M1>), « Motorway Progress (1958) » (<www.britishpathe.com/video/motorway-progress/query/M1>) et « Motorway Open Soon (1959) » (<www.britishpathe.com/video/motorway-open-soon/query/M1>).

[34] Peter Hall, *Great Planning Disasters*, *op. cit.*, p. 63.

[35] Susan Robertson, « Visions of Urban Mobility : the Westway, London, England », *Cultural Geographies*, n° 14, 2007, p. 76.

environnementaux qu'entraînent les percées de voies autoroutières et par l'effritement des communautés qu'elles occasionnent. Joe Moran rappelle que la construction de la « Motorway Box » prévoyait, selon les estimations, la destruction de 15 000 à 80 000 maisons[36]. La population et les autorités s'alarment également des taux de mortalités élevées causées par les accidents de la route. À cet égard, l'allocution du ministre des Transports, Ernest Marples, lors de l'inauguration de la M1 en 1959, est particulièrement éloquente. Alors que l'homme politique reconduit les idées de la doxa progressiste, dont il est d'ailleurs l'un des plus fervents représentants, il se montre du même coup particulièrement inquiet de la dangerosité de ce nouveau mode de transport : « This motorway starts a new era in road travel. It is in keeping with the bold, exciting and scientific age in which we live. It is a powerful weapon to add to our transport system. But like all powerful instruments it can be a power for good or evil[37] », dit-il. Il n'est, entre autres, pas du tout rassuré par la façon de conduire de ses concitoyens, qui ne respectent pas la délimitation des voies et roulent à grande vitesse dans leurs automobiles mal entretenues et, la plupart du temps, non adaptées à la réalisation des manœuvres que requiert ce nouveau type de route.

Si la construction d'autoroutes interurbaines soulève parfois l'ire des membres des petites communautés, qui voient leurs voies traditionnelles coupées par des artères à accès restreints et leur qualité de vie perturbée par la pollution automobile, leurs tracés sont plus facilement modifiables en cas de soulèvements populaires. Comme le soulignait Colin Buchanan dès 1956, « [c]oping with inter-town and inter-region traffic is not really a difficult matter technically, it is fairly straight-forward road-building[38]. » À l'inverse, précise-t-il, « [i]t is a rigid clumsy feature to have to

---

[36] Joe Moran, *On Roads*, *op. cit.*, p. 202. Voir également Peter Merriman, *Driving Spaces. A Cultural-Historical Geography of England's M1 Motorway*, Oxford, Blackwell, coll. « RGS-IBG Book Series », 2007, p. 205. Graham Towers rappelle que la construction de la West Cross Route, de l'échangeur de la Westway à la Tamise, pronostiquait la relocalisation de 1 225 familles (« West Cross Route », *Built Environment Quaterly*, décembre 1975, p. 224).

[37] Cité dans Peter Merriman, *Driving Spaces*, *op. cit.*, p. 153.

[38] Colin D. Buchanan, « The Road Traffic Problem in Britain », *The Town Planning Review*, vol. 26, n° 4, janvier 1956, p. 220.

incorporate in the centre of a town. Its great width and the enormous areas required for roundabouts or any kind of graded-crossing play havoc with the scale of a central area[39]. » Alors que les mises en chantier se multiplient dans les zones interurbaines, la percée de voies autoroutières au cœur des grandes villes du pays s'avère une opération complexe et délicate, au moment où la congestion routière prend des proportions alarmantes : « [B]y the late 1950s, with car ownership rising rapidly in London as elsewhere, traffic congestion came to be seen as a major problem requiring solution[40]. » Pour mieux comprendre les habitudes de déplacement des Londoniens et évaluer leurs besoins en matière de transport, le Ministre Ernest Marples met sur pied, en 1961, une importante enquête, le « London Traffic Survey »[41]. Dans la foulée, il commande également à Colin Buchanan une étude approfondie de la question des liens entre la circulation routière et la ville. Le livre de celui-ci, *Traffic in Town*[42], connaîtra un immense succès en librairie, démontrant l'intérêt du public pour les questions liées à l'intégration de l'automobile dans la trame urbaine : « When the report appeared in November 1963, it was an immediate popular bombshell[43] » rappelle Peter Hall.

---

[39] *Ibid.*, p. 232.

[40] Peter Hall, *Great Planning Disasters*, *op. cit.*, p. 62.

[41] La première partie de l'enquête, complétée en 1964, « [...] was one of the largest of its kind ever conducted anywhere in the world, was concerned mainly with the "collation of facts about journeys – where people start from and where they go to, why they travel, when they travel, what they travel in...." » (Greater London Research, *London Road Plans 1900-1970*, *op. cit.*, p. 42.) La seconde partie du travail de recherche sera publiée en 1966 et procède à des projections d'achalandage qui ont pour objectifs de déterminer les voies à construire. Le rapport final, qui paraît sous le titre *London Transportation Study*, est rendu public en 1969.

[42] Colin M. Buchanan, *Traffic in Town. The Specially Shortened Edition of the Buchanan Report*, Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books, 1963.

[43] Peter Hall, *Great Planning Disasters*, *op. cit.*, p. 63. Voir également Simon Gunn, « The Buchanan Report, Environment and the Problem of Traffic in 1960s Britain », *Twentieth Century British History*, 2011, p. 1-22. Pour William Plowden, « it was certainly the most far-reaching and influential survey yet published of the impact of the motor vehicule on its environment and of the ways in which it might be controlled. By June 1969, 23,500 copies of the Report has been issued and an abridged version had been published in paperback. » (William Plowden, *The Motor Car and Politics in Britain*, Harmondsworth (Middlesex), Pelican Books, 1973, p. 367.) Le succès du livre ne se limite d'ailleurs pas à l'Angleterre : Mathieu Flonneau remarque ainsi l'influence de l'étude, qu'il qualifie de véritable « bréviaire », en France : « Quoique naturellement limitée pour un rapport de ce genre, l'audience de ces nouvelles théories en France ne fut pas négligeable pour autant. De temps à autre, les orateurs les

Trouver des remèdes aux problèmes de congestion de la capitale n'est cependant pas un exercice aisé, d'autant plus que la gestion administrative de la ville est très décentralisée, ce qui ralentit considérablement les prises de décisions. Dans ce contexte, pour ne prendre qu'un exemple, transformer une voie en sens unique (ce qui rend la circulation plus fluide) peut s'avérer une entreprise longue et ardue aux résonances kafkaïennes. Pour améliorer l'efficacité des autorités administratives et politiques, le London County Council (LCC) est remplacé, le 1er avril 1965, par le Greater London Council (GLC). Le premier geste posé par cette nouvelle instance municipale consiste en l'annonce de la mise en chantier d'un projet de routes circulaires entourant le centre de la ville, appelé la « Motorway Box » :

> [...] in 1966 the Greater London Council put forward proposals for a primary network to motorway standards which incorporated the C-Ring and D-Ring renamed Ringway 2 and Ringway 3 respectively but which had as the innermost ring Ringway 1, a « motorway box », lying somewhere near the line of the earlier B-Ring which had been proposed as a motorway in the early plans[44].

Le ministre des Transports et les membres élus du conseil municipal de Londres n'attendent pas les résultats du « Traffic London Survey » pour amorcer l'érection des voies de circulation. La construction d'un des principaux axes de ce réseau, la Westway, une autoroute surélevée de quelque quatre kilomètres qui prolonge la Western Avenue de White City jusqu'à Paddington, coupant en deux le quartier de North Kensington, débute le 1er septembre 1966 et celle-ci est rendue accessible à la circulation le 28 juillet 1970[45]. La cérémonie d'ouverture est interrompue par des manifestants en colère qui déjouent les forces de l'ordre et vilipendent les politiciens devant les caméras. La Westway devient rapidement le symbole d'un urbanisme conquérant qui violente dramatiquement le tissu urbain et qui transforme brutalement

---

citaient à titre de référence au cours des débats municipaux parisiens. » (Mathieu Flonneau, *Paris et l'automobile. Un siècle de passions*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 189.)

[44] George Charlesworth, *A History of British Motorways*, Londres, Thomas Telford, 1984, p. 196-197.

[45] F.S. Nundy, « Problems in the Construction of Western Avenue Extension (Westway) », *Institution of Civil Engineers*, vol. 51, n° 2, p. 219.

le quotidien des habitants des quartiers adjacents[46]. Son taux d'achalandage confirme par l'exemple les dires de plusieurs opposants au projet, selon lesquels la prolifération de nouvelles voies n'aurait pas comme conséquence de réduire la congestion, mais qu'elle saturerait, au contraire, encore plus le réseau. En effet, quelques mois seulement après son inauguration, il devient évident que l'autoroute ne résoudra pas les problèmes de bouchons de circulation : « Since its opening in July 1970, Westway has carried an increasing volume of traffic, which had reached the figure of 45 000 vehicules per day by October 1970, and the short lenght of the West Cross Route is heavily used[47]. » Comme le remarque Sandy McCreery, « [t]he Westway was not a response to existing needs, it was a response to a vision of a new kind of urban society – a Metropolitan vision[48]. » C'est très exactement cette vision unilatérale de l'urbanisme que prend en écharpe la narration de *L'île de béton.*

Appelé à analyser les conclusions du « London Transportation Study », J. Michael Thompson se montre très sévère envers le projet :

> We have examined the motorway proposals in the light of the London Transportation Study and have concluded that the motorways would generate a volume of traffic some 70-100 per cent greater than would otherwise materialize. The existing roads would in general be more congested than they are today, and the levels of traffic in most residential and shopping streets would be greatly increased; there would be widespread deterioration in the environment, higher fares and falling quality of service on the buses and the Underground, and a serious rise in road accidents. Except for a minority

---

[46] J.G. Ballard voyait l'opposition à la Westway comme relevant d'un paradoxe, dans la mesure où les opposants au projet défendaient la conservation d'immeubles en très mauvais état, qu'il aurait peut-être été préférable de détruire : « There was a tremendous outcry over here about a year ago, when a section of motorway was built in central London, called the Westway, a six-lane concrete highway built on pillars which ran through what has been one of the most shabby areas of London around Harrow Road. People living in terrible conditions in these old Victorian, or pre-Victorian, houses – slums for the most part – raised this enormous outcry about the uglyness of this huge structure that swept through their neighbourhood. The irony is that if you drove along the highway it was actually a thing of great beauty. It's a motion sculpture beautifully constructed and designed. The ugliness resides in the landscape it is supposed to be desecrating, in these ancient, tilting, collapsing Victorian houses, which are a blot on the landscape, socially, aesthetically and in every conceivable way. That's an example of the sort of absurd and paradoxical logic that people apply. » (« 1974 : Carol Orr. How to Face Doomsday without Really Trying », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors, Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 65-66.)

[47] J. W. Baxter, D. J. Lee et E. F. Humphries, « Design of Western Avenue Extension (Westway) », *The Institution of Civil Engineers Proceedings*, vol. 51, n° 2, février 1972, p. 213.

[48] Sandy McCreery, « The Westway : a Road too Far », *op. cit.*, p. 70.

> of long-distance traffic, the motorways would not, we believe, lead to large savings in overall journey times for motorists, especially in Inner London where the projected motorways appear to be out of balance with the supporting secondary road system; and this would most likely lead to further demands for extensive road expansion in the area. The motorway would do little to alleviate traffic congestion in Central London and in the main suburban centres or to ease peak-hour travel problems for the majority of people. In short, the motorway and other transport proposals appear to us to be inconsistent with the picture of London's future as portrayed in the Plan. They will not, in our view, lead to the sort of London which the Greater London Council want to create[49].

John Tyme, un autre intervenant impliqué dans les audiences publiques organisées pour étudier les projets d'autoroutes, est lui aussi préoccupé par les destructions provoquées par les grands chantiers de construction de voies rapides :

> [...] it is my belief, and one shared by increasing mumbers of people, that the motorway/trunk road programme with all its ramifications poses a consummate evil, and constitutes the greatest threat to the interests of this nation in all its history. None of our national enemies have so mutilated our cities, undermined the long-term economic movement of people and goods, destroyed our industrial base, diminished our ability to plan our community life and reduced our capacity to feed ourselves[50].

Tyme réitère que le développement du réseau autoroutier, tel que conçu par les autorités, ne peut que décupler la congestion routière, favoriser l'étalement urbain, détruire le système des transports en commun, augmenter les iniquités sociales et tuer des milliers de personnes. Lors d'une séance d'information, le militant tient des propos incendiaires à ce sujet : « Nos autoroutes sont construites sur les os de nos enfants », affirme-t-il en substance et sans nuances. Il se demande, dans la même veine, comment les hommes politiques et les entrepreneurs en construction arrivent encore à dormir la nuit[51].

Aux élections du Greater London Council de 1970, un nouveau parti politique, le « Homes before Roads Party », est formé pour défendre les idées des opposants à la « Motorway Box ». Bien qu'elle ait reçu plus de 100 000 votes,

---

[49] J. Michael Thompson, *Motorways in London*, *op. cit.*, p. 164-165.

[50] John Tyme, *Motorways versus Democraty. Public Inquiries into Road Proposals and their Political Significance*, Londres, Macmillan Press, 1978, p. 1.

[51] Voir le documentaire produit par la BBC 4, *The Secret Life of the Motorway*, en ligne, qui relate les principaux événements entourant le développement du réseau autoroutier londonien : <www.bbc.co.uk/programmes/b007xr62/episodes/guide>

l'organisation politique ne réussit à faire élire aucun candidat[52]. Ses représentants adoptent alors une nouvelle approche : ils convainquent le Parti travailliste de se positionner publiquement contre le projet, lui qui, jusque là, y avait été plutôt favorable. Trois ans plus tard, le 12 avril 1973, le Parti travailliste, qui a récupéré les idées du « Home before Roads Party » et profité de la grogne populaire entourant le plan de transport du gouvernement en place, remporte la victoire et abolit sur le champ le projet de la « Motorway Box » : « In April 1973 Labour regained power at County Hall; on the very morning of the victory, they announced that the motorway plans were abandonned and the safeguarding removed[53]. »

Dans *L'île de béton*, l'accident de Maitland a précisément lieu dix jours après la victoire du Parti travailliste aux élections municipales et l'abandon du projet de la « Motorway Box ». Or, une incohérence calendaire permet d'envisager que Ballard a sciemment voulu lier les deux événements. En effet, la sortie de route du personnage principal se produit, nous l'avons mentionné, le 22 avril 1973. Or, cette année-là, cette journée tombait un dimanche (un dimanche de Pâques, de surcroît[54]), alors que l'action du récit débute clairement un jour de la semaine, un jeudi : « il avait eu son accident jeudi après-midi » (*IB*, p. 60), indique le narrateur, qui prête une attention soutenue, surtout dans les premiers moments du séjour de Maitland dans l'île, au passage du temps. S'agit-il d'une simple erreur, d'une distraction, ou bien Ballard a-t-il délibérément modifié le calendrier pour donner une portée précise (ou bien pour la camoufler) à son récit en l'associant, de cette manière, au jour de l'élection du parti travailliste au Great London Council et de l'abolition du projet de construction de la « Motorway Box »? Il est permis d'en faire l'hypothèse.

Quoi qu'il en soit, il est clair que Robert Maitland emprunte la bretelle qui connecte la Westway à la West Cross Route et que son accident se produit tout près

---

[52] Peter Hall, *Great Planning Disasters*, *op. cit.*, p. 79.
[53] *Ibid.*, p. 82; Peter Merriman, *Driving Spaces*, *op.cit.*, p. 204.
[54] On pourrait ainsi, suivant cette datation, voir le séjour de Maitland sur l'île comme un cycle de Carême/Pâques dévoyé : obligé de jeûner, Maitland finit par mourir symboliquement, tandis que la fin du récit annonce sa prochaine résurrection.

de cet embranchement très achalandé du réseau routier londonien : « [Maitland] roulait vers la sortie de l'échangeur de l'ouest, à la périphérie de Londres[55] » (*IB*, p. 7), indique le narrateur. La phrase suivante précise le lieu où survient la perte de contrôle : « À six cents mètres du raccordement au nouveau tronçon de l'autoroute M4, [...], le pneu de la roue avant droite éclata[56]. » (*IB*, p. 7) Comme la West Cross Route fait très exactement 0,6 mile[57], on comprend que l'accident de Maitland se produit directement dans le massif échangeur reliant les deux autoroutes[58]. Cependant, la jonction mentionnée n'a jamais, dans les faits, été complétée[59] : l'autoroute M4 commence avec le Chiswick flyover, inauguré en 1959 et situé plusieurs kilomètres au sud-ouest du lieu où se produit l'accident de Maitland. De plus, selon Mike Bonsall, aucun tunnel ne se trouve dans le secteur, ce qui laisse croire que Ballard a peut-être ajouté cette construction « for the dramatic effect of the noises it produces and its cave-like entrance to the "underworld" that is the island[60]. » Dans les années 1960, divers plans urbanistiques prévoyaient cependant le prolongement vers l'est et vers le centre de Londres de cette voie rapide, « at least as

---

[55] [...] Robert Maitland was driving down the high-speed exit lane of the Westway interchange in central London. » (*CI*, p. 7)

[56] « Six hundreds yards from the junction with the newly built spur of the M4 motorway, [...], a blow-out collapsed the front near-side tyre. » (*CI*, p. 7)

[57] Voir : <hansard.millbanksystems.com/written_answers/1973/apr/30/motorways#S5CV0855P0_19730430_CWA_98>

[58] L'architecture de cet immense rond-point est assez spectaculaire, unique en son genre. Une bretelle d'accès en direction du nord de la ville n'a d'ailleurs jamais été complétée et elle est encore visible aujourd'hui : voir Kathryn A. Morrison et John Minnis, *Carscapes. The Motor Car, Architecture and Landscape in England*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2012, p. 356.) Sur le site du journal *Independant*, on peut consulter une photo prise le 12 août 1969 : <www.independent.co.uk/news/media/tv-radio/bbc-puts-landmark-television-centre-up-for-sale-2296922.html?action=gallery&ino=8>

[59] On ne trouve d'ailleurs aucune trace de l'ouverture d'un tronçon autoroutier « deux mois » (*IB*, p. 10) avant avril 1973. Encore une fois, ce détail offre à Ballard une condition particulière, à savoir le fait que « la construction du parapet n'était pas terminée. » (*IB*, p. 10) Voir « Opening dates for Motorways in the UK in Chronological Order », en ligne : <motorwayarchive.ihtservices.co.uk/en/openings/index.cfm>

[60] Mike Bonsall, « The Real Concrete Island? », *op. cit.*

far as Hammersmith[61] ». Un raccordement à la West Cross Route, versant occidental de la Motorway Ring Road, était prévu par les urbanistes :

> Various proposals for Ringwway 1's West Cross Route show either a three-level stacked roundabout junction for the A4 Cromwell Road, which indicates that the M4 was not expected to get this far, or a free flowing west-facing junction, which indicates that it was. Probably no decision was made before the Ringway plan was halted in the early 1970s[62].

La cartographie proposée dans *L'île de béton* peut ainsi être comprise comme la version ballardienne de la « London Motorway Box », amalgamant plusieurs propositions urbanistiques qui n'ont, pour la plupart, jamais vu le jour, mais qui n'ont jamais cessé de nourrir l'univers fictionnel ballardien comme les configurations topographiques du réseau routier londonien.

2.3. La ville palimpseste

> [L]'inhabitable c'est moins ce que l'on n'habite pas que ce qui demanderait à être habité autrement, par exemple en poète ou en homme des bois[63].
>
> Pierre Sansot

D'un point de vue urbanistique, le titre du roman renvoie directement à un type particulier d'aménagement du territoire urbain : celui de l'îlot directionnel (en anglais : traffic island). Ce dispositif giratoire est destiné à canaliser de façon optimale la circulation automobile. Espace séparateur autant que point de jonction, il permet l'entrecroisement de multiples voies en un même endroit. Son objectif est de maximiser l'écoulement des véhicules : il est, en ce sens, déjà un espace liminaire, un lieu de passage ou de marge. Plus ou moins vastes et plus ou moins isolés selon leur situation géographique et la configuration des voies qui les entourent, ces terrains vagues sont essentiels au bon fonctionnement d'un réseau autoroutier complexe. Ils

---

[61] Chris's British Road Directory (CBRD), « M4 », en ligne : <www.cbrd.co.uk/histories/ringways/western/m4.shtml>

[62] *Ibid.*

[63] Pierre Sansot, *Rêveries dans la ville*, Paris, Carnets Nord, 2008, p. 31.

correspondent à ce que Marc Augé définit comme des non-lieux, c'est-à-dire « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète[64]. » Du point de vue du conducteur automobile, les îlots directionnels demeurent les impensés du système routier. Comme le mentionne Joe Moran,

> [y]ou will look in vain on an A-Z for help in guiding you through the *terrain vague* underneath and around our urban motorways. Exploring this liminal land on foot may mark you out as a dangerous eccentric, an unauthorised person – although it is more likely you will simply by ignored because everyone else is inside a vehicule, looking only ahead[65].

Les abords des voies de circulation sont, en effet, des sites peu accueillants, car non destinés à être occupés par une présence humaine; ils sont souvent difficiles d'accès (principalement pour des raisons de sécurité) et ils peuvent parfois s'avérer dangereux. L'intrigue de *L'île de béton* tire d'ailleurs son origine d'un questionnement de Ballard à ce sujet : « It always struck me, driving around these complex interchanges, what would happen if someone stood by the wayside and tried to flag you down? Of course, nobody would stop. You can't stop – you'd just have a multiple pile-up. You'd be dead if you tried to stop[66]. »

Dans le récit, Robert Maitland expérimente cette hypothèse avancée par l'auteur : alors qu'il réussit à gravir le remblai pour atteindre les voies rapides, il se trouve incapable d'attirer l'attention des conducteurs qu'il cherche pourtant frénétiquement à interpeller : « Il agita son imperméable dans cette direction, mais les conducteurs n'avaient d'yeux que pour les panneaux indicateurs et la jonction du périphérique. » (*IB*, p. 16) Comme le remarque Élaine Després, « [l]e réseau

---

[64] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI[e] siècle », 1992, p. 48.
[65] Joe Moran, *On Roads*, *op.cit.*, p. 6.
[66] « 1975 : James Goddard and David Pringle. An Interview with J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 97.

autoroutier est conçu comme un système de communication qui ne permet aucune interférence, aucune autre communication que celle qu'il prévoit, autrement dit le déplacement rapide d'automobilistes dans une seule direction et à une vitesse constante[67]. » Maitland se rend rapidement compte de l'absurdité de son projet, qui ne peut que se solder par un échec :

> Si ces gens collés à leurs volants le remarquaient, ils n'auraient guère envie de l'embarquer. D'ailleurs, ici il leur serait pratiquement impossible de ralentir. Derrière, la pression était trop forte, les voitures venaient d'échapper aux longs bouchons qui bloquaient régulièrement l'échangeur aux heures de pointe. Pas question de s'arrêter, il fallait rouler. (*IB*, p. 17)

L'impératif qu'impose le système est clair : il faut avancer sans s'arrêter. Maitland est de plus incapable d'atteindre le téléphone d'urgence, pourtant destiné à aider des gens en situation de détresse, qui est situé de l'autre côté du tunnel. Autre impératif : on ne peut traverser. Et enfin, dernier avertissement : l'autoroute cause des blessures. Sans la protection de la coquille de sa voiture, l'homme est vulnérable. Maitland sera d'ailleurs sérieusement blessé lorsqu'un morceau de bois, transformé en projectile par une automobile passant près de lui, frappe sa jambe : « Il sentit que le tréteau l'atteignait de plein fouet, lui sciait les jambes » (*IB*, p. 22). Sa mobilité se verra par la suite fortement entravée (il boitera pendant presque toute la durée de la narration), sa jambe étant tour à tour comparée à un « quartier de bœuf » (*IB*, p. 31) et lui-même à « un alpiniste [qui] tire un camarade blessé. » (*IB*, p. 49) Son membre le gêne au point qu'il finit par souhaiter « se déboîter la jambe tout à fait et s'en débarrasser. » (*IB*, p. 129) Avant que Proctor ne lui serve de monture, sa canne deviendra, dans le contexte, un accessoire indispensable à sa survie.

Maitland est un personnage qui se caractérise par des problèmes déambulatoires : ses boitillements rappelle sa mobilité entravée. Dans le cadre du récit, la boiterie de Maitland le rapproche des héros mythiques qui ont traversé un passage difficile. Souvent liée à la mort, la claudication est la marque, comme le rappelle Jacques Merceron, du franchissement des limites taboues du monde : « [...]

---

[67] Élaine Després, « Île déserte au cœur du village planétaire », *op. cit.*, p. 141.

le héros engagé dans une quête consciente ou non pour traverser la frontière de l'Autre Monde, au-delà de la mer (ou du fleuve) ou sous terre (ou dans un puits), localisation du *sid* (l'Au-delà celtique), doit nécessairement devenir boiteux, c'est-à-dire introduire un élément asymétrique[68]. » L'île est précisément cet autre monde, un non-lieu de la civilisation urbaine, et Maitland se situe très exactement à cheval (ou à cloche-pied) entre ces deux lieux. L'île semble d'ailleurs s'ingénier à gêner ses déplacements : l'homme doit constamment « donner des coups de tuyau aux herbes qui lui enlaçaient les jambes » (*IB*, p. 33) pour avancer. Toutefois, à d'autres moments, elle le guide, veillant plutôt à lui dégager des couloirs : « L'herbe faisait des ondulations rassurantes, elle voulait recevoir dans son sein l'épouvantail tremblant de fièvre, elle tourbillonnait devant lui pour ouvrir des sentiers sans nombre dont chacun le conduirait à quelque paradis. » (*IB*, p. 74) Si ces chemins ne le conduisent pas vers la sortie, ils l'introduisent symboliquement à une transcendance, à un au-delà.

Tout comme ses mouvements sont entravés, les accès qui pourraient lui permettre de quitter l'enclave sont toujours bloqués. Lorsqu'il découvre un escalier, celui-ci ne mène évidemment nulle part : « [i]l aperçut un muret, et grimpa quelques marches d'un escalier qui n'allait plus nulle part, mais qui montait apparemment de ce qui avait été une allée de jardin. » (*IB*, p. 40-41) De même, l'embouchure du tunnel d'écoulement de la pluie est grillagée et il ne réussira jamais à s'y frayer un passage. Ces entraves corporelles et spatiales indiquent l'enfermement dans lequel se trouve le personnage. Cherchant une ouverture, « il gravit un monticule et y [fait] une pause pour examiner le périmètre de son île, en quête d'un escalier ou d'un tunnel d'accès. » (*IB*, p. 33) De là, il sera en mesure de poser un regard différemment sur son environnement, tout en confirmant le fait que les débouchés sont effectivement limités, à l'image donc de la composition des voies de circulation qui l'entourent, dont les accès et les sorties sont strictement contrôlés. L'île recrée, en ce sens, le

[68] Jacques Merceron, « Le pied, le boiteux et l'au-delà », *Bulletin de la Société de mythologie française*, n° 157, 1990, p. 66.

réseau autoroutier : elle reproduit ses problèmes circulatoires, ses entravements, ses entrées et ses issues peu nombreuses et le rejet de ses marginaux (le boiteux Maitland est comme sa voiture, qui a, rappelons-le, une crevaison) à l'extérieur du système. Le texte ballardien indique de la sorte que l'expérience du système autoroutier est inévitablement un problème de circulation.

L'un des premiers réflexes de Maitland consiste à délimiter, à la manière d'un cartographe ou d'un géographe (ou d'un architecte), le territoire qui l'entoure :

> La main en visière, face au soleil, il nota qu'il était tombé dans une sorte d'îlot triangulaire, long de deux cents mètres environ, terrain vague entre trois voies convergentes. Le sommet du triangle pointait vers l'ouest, vers le soleil couchant dont la chaude lumière baignait au loin les studios de télévision de White City. La base en était formée par le pont, que d'énormes piliers de béton élevaient à plus de vingt mètres du sol. Les six voies étaient invisibles derrière une paroi de tôle ondulée qui surplombait le périphérique. Dans son dos, le rempart nord de l'île : les douze mètres de remblai que sa voiture avait dévalés en bondissant du périphérique ouest. En face, frontière méridionale, le talus en pente raide de la bretelle d'accès à trois voies qui faisait une boucle vers le nord-ouest, sous le pont, pour rejoindre le périphérique à la pointe de l'île. [...] À trois ou quatre cents mètres à l'est du pont, un centre commercial. (*IB*, p. 12-13)

Appartenant à un monde régi par le « primat de l'angle droit, du parallélisme, de la symétrie, de la ligne droite et de l'intersection[69] », Maitland donne, dans un premier temps, une forme géométrique à l'île (celle du triangle) et détermine, par une série « d'opérations de bornage[70] », son orientation (points cardinaux) et ses dimensions (longitude et altitude). Pris dans une « vision purement urbanistique [de la ville][71] », il ne discerne autour de lui qu'un terrain laissé à l'abandon, auquel il n'accorde pas d'attention particulière : ce qui l'intéresse, ce sont ses délimitations. Pour lui, les objets qui se trouvaient là avant l'érection de l'autoroute ne sont que des détritus : « Les entrepreneurs n'avaient pas encore exécuté leur contrat de paysagisme : le contenu originel du terrain vague, voitures rouillées, végétation des tas d'ordures,

---

[69] Jean-Marie Privat, « Un habitus littératien? », *Pratiques*, n° 131-132, « La littératie. Autour de Jack Goody », décembre 2006, p. 129.

[70] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 180.

[71] Florence Bouillon, *Les mondes du squat. Anthropologie d'un habitat précaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Partage du savoir », 2009, p. 9.

demeurait intact. » (*IB*, p. 13) Seuls les contours de l'île et ce qu'il distingue au loin attirent son regard. Maitland aperçoit les bâtiments de la British Broadcasting Corporation (BBC), dont les locaux sont établis à White City depuis le début des années 1960, sur l'ancien site de l'exposition franco-britannique et des Jeux olympiques de 1908. Il reconnaît également les tours de bureaux de Marylebone, « tâch[ant] d'identifier [l']immeuble » (*IB*, p. 16) où il travaille. Prisonnier de l'île, le personnage voit son champ de vision balisé par les figures emblématiques de l'urbanité contemporaine : la tour de la télévision, le centre commercial, les immeubles à grande hauteur et le réseau autoroutier[72]. De plus, comme Maitland ne peut, à ce moment, envisager l'endroit autrement que comme une prison, la description de l'espace qu'il propose met l'accent sur ses frontières, ses clôtures :

> Dans son dos, le rempart nord de l'île : les douze mètres de remblai que sa voiture avait dévalés en bondissant du périphérique ouest. En face, frontière méridionale, le talus en pente raide de la bretelle d'accès à trois voies qui faisait une boucle vers le nord-ouest, sous le pont, pour rejoindre le périphérique à la pointe de l'île. Cette pente récemment gazonnée n'était pas à plus de cent mètres, elle semblait pourtant se dissimuler derrière la lumière surchauffée, l'herbe sauvage, les carcasses à l'abandon, les vagues échafaudages. Des voitures roulaient vers l'ouest en face de Maitland, mais les glissières de sécurité métalliques cachaient l'île aux conducteurs. Trois grands mâts de panneaux indicateurs s'élevaient sur des caissons cimentés au bord de la route. [...] En somme, aucune issue, c'était évident. (*IB*, p. 12-13)

L'emprisonnement du personnage contraste avec les circulations du réseau routier, mais il leur est aussi complémentaire : d'un côté, pentes et frontières, de l'autre, bretelle d'accès, pont et panneaux informatifs. Comme le remarque Jean-Louis Cohen :

> Tant l'automobile, hier, que le câble, aujourd'hui, ne sont-ils pas, au premier chef, des instruments de communication, de rapprochement, de continuité sociale? Leur développement a bien au contraire produit une série de discontinuités physiques, et a

---

[72] D'ailleurs, le développement du réseau de télévision est l'exact pendant de celui du réseau autoroutier : l'aménagement de la BBC dans les bureaux de White City s'inscrivait dans une planification à long terme qui avait pour objectif d'étendre le réseau télévisuel à toutes les régions du pays (Asa Briggs, *The BBC. The First Fifty Years*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1985, p. 273).

> déplacé vers la sphère de l'habitation privée une série de pratiques qui contribuaient au marquage monumental de l'espace (les cinémas, par exemple)[73].

Après avoir tenté en vain de sortir de l'île, Maitland découvre que l'endroit, dont il se sent prisonnier et qu'il avait cru au départ vaquant, cache toute une histoire passée de la ville. Dans un essai, André Corboz définit de la manière suivante l'idée du territoire palimpseste :

> Le territoire, tout surchargé qu'il est de traces et de lectures passées en force, ressemble plutôt à un palimpseste. Pour mettre en place de nouveaux équipements, pour exploiter plus rationnellement certaines terres, il est souvent indispensable d'en modifier la substance de façon irréversible. Mais le territoire n'est pas un emballage perdu ni un produit de consommation qui se remplace. Chacun est unique, d'où la nécessité de "recycler", de gratter une fois encore (mais si possible avec le plus grand soin) le vieux texte que les hommes ont inscrit sur l'irremplaçable matériau des sols, afin d'en déposer un nouveau, qui réponde aux nécessités d'aujourd'hui avant d'être abrogé à son tour. Certaines régions, traitées trop brutalement et de façon impropre, présentent aussi des trous, comme un parchemin trop raturé : dans le langage du territoire, ces trous se nomment des déserts[74].

Le terrain en friche sur lequel Maitland vient de s'échouer partage plusieurs caractéristiques avec ce territoire troué et marqué par des signes de violence. Le texte de Ballard révèle ainsi un aspect souvent occulté par les autorités en ce qui a trait au développement des artères autoroutières dans les grandes villes : celui-ci ne se fait pas sur un terrain vierge ou abandonné, mais procède à la destruction de nombreux quartiers, souvent parmi les plus pauvres de la cité. Aux yeux de Maitland, l'île ressemble à « une vieille blessure infectée » (*IB*, p. 14). Sous les voies autoroutières, les décombres évoquent une sociabilité urbaine et communautaire disparue. Maitland découvre aussi que l'île n'est pas aussi désertique qu'il l'avait cru au départ. Le réseau routier, toujours en construction et en mouvement, n'a pas encore réussi à oblitérer complètement le passé. L'île garde somme toute les traces d'un ancien développement urbanistique : « Sous l'herbe épaisse, il reconnaissait ça et là des

---

[73] Jean-Louis Cohen, « Forme urbaine et discontinuité », dans *Métamorphoses de la ville*, colloque de Cerisy, Paris, Économica, 1987, p. 56.

[74] André Corboz, « Le territoire comme palimpseste », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'Imprimeur, coll. « Tranches de villes », 2001, p. 228.

traces de fondations, des plans de pavillons du début du siècle[75], et même l'entrée d'un abri souterrain de la Deuxième Guerre mondiale, à moitié bouchée par la terre et le gravier qu'on avait entassés là en élevant les remblais. » (*IB*, p. 38-39) Au centre de l'île se distingue, sous la forme d'une vallée, « l'emplacement de la grande rue d'un village. » (*IB*, p. 41) La végétation a repris le dessus sur ces anciennes constructions, « murets en miettes », « corniches écroulées », « ruelles disparues » (*IB*, p. 41). Maitland découvre même un ancien cimetière, dont il imagine que « [l]es ossements avaient dû être charriés quelque part. » (*IB*, p. 41) « Si toute ville moderne suppose un cimetière, rappelle Michel Ragon, tout cimetière ancien, redécouvert, indique qu'une ville disparue se trouvait dans les parages[76]. » La présence de ce lieu de sépulture mis hors service invite à interroger une certaine vision de l'urbanisme contemporain, qui ne se préoccupe pas plus de ses morts que de ses êtres marginalisés : « Cemeteries and churchyards are in danger, for we no longer understand them. Thousands of churches and churchyards are threatened with redundancy, so the loss of funerary monuments on an unparalleled scale is inevitable[77]. » Jean Baudrillard remarque, pour sa part, que « [s]i le cimetière n'existe plus, c'est que les villes modernes tout entières en assument la fonction : elles sont villes mortes et villes de morts[78]. » Alors qu'il part à la recherche de nourriture, Maitland espère trouver « un reste de jardin ouvrier, avec des raies de pommes de terre redevenues sauvages. » (*IB*, p. 61) L'ancienne sociabilité villageoise, désormais dissoute, a été remplacée par les « cafés ouverts toute la nuit qui formaient une sorte de village près de l'entrée de l'échangeur de l'ouest » (*IB*, p. 63). Ceux-ci constituent par ailleurs d'autres formes d'îles dans le vaste système autoroutier[79]. L'île offre donc

---

[75] « ground-plan of Edwardian terraced houses. » (*CI*, p. 38)

[76] Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 51.

[77] James Stevens Curl, *A Celebration of Death. An Introduction to some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*, Londres, Constable, 1980, p. 360.

[78] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1976, p. 196.

[79] Peter Merriman relate ainsi les paroles d'un usager des installations situées en bordure de route, qui parle de la cantine de M. Forte sur la M1 comme d'une « cosy man-made island » (« Driving Spaces :

une certaine résistance à l'urbanisation motorisée, auquel le texte laisse entendre, par ailleurs, qu'elle survivra :

> L'île était vraiment étrangère au réseau routier, infiniment plus ancienne que toute la région. On aurait dit que ce triangle de terrain vague avait survécu volontairement à force d'humilité têtue, et qu'il continuerait à persévérer dans l'être, inconnu, insoupçonné, quand les autoroutes seraient depuis longtemps retombées en poussière. (*IB*, p. 69)

Malgré sa monumentalité, l'autoroute est perçue dans sa fragilité. Posant son regard sur les piliers de béton, Maitland entrevoit un futur lointain où il ne resterait que ces immenses constructions : « Il eût l'impression de parcourir une planète étrange abandonnée par ses anciens habitants, des êtres qui bâtissaient d'énormes autoroutes et qui avaient disparu depuis longtemps en lui léguant ce désert de béton. » (*IB*, p. 154)[80]. Il oppose les anciens liens communautaires, beaucoup plus ancrés dans la durée, aux constructions en béton qui, s'ils se prétendent solides, tomberont rapidement en ruines. D'ailleurs, les techniciens de la route, que Maitland remarque à un moment du récit, ne viennent pas effectuer le travail paysager laissé en plan, mais apportent des réparations à une construction pourtant neuve, mais déjà défraîchie.

Isolé, Maitland est constamment assailli par le souvenir des sociabilités urbaines auxquelles il participait encore il n'y a pas si longtemps : « Il écouta le bourdonnement s'évanouir au loin, et imagina le conducteur confortablement installé, les clefs de son appartement dans la poche, bientôt rendu à sa banlieue, à son lit douillet. » (*IB*, p. 25) À un autre moment, alors qu'il voit une voiture passer, il visualise que ses passagers (une famille) se rendent à un pique-nique en campagne. Il se rappelle aussi que Catherine doit prendre possession de sa nouvelle voiture chez le concessionnaire et il imagine Helen en train de travailler. Il pense également à ses

---

Marc Augé, Non-Places, and the Geographies of England's M1 Motorway », *Theory, Culture, Society*, vol. 21, n^{os} 4-5, 2004, p. 159).

[80] En entrevue, Ballard explique, dans le même sens : « When Los Angeles is forgotten, probably what will remain will be the huge freeway system. I'm certain people in the future – long after the automobile has been forgotten – will regard them as enigmatic and mysterious monuments which attested to the high aesthetic standards of the people that built them [...]. » (« 1974 : Carol Orr. How to Face Doomsday without Really Trying », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors, op. cit.*, p. 65.)

propres collègues de bureau : « La conférence à laquelle il devait participer était sans doute en train de commencer sa deuxième séance, après l'interruption du déjeuner. » (*IB*, p. 44) Regardant cette fois les appartements des immeubles à grande hauteur situés non loin de l'île, il se représente « des centaines de familles qui achevaient leurs dîners. » (*IB*, p. 50) Autour de l'île, la vie de la ville poursuit son cours, dans l'ignorance la plus complète de sa situation. Si le terrain vague est visible, personne ne le remarque : « Ni [Catherine], ni les deux associés, n'avaient imaginé qu'il était venu s'écraser dans un terrain vague, visible depuis leurs fenêtres. » (*IB*, p. 134)

N'ayant pas réussi à quitter le terrain vague par les voies autoroutières, Maitland n'a d'autres choix que de se tourner vers l'île, à la recherche d'une autre porte de sortie ou, à tout le moins, des outils pour répondre à ses besoins vitaux et assurer temporairement sa survie : « il avait besoin d'eau, d'un peu de nourriture, d'un abri, et aussi d'un système de signalisation. » (*IB*, p. 58) À la première description de l'espace, qui était marquée par les frontières, s'adjoint une seconde, qui trace le portrait des ruines d'une ancienne communauté :

> L'île datait en partie de bien avant la Seconde Guerre mondiale. Le côté est, derrière le pont, était le plus ancien : restes de cimetière, allées des petites maisons 1900[81]. Le terrain du ferrailleur et de ses carcasses s'était superposé à des rues, à des terrasses érodées, encore identifiables. Au centre, les abris antiaériens au milieu desquels il se tenait à présent. On y trouvait une addition plus récente, sans doute un poste de la Défense Civile : ce qui en restait n'avait pas plus d'une quinzaine d'années. (*IB*, p. 69)

L'histoire de ce secteur de la ville est inscrite dans le paysage : le développement immobilier, formé principalement de maisons appartenant au style edwardien, les abris antiaériens qui rappellent les bombardements de la Guerre et, plus près du moment où se déroule l'action, le poste de la Défense civile, qui évoque quant à lui les craintes de la guerre nucléaire[82]. Le passage donne d'ailleurs l'impression que la cohabitation entre les communautés et l'architecture militaire dans le contexte urbain a suscité moins de tensions que celle avec les infrastructures autoroutières.

---

[81] « Edwardian terraced houses » (*CI*, p. 69).

[82] Voir le chapitre « Home Defence in the Nuclear Age 1959-1972 », dans Duncan Campbell, *War Plan UK. The Thruth about Civil Defence in Britain*, Londres, Burnett Books, 1982, p. 111-136.

Si le flot du trafic est, pour Maitland, un marqueur temporel, qui découpe les heures de la journée autant que les jours de la semaine, il peut aussi être annonciateur de catastrophe. Un matin, alors qu'il se réveille et n'entend aucun bruit, il demeure suspicieux et s'imagine que la ville a été évacuée à la suite du déclenchement d'une guerre mondiale ou de la découverte d'un foyer de peste : « Est-ce qu'une guerre mondiale avait éclaté cette nuit? On avait peut-être décelé au centre de Londres un foyer de peste, et pendant qu'il dormait tranquillement dans sa voiture brûlée, un immense exode silencieux avait vidé la ville, à présent totalement déserte. » (*IB*, p. 59) Maitland laisse ainsi entendre que seules les grandes catastrophes peuvent réduire le flot de la circulation, produisant cependant d'autres circulations : le texte fait effectivement écho aux grands exodes subis par les citoyens londoniens, causés en d'autres temps, d'une part, par les pestes du début du XVII^e^ siècle, et d'autre part, par les deux guerres mondiales qui ont ébranlé le XX^e^ siècle : « [l]e trouble et la désolation régnant dans cette grande cité dont les rues étaient habituellement encombrées d'une foule joyeuse, ont profondément retenu l'attention des chroniqueurs contemporains. [...] Les bruits joyeux d'une grande ville avaient fait place au silence[83] ». En s'effrayant de la survenue de ces deux catastrophes précises, Maitland fait surgir dans le présent l'histoire passée de la ville.

Lorsqu'il rencontre Jane et Proctor, ces derniers l'amènent dans l'abri de fortune de la jeune femme. Maitland croit au départ se trouver « dans un quartier en ruine proche de l'autoroute » (*IB*, p. 81), faisant ainsi allusion aux secteurs laissés à l'abandon situés à proximité de la Westway, qui était un lieu de prédilection pour les squatters dans les années 1970. John Savage rappelle cette époque :

> En 1975, régnait autour de Chippenham Road et Elgin Avenue, Freston Road et Lancaster Road une ambiance de terrain vague. Quand ce n'était pas des décombres, *c'était des restes du parc immobilier victorien*. Exactement comme certaines parties de Camden Town, la plupart des Docklands et du Soho d'avant l'explosion des médias, ces espaces vides semblaient alors incarner une vérité émotionnelle : c'est comme ça

[83] F.P. Wilson, *La peste à Londres au temps de Shakespeare*, Paris, Payot, coll. « Médecine et sociétés », 1987, p. 125.

> que l'Angleterre est vraiment. Tous les grands squats se trouvaient dans Freston Road et Elgin Avenue/Chippenham Road[84].

Mais pour Maitland, qui vient de passer quelques jours épuisants à errer sur l'île, le confort de ce logement précaire s'apparente à celui d'« un appartement au Savoy » (*IB*, p. 81), un des hôtels les plus luxueux de Londres. Maitland rapproche ainsi deux espaces urbains totalement opposés dans la réalité sociale (celui de l'habitation défavorisée, d'un côté, et celui de l'hôtellerie de luxe, de l'autre), mais néanmoins réliés symboliquement, étant tous deux des lieux de passage. Jane et Proctor habitent illégalement des habitations délabrées. Pour les sociologues, le squat offre la possibilité de se soustraire à la visibilité sociale : « Il permet à des gens d'un même horizon politique de se grouper et développer une identité alternative tout en se soustrayant à "la visibilité et la transparence sociale" (Fischer, 2001) qu'ils fuient[85]. » Le texte rend ainsi compte d'un mode d'appropriation de l'espace, celui du « logement vestibulaire » :

> Le désespoir conduit les individus à occuper n'importe quel type de logement y compris précaire, de mauvaise qualité ou ne répondant pas aux normes. C'est ce que l'on appelle le système "de logement vestibulaire", un système dans lequel les individus sont tenus d'attendre quelque chose de mieux, comme si on les priait d'attendre dans l'entrée ou le vestibule d'une maison sans le moindre confort[86].

---

[84] John Savage, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, 2005 [1991], p. 140, nous soulignons. Le secteur a vu naître le mouvement punk dans sa mouture anglaise (The Clash, The Sex Pistols), dont plusieurs membres ont habité les squats du quartier (voir l'entrée « Criminalising Squatters Hurts British Music » de Ben Myers, sur le site internet du Guardian : <www.guardian.co.uk/music/musicblog/2012/sep/03/criminalising-squatters-hurts-british-music>; voir également Marcus Gray, *The Clash : Return of the Last Gang in Town*, Londres, 4th Estate, 1995, p. 101.) Mentionnons que le documentaire qui présentait une rétrospective du groupe mené par Joe Strummer s'intitule *From the Westway to the World*. En 1977, après plusieurs années d'occupation illégale de certains bâtiments désaffectés, le Greater London Council entreprend de chasser les squatters qui sont établis aux alentours de Freston Road. Pour contrer l'éviction, les habitants ont déclaré unilatéralement leur indépendance et, pour éviter une relocalisation qui aurait détruit leur communauté, ils ont tous pris le même nom de famille.

[85] Aude Clabaut, « Normes et déviances dans le squat », dans Caroline Moricot (dir.), *Multiples du social. Regards socio-anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 287.

[86] Jane Ball, « Les systèmes de "logement vestibulaire" : étude comparée du mal-logement en France et au Royaume-Uni », dans Valérie Laflamme, Claire Lévy-Vroelant, Douglas Robertson et Jim Smyth (dir.), *Le logement précaire en Europe. Aux marges du palais*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 169.

Rien d'étonnant à ce que Proctor et Jane, qui habitent donc un espace liminaire, partagent certaines caractéristiques avec le personnage liminaire tel que le définit Marie Scarpa : « L'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états[87]. » La particularité de ce type de personnage est que, « faisant le détour par l'autre comme tout un chacun, [il] ne parvient pas à revenir de cette altérité[88]. » Tour à tour mis à l'écart du monde, les personnages de *L'île de béton* se définissent par leur marginalité et par leur non-agrégation à la société urbaine.

2.4. Marginaux au cœur de la ville contemporaine

Les personnages de *L'île de béton* sont les représentants d'une marginalité urbaine contemporaine. Compte tenu de la narration à focalisation interne, Jane et Proctor sont toujours médiatisés par le regard que porte sur eux Maitland : « Maitland shapes everything in the book[89] », remarque à ce sujet L. J. Hurst. Or, sa perception n'est pas unidimensionnelle : elle évolue au fil de la narration, son spectre s'élargissant à mesure qu'il explore l'environnement qui l'entoure, qu'il apprend les histoires personnelles de Jane et de Proctor et qu'il plonge, de façon autoréflexive, dans la sienne. Toutefois, malgré cette focalisation, qui a poussé les critiques de l'œuvre à concentrer leurs analyses autour du personnage de Maitland, Jane et Proctor méritent eux aussi qu'on leur accorde de l'attention, car ils sont, tout comme Maitland, engagés dans des phases liminaires. La prise en compte de ces personnages peut, en ce sens, éclairer la situation du personnage principal. En effet, tous les protagonistes de *L'île de béton* ont perdu leur identité première (architecte, acrobate

---

[87] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, « Ethnocritique de la littérature », n° 145, 2009, p. 28.
[88] *Ibid.*, p. 29.
[89] L. J. Hurst, « Through the Crash Barrier : A Reading of J.G. Ballard's *Concrete Island* », en ligne : <dspace.dial.pipex.com/l.j.hurst/concrete.htm>

et bourgeoise) et ont investi un espace de marge, auquel correspond l'île formée par l'entrecroisement des voies autoroutières. Mais si Jane et Proctor réussissent, dans le cadre de la narration, une traversée, Maitland reste, pour sa part, coincé dans l'île, son échappée hors de ces limites restant jusqu'à la fin hypothétique.

Robert Maitland, de l'identité à la liminalité

Le titre du premier chapitre du roman, « Through the crash barrier »[90], inscrit d'entrée de jeu le récit dans un espace-temps marqué par le passage, par l'entre-deux et la liminalité. À l'instar d'Alice, l'héroïne du roman *Through the Looking Glass* (1871) de Lewis Caroll auquel la formule fait indéniablement écho, Maitland traverse une frontière, non plus symbolisée par la surface lisse du miroir, mais plutôt par une barrière de sécurité[91]. Nous avons déjà montré, en analysant *Crash*, comment Ballard construit l'accident d'automobile comme un événement dont la fulgurance a le potentiel de transformer brutalement ses victimes, les faisant soudainement changer de statut et accéder à un monde qui leur était, jusque là, resté insoupçonné. Avec *L'île de béton*, l'auteur explore à nouveau ce phénomène. En effet, lorsqu'il passe à travers les tréteaux servant temporairement de garde-fous, Maitland tombe dans un espace indéterminé où son identité, qui était d'abord bien définie, s'effrite subitement. Arnold Van Gennep fait remarquer que la poutre constitue une « zone neutre » qui marque le passage entre deux espaces distincts. Il précise, dans la foulée, que « [c]e rite de passer entre un objet coupé en deux, ou entre deux branches, ou sous quelque chose est un rite qu'il faut, dans un certain nombre de cas, interpréter comme un rite direct de passage, l'idée étant qu'on sort ainsi d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau[92]. » Si l'accident dans lequel Maitland est impliqué ne peut être

[90] La grande disparité entre le titre original et sa traduction en français (« Naufrage ») nous oblige à nous appuyer exceptionnellement sur le texte en langue anglaise. La traduction française surdétermine l'inscription du récit dans un imaginaire du naufragé, laissant de côté l'idée de la traversée, qui intéressera ici notre propos.

[91] Mentionnons que les barrières de sécurité venaient tout juste, au début des années 1970, d'être massivement installées le long des voies autoroutières.

[92] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 [1909], p. 25.

assimilé à un rite, il produit cependant le même effet, repoussant le passant dans un espace et un état liminaires.

À l'entame du texte, le personnage principal possédait pourtant une identité qui semblait inaltérable, assurée et « à l'endroit » d'un point de vue social :

> Le 22 avril 1973, peu après trois heures de l'après-midi un architecte nommé Robert Maitland, âgé de trente-cinq ans, roulait vers la sortie de l'échangeur de l'ouest, à la périphérie de Londres. À six cents mètres du raccordement au nouveau tronçon de l'autoroute M4, alors que la Jaguar avait dépassé la vitesse limitée à 110 kilomètres-heure, le pneu de la roue avant droite éclata. (*IB*, p. 7)

Déjà, le nom de famille du personnage l'associe à la terre ferme, à un espace bien circonscrit, de même qu'il surdétermine son métier de bâtisseur. Pour le dire autrement, Maitland est un personnage « concret ». Dès l'incipit, le temps calendaire (l'heure, la date), l'état civil du personnage (l'âge, la profession, le nom) ainsi que sa localisation (une sortie d'autoroute, le numéro de celle-ci, une ville) sont clairement indiqués. En ce sens, le texte de Ballard se conforme aux règles du « roman "traditionnel" » (*C*, p. 12) qu'il se plaît, dans la préface de *Crash*, à critiquer. Le narrateur spécifie (par la négative) la vitesse à laquelle la voiture de Maitland se déplace[93], ainsi que sa marque (une Jaguar), inscrivant le personnage dans un rang social précis – la Jaguar étant une marque reconnue de voiture dispendieuse. Il insiste également sur un de ses traits de caractère : dès qu'il s'installe derrière un volant, Maitland se comporte de façon téméraire, ne respectant pas le Code de la route et demeurant insensible aux règles primaires de la sécurité routière : « La ceinture de sécurité, rarement utilisée, pendait près de son épaule. D'accord, il l'admettait, invariablement il dépassait la limite de vitesse. À peine installé au volant, il se laissait emporter par on ne sait quel chromosome de brute, qui obnubilait son caractère habituellement prudent, précis. » (*IB*, p. 9)[94]. En s'engageant dans ce « passage

---

[93] Mentionnons que cette limite de vitesse a été imposée en Angleterre à partir de 1967. (William Plowden, *The Motor Car and Politics in Britain*, *op. cit.*, p. 370.)

[94] Si les constructeurs sont depuis peu obligés par la loi d'installer des ceintures de sécurité dans toutes les voitures qu'ils mettent en marché, son port ne sera cependant pas obligatoire en Grande-Bretagne avant 1983. Voir A. C. Harvey et J. Durbin, « The Effects of Seat Belt Legislation on British Road

matériel[95] » qu'est la route, Maitland se transforme, voire s'ensauvage. Cette duplicité est manifeste dans le fait qu'il ne peut expliquer son inéluctable tentation d'outrepasser la limite de vitesse : « Pourquoi conduire si vite? » (*IB*, p. 9), se demande-t-il? L'accident entérine dès lors le processus de séparation entamé dès l'instant où il s'est installé derrière le volant de sa voiture.

Si la conduite automobile est (en tous les cas chez Ballard) une *dé-conduite,* voire une abolition des autocontraintes dont parle Norbert Elias (autrement dit, un ensauvagement), c'est parce que l'autoroute est constitutivement un espace ambivalent. Suivant l'argumentation de John Urry (un spécialiste de la question automobile), le système autoroutier est un espace caractérisé par la dualité qu'il induit :

> Automobility *divides* workplaces from homes, producing lengthy commutes into and across the city. It *splits* homes and business districts, undermining local retail outlets to which one might have walked or cycled, eroding town-centers, non-car pathways and public spaces. It *separates* homes and leisure sites often only available by motorized transport. Members of families are *split up* since they live in distant places involving complex travel to meet up even intermittently. People inhabit congestion, jams, temporal *uncertainties* and helth-threatening city environments, as a consequence of being encapsulated in a domestic, cocooned, moving capsule[96].

La route est déjà un espace transitoire, liminaire et marginal. Par le fait même, elle constitue une zone à risque. En reprenant un exemple d'Arnold Van Gennep, Mary Douglas explique ainsi la dangerosité des lieux de passage et de marge :

> Van Gennep [...] comparait la société à une maison avec des chambres et des corridors – et il affirmait que le passage de l'un à l'autre était dangereux. C'est donc pendant les états de transition que réside le danger, pour la simple raison que toute transition est entre un état et un autre et est indéfinissable. Tout individu qui passe de l'un à l'autre est en danger, et le danger émane de sa personne. Le rite exorcise le danger, en ce sens qu'il sépare l'individu de son ancien statut et l'isole pendant un temps pour le faire entrer ensuite publiquement dans le cadre de sa nouvelle condition. Non seulement la

---

Casulalties : A Case Study in Structural Time Series Modelling », *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (General)*, vol. 149, n° 3, 1986, p. 187-227.

[95] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op cit.*, p. 19.

[96] John Urry, « The "System" of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n[os] 4-5, p. 28. Nous soulignons.

> transition elle-même est-elle dangereuse, mais aussi les rites de ségrégation constituent-ils la phase la plus dangereuse du rite[97].

Suivant la logique narrative du roman de J.G. Ballard, on comprend alors que les corridors, dont parle Van Gennep, peuvent être pensés comme autant de voies de circulation, lieux de passage où tout peut arriver (rencontres, collisions, bifurcations). Si l'accident peut difficilement, à première vue, être assimilé à un rite, il produit pourtant le même effet : il agit ici à la manière d'un rite de ségrégation, qui a pour fonction d'expulser l'individu en dehors du social. Maitland est d'ailleurs fort conscient de cette situation, lui qui se fait la réflexion suivante : « Un pneu usé, un coup sur le crâne, et on *sort* du monde réel[98]. » (*IB*, p. 24, nous soulignons.) L'île est bien un espace liminaire, où l'individu perd son identité, évolue entre deux mondes, à la frontière entre ici et là-bas, entre le passé et le futur, entre le mobile et l'immobile.

L'accident dépossède Maitland de toute forme de contrôle de son véhicule et de son corps : « La voiture zigzaguait sur toute la largeur des voies désertes, ses mains couraient sur le volant, secouées comme les bras d'un pantin. » (*IB*, p. 7) Les déplacements erratiques de la voiture contrastent avec la linéarité des voies : « Le pneu en loques dessinait des diagonales noires sur les bandes de guidage qui suivaient la longue courbe du talus de l'autoroute[99]. » (*IB*, p. 7) Le caoutchouc brûlant et noir du pneu endommagé vient littéralement raturer d'un trait les lignes signalétiques blanches, superposant au tracé rectiligne de la route l'*écriture* tortueuse de l'accident, que personne ne sera toutefois en mesure de *lire* : « Bizarrement, personne ne s'était encore arrêté pour venir à son aide. Quand les gens sortaient des ténèbres pour s'engager dans le virage ensoleillé, ils ne devaient pas avoir le temps de faire attention aux tréteaux renversés. » (*IB*, p. 10-11) En même temps que Maitland est assimilé à une marionnette – après l'avoir comparé à un « pantin » (*IB*, p. 7), le

---

[97] Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2001 [1967], p. 113.

[98] « A defective tyre-wall, a bang on the head, and he had suddenly exited from reality. » (*CI*, p. 24)

[99] « The shredding tyre laid a black diagonal stroke across the white marker lines that followed the long curve of the motorway embankment. » (*CI*, p. 7)

narrateur l'associe à un « fou » (*IB*, p. 9) et à un « punching-ball sans ressort » (*IB*, p. 11) –, son automobile s'animalise, se transformant en une bête sauvage hors de contrôle. Le véhicule de Maitland quitte la route, traverse l'accotement, passe au travers d'« une palissade de tréteaux, garde-fou provisoire le long de la voie » (*IB*, p. 7), plonge plusieurs mètres plus bas et termine sa course contre « le châssis rouillé d'un taxi les roues en l'air[100] » (*IB*, p. 7). Cette voiture retournée signale l'entrée de Maitland, qui vient de frôler la mort, dans un monde (sans) sens dessus dessous.

Lorsqu'il reprend ses esprits, Maitland découvre, en effet, un paysage caractérisé par l'inversion, la distorsion et l'incomplétude : les voitures ne roulent plus à toute vitesse, mais elles sont immobilisées depuis longtemps; leurs roues ne touchent plus le sol, mais pointent vers le ciel, leurs carrosseries sont rouillées, certaines pièces distinctives (pneus, enjoliveurs, pare-chocs) sont manquantes. Sa propre voiture est complètement démolie : « La calandre était enfoncée, retournée comme un doigt de gant. Trois phares sur quatre, cassés. Les nids d'abeille tordus, imbriqués dans la batterie. Sous le choc les amortisseurs avaient reculé, le moteur avait sauté de sa suspension, le châssis paraissait entièrement faussé[101]. » (*IB*, p. 10) Tant le paysage que les objets qui entourent Maitland sont distordus, déplacés, brisés. Ces voitures accidentées et immobiles se présentent comme l'envers du monde d'en haut, dominé quant à lui par la vitesse et le règne de la ligne droite.

Le corps de Maitland n'a pas meilleure allure que sa voiture : « Maitland regarda sous le tableau de bord, vaguement conscient de sa posture incongrue : on aurait dit que ses pieds avaient été lancés au hasard entre les pédales, jetés au rebut par la mystérieuse équipe de démolition qui s'était chargée de l'accident. » (*IB*, p. 8) Ses doigts, toujours accrochés au volant, sont « désaxés, mous, comme disséqués. » (*IB*, p. 8) Alors qu'il voit son reflet dans le rétroviseur, le champ lexical du double se

---

[100] « Thirty yards ahead, it came to a halt against the rusting chassis of an overturned taxi. » (*CI*, p. 7)

[101] « The front end had been punched into itself like a collapsed face. Three of the four headlamps were broken, and the decorative grille was meshed into the radiator honewcomb. On impact the suspension units had forced the engine back off its mountings, twisting the frame of the car. » (*CI*, p. 10)

fait particulièrement insistant : « Il fit la grimace pour essayer de donner une expression à cette face blafarde immobile. Plus une goutte de sang dans la lourde mâchoire, dans les joues dures. Il regarda ses yeux vides, stupides, les yeux d'un jumeau fou. » (*IB*, p. 9) Plus loin, « [l]es plaques métalliques qui abritaient la roue de secours lui renvoyèrent son image déformée, longue silhouette torse, épouvantail grotesque, face blême éparse, avec son rictus dément, une oreille à vingt centimètres du crâne, au bout d'un pédoncule. » (*IB*, p. 13) Sa position précaire, marquée par l'immobilité, trouve des échos ailleurs dans la ville. Maitland imagine par exemple les patients de l'hôpital militaire situé près de Richmond Park, où il devait se rendre pour prendre son fils : « Pour comble d'ironie, en cette belle journée de printemps il y aurait une rangée d'invalides au soleil dans leurs chaises roulantes, pour exposer au fils les échantillons des blessures réservées peut-être au père. » (*IB*, p. 11) De la même manière, les passagers des autobus remplis de voyageurs circulant en direction de l'aéroport se caractérisent par leur statisme : « Les passagers de l'impériale, en route pour Zurich, Stuttgart, Stockholm, se tenaient raides sur leurs sièges comme des mannequins. » (*IB*, p. 12)

Bien qu'il se rende compte « à quel point l'accident l'avait ébranlé » (*IB*, p. 13-14), Maitland n'entend pas, du moins à ce stade du récit, s'apitoyer sur son sort. Si l'accident l'a symboliquement mis en pièces, il ne semble pas encore avoir pris acte de cet état des choses et il n'est, à ce moment, que légèrement blessé, bien que sous le choc. Les premiers regards qu'il pose sur ce qui l'entoure sont ceux d'un homme contemplant un endroit qu'il s'apprête à laisser derrière lui : « Il regarda autour de lui une dernière fois avec l'insistance de celui qui va quitter pour toujours une scène de drame[102]. » (*IB*, p. 11) Lorsqu'il entreprend de gravir le remblai, avec pour objectif d'alerter un conducteur, il se pare de signes qui le réassurent dans son statut antérieur : « La serviette fermement empoignée, chapeau sur la tête, imperméable sur l'épaule, il se mit en marche en direction du remblai. » (*IB*, p. 14) Il

[102] « He looked round for the last time, with the deliberate gaze of a man inspecting an unhappy terrain he is about to leave forever. » (*CI*, p. 11)

cherche ainsi à sortir de l'île de la même manière qu'il a quitté, quelques heures plus tôt, son bureau : comme un homme à la mise respectable, à la poigne assurée et à la tête, coiffée, bien en place sur les épaules. Les verbes au conditionnel et à l'infinitif indiquent que son projet s'énonce clairement, dans l'espace comme dans le temps : « Il allait grimper, faire signe à un conducteur là-haut, rentrer à la maison[103]. » (*IB*, p. 14) Autrement dit, il doit accomplir une action, simple, celle de grimper le remblai, poser un geste précis, qui lui permettra d'entrer en contact avec un automobiliste, et retourner sur le chemin (le droit chemin), celui qu'il n'aurait jamais quitté s'il n'avait pas été victime d'un accident de la route. Sauf que cette entreprise tourne court : la montée est plus ardue qu'il ne l'avait envisagé au préalable, les canaux de communication sont inadéquats (il ne réussit pas à attirer l'attention d'un automobiliste) et son plan finit par perdre, au fil des minutes, sa cohérence. Déjà avisé par le temps du verbe (le conditionnel ayant à la fois une valeur prospective et hypothétique), le lecteur se doute bien que Maitland restera captif de l'île.

En effet, dès le début du chapitre suivant, l'assurance du personnage s'est complètement étiolée. Après avoir parcouru quelques mètres, il n'a plus rien d'un membre d'une classe sociale aisée, mais il s'apparente plutôt à un clochard : « Immédiatement il s'effondra sur un tréteau. Il s'essuya les mains à son pantalon. La serviette et l'imperméable traînaient par terre comme un baluchon de clochard. » (*IB*, p. 16-17) Il tente malgré tout de se redonner un air bienséant : « Il rebroussa chemin en suivant le rebord de béton et revint se poster à l'endroit où la Jaguar avait sauté. Il enfila son imperméable, le boutonna soigneusement, rendit forme à son chapeau et se mit en devoir de faire des signes, avec calme et distinction. » (*IB*, p. 19) Mais à nouveau, personne ne s'arrête, lui donnant ainsi l'impression que « chacun des véhicules de Londres [avait] déjà passé et repassé devant lui une douzaine de fois pour continuer indéfiniment la ronde, tous leurs chauffeurs, tous leurs passagers

---

[103] « He would climb the embankment, wave down a passing car and be on his way. » (*CI*, p. 14) La traduction française remplace l'expression « be on his way » par « rentrer à la maison », privilégiant ainsi la métaphore du chez-soi à celle de la route.

s'étant donné le mot pour refuser de le voir. » (*IB*, p. 19) Il propose une explication à l'achalandage du réseau, qui serait causée non plus par une augmentation du nombre de voitures, mais par leur retour incessant : tout comme lui, les automobiles ne font que tourner en rond.

Perdant peu à peu de sa prestance, le personnage acquiert plusieurs traits distinctifs de l'individu en position liminale, tels que les identifie, entre autres, Martine Segalen :

> il échappe aux classements sociologiques puisqu'il est dans une situation d'entre-deux; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits et aux revenants; *leur invisibilité sociale peut-être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut*; parfois ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissage[104].

L'accident vient d'ailleurs redoubler une position d'entre-deux qui était déjà constitutive de sa vie privée. En effet, d'un point de vue matrimonial, Maitland est dans une situation propice à l'invisibilité, ce dont il est par ailleurs fort conscient : « Et, en plus, il fallait tenir compte des circonstances de sa vie professionnelle et de sa vie privée : avec ce partage, si commode naguère, entre sa femme et le docteur Helen Fairfax, une semaine au moins pourrait s'écouler avant que l'une ou l'autre s'inquiète suffisamment pour appeler la police. » (*IB*, p. 44) Ni sa femme, Catherine, ni son amante ne peuvent s'alarmer de sa disparition, l'une le croyant en compagnie de l'autre[105]. Il a aussi habitué ses collègues à ses disparitions régulières : « D'ailleurs, au bureau non plus, personne ne s'inquiéterait de son absence : on le croirait malade ou en voyage, appelé d'urgence sur un chantier. » (*IB*, p. 38) De la même manière, Maitland imagine que le chauffeur responsable de sa blessure à la jambe est en situation irrégulière, ce qui empêche à nouveau sa réintégration sociale :

---

[104] Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, coll. « Sciences sociales 128 », 1998, p. 36. Nous soulignons.

[105] On remarque par ailleurs la similitude de prénoms des deux femmes qui partagent la vie de Maitland avec celles de James, dans *Crash*.

« Quand au dernier accident, le jeune chauffard qui roulait sans lumière, dans une voiture probablement volée, n'avait sans doute pas de permis de conduire; ce n'est pas lui qui irait raconter à la police qu'il avait vu un homme renversé sur la route. » (*IB*, p. 31) Lui-même en situation d'invisibilité pour cause de non-conformité, le chauffeur inconnu ne sera pas en mesure de lui venir en aide et de réassurer la position sociale de Maitland.

La situation liminaire qui caractérise ce dernier le rend par ailleurs sujet aux mauvaises lectures : les quelques personnes qui remarquent sa présence dans ce lieu incongru s'avèrent incapables d'évaluer correctement la posture dans laquelle il se trouve. Ainsi, deux passagers d'un autobus, « un homme de quarante ans en imperméable blanc et un jeune Sikh enturbanné, l'aperçurent, le regardèrent dans les yeux durant quelques secondes. Il soutint leurs regards en décidant de ne pas faire un geste. Qu'avaient-ils pensé? Du haut de leur bus, la Jaguar avait sans doute l'air intact; ils avaient dû le prendre pour un technicien, un ingénieur de la voirie. » (*IB*, p. 12-13) À ce moment, Maitland, qui n'a pas encore perdu tout son lustre, peut encore s'imaginer qu'on le confond avec un représentant de l'ordre routier. Plus tard, alors qu'il croise le regard d'un militaire américain, il est déjà conscient de la détérioration de son état physique et il suppose alors que le conducteur l'a sans doute pris pour « un brave clochard, sûrement, qui s'offrait une goutte pour commencer la journée. » (*IB*, p. 35) Son apparence passe ainsi de l'ordre au désordre. En fin de compte, la seule identité qu'il lui reste est celle que lui procure la plaque minéralogique de son automobile : « Son seul espoir était que quelqu'un soit venu inspecter la Jaguar, un employé de la voirie par exemple, un ouvrier, qui aurait relevé le numéro pour le remettre au poste de police... » (*IB*, p. 151) Son identité ne peut désormais être révélée que par l'entremise du fichier central de l'administration civile, qui associe sa plaque d'immatriculation et le numéro de série de son automobile à sa propre personne.

Ainsi, tout au long des premiers chapitres, Maitland est dépossédé des marques de son statut social antérieur, jusqu'à être dépouillé par Jane et Proctor de

ses vêtements et de sa montre, grâce à laquelle il gardait encore un contact avec le monde bien réglé de la temporalité urbaine. De la même manière, sa voiture sera dégarnie de son emblème. À plusieurs reprises dans le récit, Maitland a peur de perdre son unité : « Pour lutter contre l'hébétude, il se frotta les coudes et les poignets de toutes ses forces : il essayait de retrouver son identité. Il alla même jusqu'à crier son nom : "Eh Maitland, Robert Maitland!" [...] "Personne ne va croire à cette histoire..." Il avait voulu prononcer cette phrase comme moyen de se reconnaître ou de se faire reconnaître par l'univers » (*IB*, p. 30). Le texte s'inscrit ainsi dans un double mouvement : celui que tente d'instituer Maitland, lorsqu'il cherche à réintégrer la civilisation urbaine, et un autre, qui le replonge constamment dans un état liminaire. Maitland est un personnage qui ne passe pas, qui ne peut pas passer, restant prisonnier de sa conception aliénée du monde.

Remarquons également que si Maitland pratique le métier d'architecte, il éprouve de sérieux problèmes lorsque vient le temps d'occuper l'espace : lorsqu'il entre par effraction dans les habitations, il est constamment arrêté sur le pas des portes. Entreprenant la construction d'un logis, il s'attirer les moqueries de Jane : « "C'est du moins aussi bien que les immeubles modernes qu'on voit pousser un peu partout. Je vois que vous êtes un bon architecte." » (*IB*, p. 171) Cette dernière critique à la fois sa personne, mais surtout le métier d'architecte qui, comme le remarque Antoine Picon, devrait être un « art de l'interface, interface entre le monde des techniques et celui des usages humains, interface entre la ville et ses fonctions élémentaires, ou encore, plus prosaïquement, entre extérieur et intérieur[106]. » Devant l'incapacité qu'éprouve Maitland à habiter l'espace, Jane constate l'échec de l'architecture moderniste. En ce sens, il est significatif que le personnage érige son premier refuge sur le seuil d'une habitation en ruines :

> [Maitland] avança jusqu'aux marches usées qui descendaient vers cette entrée, laquelle ne conduisait plus nulle part, mais avait conservé son linteau branlant. Il saisit les tôles, les traîna, les installa soigneusement d'un côté sur le linteau, de l'autre sur la première

[106] Antoine Picon, *La ville territoire des cyborgs*, Besançon, L'imprimeur, coll. « Tranches de villes », 1998, p. 93.

> marche, en les ajustant pour que la pente éloigne le ruissellement de la pluie. Puis il lança sa canne et se faufila sous le toit de son nouvel abri. (*IB*, p. 64)

Céline Rosselin, qui étudie les fonctions symboliques de l'entrée, rappelle que

> [..] l'entrée possède donc les mêmes caractéristiques que les seuils, c'est-à-dire qu'elle est un entre-deux, presque un espace en suspens. Elle est donc beaucoup plus qu'un espace délimité par des frontières rigides, comme l'observation architecturale de la pièce pourrait le laisser supposer, elle correspond aussi à un état psychologique d'indétermination[107].

Maitland se trouve très exactement dans cet état d'esprit. Lorsqu'il découvre la porte d'un abri, qu'il croit abandonné, il force l'entrée pour s'y faufiler, transgressant l'intimité de son locataire qui ne peut qu'en être profondément offensé. C'est d'ailleurs la raison principale expliquant l'agression de Proctor à son endroit : « Il a cru que vous vouliez lui prendre sa piaule. » (*IB*, p. 98) Comme le rappelle Jean-Claude Kaufmann, « [l]a porte ne ferme pas seulement matériellement le logement : elle ferme le chez-soi, le délimitant et renforçant sa réalité homogène, signifiant par cette fermeture qu'entre l'intérieur et l'extérieur les deux mondes ainsi séparés sont totalement différents[108]. » C'est au moment où son intimité est violée que Proctor fait son apparition dans le récit. Le premier contact entre les deux hommes est violent, moins parce que l'acrobate est un individu sauvage que parce qu'il tente de protéger son espace vital.

Jane Sheppard, ou l'exclusion sociale

Mais avant d'étudier le personnage de Proctor, arrêtons-nous sur celui de Jane. Tout comme Robert Maitland, Jane Sheppard est marquée par une liminalité constitutive. Si elle ne participe pas, dans le cadre de la narration, à des actions engagées, son mode de vie et son discours empruntent aux idéaux défendus par les militants de la contre-culture, qui étaient très présents à Londres au début des

---

[107] Céline Rosselin, « Entrée, entrer. Approche anthropologique d'un espace du logement », *Espaces et sociétés*, « Méthodes et enjeux spatiaux », n° 78, 1995, p. 90.

[108] Jean-Claude Kaufmann, « Portes, verrous et clés : les rituels de fermeture du chez-soi », *Ethnologie française*, vol. 26, n° 2, « La ritualisation du quotidien », avril-juin 1996, p. 281.

années 1970 et qui se plaçaient volontairement en marge des valeurs politiques et sociales dominantes. Jane partage, en premier lieu, plusieurs traits avec les hippies, tel que Victor Turner définit ce groupe social :

> Ce sont les membres *cool* des catégories [...] composées d'adolescents ou de jeunes adultes qui rejettent l'ordre social lié aux statuts et s'affublent des signes propres aux personnes de basse condition en s'habillant comme des clochards, vagabonds dans leurs manières, "folkloriques" dans leurs goûts musicaux et serviles dans les emplois passagers qu'ils acceptent. Ils mettent l'accent sur les relations personnelles plutôt que sur les obligations sociales et considèrent la sexualité comme un instrument polymorphe de communitas immédiate plutôt que comme le fondement d'un lien social structuré et durable[109].

Les relations sexuelles entre Jane et Maitland correspondent à la logique explicitée par Turner. Plus encore, l'union entre Proctor et Jane prend les attributs de la *communitas*, décrite par l'anthropologue anglais. Ainsi, Maitland se demande : « Qui étaient ces deux locataires de l'île? Quelle bizarre alliance unissait le vieil abruti et cette jeune femme, apparemment intelligente? » (*IB*, p. 95) Sur l'île, les règles de socialité ne correspondent pas à celles auxquelles Maitland est habitué. Situé dans une pièce d'un ancien cinéma, le logement dans l'île de la jeune femme est tapissé d'affiches cinématographiques populaires et d'autres à l'effigie des figures les plus célèbres des mouvements contestataires :

> Sur le mur, au pied du lit, une affiche décolorée annonçait un film musical avec Ginger Rogers et Fred Astaire. De chaque côté, on avait collé des affiches plus récentes, des dessins découpés dans les magazines underground, un poster psychédélique, un gros plan du cadavre de Che Guevara, un manifeste du Black Power, Charles Manson à son procès, crâne chauve, regard dément[110]. (*IB*, p. 80)

Tout comme le terrain vague, qui permet la cohabitation du passé et du présent, l'appartement de Jane fait coexister divers temps : celui des années 1930, pendant lesquelles Fred Astaire et Ginger Rogers ont tenu l'affiche dans neuf comédies

---

[109] Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structures et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990 [1969], p. 112.

[110] « A faded cinema poster hung from the wall at the foot of the bed, advertising a Ginger Rogers and Fred Astaire musical. On either side were several more up-to-date prints taken from underground magazines – a psychedelic poster in the Beardsley manner, a grainy close-up of the dead Che Guevara, a Black Power manifesto, and Charles Manson at his trial, psychotic eyes staring out beneath a bald skull. » (*CI*, p. 80)

musicales, illuminant les écrans de leurs pas de danse au moment où les pays occidentaux sombraient dans la Grande Dépression. Cette réclame d'une autre époque, qui a perdu son lustre, est entourée des symboles importants de la pensée protestataire des années 1960 : la peinture psychédélique (qui elle-même tire ses influences d'un passé artistique, ce que souligne, dans le texte original, la référence à l'illustrateur Aubrey Beardsley), les revendications d'émancipation politique (socialiste et raciales), la violence sectaire et le procès surmédiatisé de Charles Manson, qui a réussi à transformer un gourou psychopathe en véritable figure culturelle.

Lorsque Maitland fait la rencontre de Jane, il juge les manières de la jeune femme d'une « vulgarité voulue » (*IB*, p. 82) et l'associe à une classe sociale inférieure à la sienne : « [Jane] regrettait probablement d'être obligée de s'occuper de ce richard qu'on avait amené dans sa piaule, et qui la quitterait bientôt pour rejoindre son appartement de luxe. » (*IB*, p. 82) Par les lieux qu'ils habitent, les deux personnes se présentent comme des figures opposées. Or, Maitland distingue rapidement, dans le comportement de Jane, des signes qui contredisent ses premières impressions : « Mais un certain accent, certaines intonations assurées dans la voix indiquaient qu'elle devait sortir d'une assez bonne famille. » (*IB*, p. 82) Son style vestimentaire ne lui permet pas non plus de la fixer dans une classe sociale précise : « Avec ses jeans délavés et sa veste de para, entourée des posters de Manson et du Black Power, c'était une gauchiste ou une pseudo freak typique, mais l'impression était démentie aussitôt par la collection de fards et de parfums, la coiffure de racoleuse, les vêtements criards sur le couvercle de la valise, tout l'attirail d'une fille de rue. » (*IB*, p. 82) Dans un moment de délire, Jane prend même les traits d'un être fantastique et démoniaque, qui n'est pas sans rappeler la sorcière du conte des frères Grimm, *Hansel et Gretel* : « Elle s'était levée, et se tenait debout au pied du lit, chevelure rouge illuminée. Elle le regardait fixement, sorcière de bas étage qui au hasard de son alchimie aurait conjuré une victime trop encombrante dans son antre et

ne saurait trop comment l'exploiter. » (*IB*, p. 85)[111] Jane a d'ailleurs une parole performative, qui a le pouvoir de guérir Maitland : « les premières paroles de la jeune femme avaient dû effacer les coups : ils ne lui faisaient plus mal. » (*IB*, p. 80) Pour ce dernier, « [c]es deux êtres faisaient partie de la conjuration grotesque qui le tenait prisonnier de l'île, depuis plus de quatre jours. » (*IB*, p. 125) Malgré les pouvoirs magiques qu'elle semble posséder, cette sorcière n'a pourtant rien de terrifiant tant elle paraît désœuvrée et démunie. Reprenant ses esprits, Maitland tente à nouveau d'expliquer la présence de cette jeune femme sur ce terrain vague : « Fugueuse classique, sans doute, sortie d'une famille bourgeoise la tête farcie de slogans gauchistes mal digérés, poursuivie par la police après une affaire de drogue » (*IB*, p. 95). Il imagine que son retrait du monde est lié à une malversation quelconque. On remarque donc que Jane accumule les signes d'une liminalité liée autant au féminin (la prostituée, la sorcière) qu'au social (discours gauchiste, consommations illicites).

En fouillant dans ses affaires personnelles, Maitland découvre des photographies qui lui donnent un accès privilégié au passé de Jane. L'analyse qu'il propose de ses images accumule les signes d'une liminalité familiale :

> Une adolescente aux traits énergiques, Jane sans aucun doute, montait la garde aux côtés d'une femme grisâtre, au regard vide, sur le gazon pelé d'une sorte d'hôpital. Plus loin, la même fille devant des baraques foraines, bras dessus, bras dessous avec un gros type paraissant avoir vingt ans de plus qu'elle. Peut-être le père, pensa Maitland. Mais une photo de mariage montrait Jane, enceinte jusqu'aux dents, tout de blanc vêtue, devant un portail d'église à côté du même homme, la mère vaporeuse flottant à l'arrière-plan comme un fantôme hébété. Un autre homme faisait ensuite son apparition dans la série, un quinquagénaire fringant, dans un vieux costume bien coupé, posant auprès d'une Bentley dans l'allée d'une villa 1900. Était-ce le père cette fois, ou un nouvel amant? Qu'était devenu l'enfant? (*IB*, p. 106-107)

Aux prises avec une mère dépressive (on apprendra plus tard que celle-ci s'est suicidée, *IB*, p. 96), Jane accumule les mésalliances (union avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle ou relation incestueuse avec le père) et les écarts par rapport à la

---

[111] Jacob Grimm et Wilhelm Grimm, « Jeannot et Margot », *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 71-82.

coutume (procréation hors mariage). De plus, elle a perdu son enfant. Marquée par une série de deuil (de la mère, du mari, de l'enfant), elle est placée dans une position liminaire. Mais la recherche de Maitland pour comprendre d'où vient Jane se solde par plus de questions que de réponses. Il se demandera ainsi, plus tard, si elle n'est pas l'occupante de la maison de fous de la photo : « Était-ce bien sa mère, n'était-ce pas elle plutôt, la pensionnaire de cet hôpital, sur la photo? » (*IB*, p. 119) Il la renvoie dans une autre liminalité, psychologique cette fois. Jane ne fait rien pour éclairer sa situation, rétorquant à Maitland, qui la questionne de front au sujet de son passé, de se mêler de ses affaires (*IB*, p. 115). En habitant l'île, elle cherche justement à fuir ces jugements défavorables : « "Bon Dieu! dire que je suis venue ici pour ne plus entendre ce genre de sermons!" Elle fit le tour de la pièce, comme si elle cherchait une issue pour échapper aux récriminations de Maitland et de la société tout entière. » (*IB*, p. 115-116) Pour Jane, l'île est un rempart contre un monde dans lequel elle ne se reconnaît pas.

Jane semble cultiver une grande rancune envers les privilégiés de la société. Elle dira à Maitland, dont elle a pu constater le poids en le traînant jusqu'à son refuge : « Trop de déjeuners d'affaires, hein? Avec des notes de frais? Ça ne coûte rien et on ne paie pas d'impôts. Il paraît que ça rassure de trop manger, ça console… » (*IB*, p. 100) Elle fait ainsi sarcastiquement allusion aux avantages fiscaux accordés aux classes privilégiées et à leur mauvaise conscience, qu'ils tentent de rassurer avec des repas copieux. Alors que Maitland fait part de ses intentions de quitter l'endroit et refuse de se voir inclus dans leur communauté, Jane affine son discours anti-capitaliste : « [Maitland] : "Votre couverture. Je ne reste pas ici ce soir." [Jane] : "On ne vous demande pas de rester." Elle secoua la tête avec une réelle indignation. "Ça c'est bien la reconnaissance des capitalistes. J'empêche Proctor de vous casser la figure, et vous, vous lui parlez de votre portefeuille." » (*IB*, p. 113) Jane critique vivement le rapport de Maitland à l'argent, qu'elle renvoie au mode de fonctionnement du capitalisme. Elle associe le monde des affaires à l'exploitation (*IB*, p. 97). De même, lorsque Maitland lui offre 500 livres, elle lui rétorque : « Vous

savez combien de temps on pourrait loger une famille avec cela? » (*IB*, p. 116) Elle se montre prompte à stigmatiser les inégalités sociales et à identifier les signes d'exploitation, qu'elle décèle jusque dans les pratiques commerciales de l'épicier indien, dont le commerce « est ouvert tous les jours » (*IB*, p. 96) : « Ceux-là exploitent leur personnel encore plus que les Blancs[112]. » (*IB*, p. 96) Elle porte également un jugement très sévère envers certains comportements douteux de ses congénères : « Personne ne s'est arrêté, hein? Ça vous a étonné. Eh bien, c'est comme ça, les gens sont égoïstes, voilà tout. On n'y fait pas attention, jusqu'au moment où on a besoin d'eux. » (*IB*, p. 84)

Jane, comme l'apprendra éventuellement le narrateur, n'habite cependant pas en permanence dans l'île : « Je n'habite pas vraiment ici, fit-elle d'un ton hautain. Je vis avec… avec des amis, près de la route de Harrow. Mais j'aime assez la solitude. Quand j'étais petite, j'avais ma chambre. Avoir des tas de gens autour de moi, ça ne me plaît pas. » (*IB*, p. 99) Son hésitation laisse entrevoir qu'elle fait partie de ce que les sociologues appellent des « hidden household », soit des « people living with friends or relatives who would prefer to have their own accomodation if it were available at a price they could afford[113]. » L'île est pour elle un refuge, une sorte de « chambre à soi », qui lui offre un peu d'intimité dans une ville surpeuplée, où les logements adéquats se font rares, ce qui force certains individus, par choix ou par nécessité, à habiter des logements précaires. Le texte cultive également le vocabulaire des squats, qualifiant les occupants de l'île des « locataires » (tenants)[114]. Jane se montre aussi préoccupée du sort réservé aux personnes atteintes de déficiences, comme Proctor : « C'est horrible comme on traite les anormaux, les déficients mentaux. Il y a des institutions, mais s'ils ne veulent pas y aller, rien, personne ne les protège. » (*IB*, p. 99) Jane est toujours décalée par rapport aux normes sociales.

---

[112] « They exploit themselves and their staffs more than the white owners do. » (*CI*, p. 96)

[113] Collectif, *Squatting. The Real Story*, Londres, Bay Leaf Books, 1980, p. 223. Voir également Adrian Franklin, *Squatting in England 1969-79 : A Case Study of Social Conflict in Advanced Industrial Capitalism*, Bristol, School for Advanced Urban Studies, Working Paper n° 37, 1984.

[114] p. 59, p. 83, p. 95. Voir l'émission de la BBC Radio 4, « From Frestonia to Belgravia : The History of Squatting », 22 novembre 2011, disponible en ligne : <www.bbc.co.uk/programmes/b017cfv4>

Lorsqu'elle met la table, Maitland ne manque pas de noter, dans ce montage, les anachronismes : « Les assiettes et les verres en carton multicolores, la nappe en papier soigneusement aplatie sur la caisse, tout évoquait une dînette de petites filles. » (*IB*, p. 97) Mal initiée aux affaires de la maison, Jane ne maîtrise que des convenances de fillette. Bref, exacerbant ses traits liminaux, la narration ballardienne insiste sur l'imperceptibilité sociale dans laquelle Jane se place et se déplace : autrement dit, l'île est, autant pour Jane que pour Maitland, le lieu de la liminalité et, par conséquent, de l'invisibilité. La différence réside en ce que, pour elle, ces états sont assumés, voire revendiqués, alors que, pour lui, ils sont abhorés.

Proctor, la tristesse du saltimbanque

Proctor n'est pas un sans-abri comme les autres : il est plus précisément un ancien acrobate, rendu idiot à la suite d'une mauvaise chute lors d'un numéro de trapèze et abandonné à son sort. Tout comme Maitland, il est un accidenté; tout comme lui, il est prisonnier d'un univers bétonné. Cependant, contrairement à Jane qui, nous l'avons vu, circule et a le savoir du passage, entrant et sortant de l'île à sa guise, Proctor a toujours habité l'endroit et ne le quitte jamais. En ce sens, sa présence sur le terrain vague ne relève pas d'un choix, puisqu'il s'y trouvait déjà lorsque l'autoroute s'est construite autour de lui : « Quand on a construit l'autoroute, il s'est trouvé enfermé dans ce terrain vague » (*IB*, p. 98), explique Jane à Maitland. La captivité forcée de l'acrobate, qui est pris dans les griffes d'une modernité se propageant à un rythme effréné, fait ainsi directement écho à la rapidité avec laquelle les voies de circulation se sont imposées dans le paysage de certains quartiers londoniens (entre autres celui de North Kensington, où se déroule l'action du récit) au cours des années 1960 et 1970. À l'époque, les planificateurs avaient peu de considérations pour les citoyens qui risquaient de voir leur milieu de vie complètement transformé par la construction des voies rapides. La nécessité de détruire des maisons et de déménager leurs habitants pour laisser place à des autoroutes modernes était vue comme une fatalité, voire un acte de revitalisation

urbaine, d'autant plus que les quartiers touchés étaient souvent défavorisés, montrant des signes de déliquescence avancée. L'occasion était, à leurs yeux, idéale pour les raser et les remplacer par des constructions plus modernes, tels que des autoroutes ou des immeubles à grande hauteur.

Si Jane vit dans une pièce d'un ancien cinéma, Proctor a, de son côté, élu domicile dans un abri antiaérien, vestige de la Deuxième Guerre mondiale. Son isolement est doublement signalé : il habite un endroit impénétrable et il se terre dans un bâtiment fabriqué pour se protéger et, surtout, pour se cacher. Si la jeune femme est associée, nous l'avons déjà souligné, à la culture cinématographique hollywoodienne et à l'imaginaire révolutionnaire des années 1960, l'acrobate est, pour sa part, lié à un univers militaire (nous avons indiqué plus tôt le lien entre son nom et celui d'un avion des forces armées britanniques). Or, Proctor ne se met plus à l'abri des bombes lancées du ciel, mais tente de se préserver des aléas de la vie urbaine moderne, sans pitié pour les gens ne roulant pas à toute vitesse sur l'autoroute et ne sachant pas en déchiffrer rapidement les signes : « Maitland mesure toute l'insécurité du clochard, sa peur de se voir enlever ce dernier refuge, caché comme il se devait au centre de la ville qui l'aliénait. » (*IB*, p. 133) Proctor cultive avec un très grand soin son invisibilité sociale, seule à même d'assurer sa survie dans un monde dont il ne maîtrise pas les codes.

En portant attention à certains indices biographiques fournis par le texte, on peut dégager un autre lien entre le personnage et le monde de la guerre. Selon Jane, Proctor aurait subi son accident vers l'âge de « seize ou dix-sept ans » (*IB*, p. 98). Si l'on se souvient que Maitland avait décrit Proctor comme un homme « d'une cinquantaine d'années » (*IB*, p. 87) et que le récit se déroule au mois d'avril 1973, la chute de l'acrobate remonterait donc à l'année 1939, c'est-à-dire au commencement de la Deuxième Guerre mondiale. Remarquons également que l'accident survient à un moment charnière de son développement physique et psychique, celui où l'individu doit effectuer un passage entre l'adolescence et l'âge adulte. Suite à son

accident, Proctor est resté « bloqué » dans un état enfantin; sous sa charpente massive se cache un jeune garçon naïf :

> Sous son front bas, la figure plissée avait l'expression perplexe d'un enfant mal à son aise, comme si le peu d'intelligence qu'il avait reçu à la naissance ne s'était jamais développé. La vie avait été dure, incompréhensible, pleine d'adultes sans cœur lui assénant des coups de tous côtés, et il restait là, encore accroché à sa foi innocente en un monde sans complication. (*IB*, p. 87)

Par ailleurs, ses mouvements sont comparés à ceux d'un oiseau, symbole important du développement des jeunes garçons[115] : « Il bougeait la tête comme s'il avait du mal à s'accommoder à la distance, et comme s'il ne pouvait réagir, à la manière des oiseaux, qu'à des mouvements rapides bien détachés sur le fond d'un champ visuel statique. » (*IB*, p. 129) Son accident le laisse inachevé, au seuil de l'âge adulte, et la référence implicite à la Deuxième Guerre mondiale pointe vers un autre blocage, historique cette fois : pour Proctor, la guerre n'a jamais pris fin.

L'arrivée de Maitland sur l'île menace l'invisibilité de Proctor. Ce dernier est conscient de la situation : il prend soin d'effacer les traces de l'accident et les appels à l'aide que Maitland a écrits sur les montants de l'autoroute. Ce n'est pas seulement parce que « [l]es mots lui font peur » (*IB*, p. 103) qu'il entreprend de faire disparaître les messages, mais bien parce que les mots écrits, traces visibles, constituent à ses yeux un risque. Proctor, qui « ne sait ni lire, ni écrire » (*IB*, p. 103), est un être de l'oralité. En ce sens, il s'oppose à Maitland, homme de l'écrit dont l'identité est entièrement administrative : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'une des premières choses que fait ce dernier pour signaler sa présence dans l'île est d'esquisser un message de détresse sur les piliers de la voie surélevée. Bloqué dans un stade enfantin, Proctor est aussi marginalisé parce qu'il ne maîtrise pas l'écrit : « Dans les sociétés modernes où la littératie fait l'objet d'une *hyperlégitimité* et est hautement

---

[115] Dans notre chapitre sur *Sauvagerie*, nous expliciterons plus longuement les liens entre l'initiation de l'adolescent et ce que l'ethnologue Daniel Fabre décrit comme « la voie des oiseaux ». En attendant, disons seulement, en renvoyant à un article de Marie Scarpa, que « [d]ans ce rapport d'identification entre le garçon et son "oiseau" se joue la construction de son identité sexuée. » (« De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 57.)

valorisée, synonyme d'un progrès social, l'oralité sera, au contraire, dévalorisée et marginalisée[116] ». Pour Proctor, l'univers de l'écrit est indéniablement menaçant. La scène au cours de laquelle Maitland montre à Proctor à écrire est l'écho de séquences semblables dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ou encore dans *La tempête* de William Shakespeare. En voulant lui apprendre l'écriture, Maitland reproduit un dispositif colonisateur, maintenant sa domination sur le pauvre acrobate. Il rêve même à sa mort violente, qui devient à un certain moment le seul moyen pour lui d'imaginer une sortie possible de l'île : « Son dernier espoir était que Proctor pénètre dans ce tunnel, et s'y fasse renverser. Alors, alors seulement la circulation s'arrêterait. » (*IB*, p. 165) Autrement dit, ce n'est que dans la mort qu'un individu comme Proctor peut être rendu visible, c'est-à-dire qu'il est en mesure d'affecter les circulations. Plus encore, l'apprentissage de l'écriture est tout entier mis sous le signe de la relation du maître à l'élève. Maitland lève sa béquille et la brandit « comme un bâton de maître d'école. » (*IB*, p. 155) L'outil qui assurait la mobilité physique de Maitland sert désormais à la transmission d'un savoir. Or, Proctor se montre récalcitrant aux enseignements de Maitland : « Pour commencer, aux premières lettres tracées, il s'était renfrogné, il avait même refusé de regarder, il voulait s'enfuir comme si une *malédiction* effrayante le menaçait. » (*IB*, p. 157, nous soulignons.) N'ayant pas « l'habitus littératien[117] », Proctor regarde les lettres tracées comme pour les mémoriser : « Les yeux humides d'orgueil, le clochard contempla les lettres qui venaient d'apparaître, comme s'il tâchait de les graver pour toujours dans sa pauvre mémoire. » (*IB*, p. 158) Mais il réalise à ce moment que la pratique de l'écriture menace son invisibilité. Comme il avait auparavant effacé les messages de Maitland, il fait disparaître, à mesure qu'il les compose, les symboles : « Et Proctor se mit à copier, mais le cœur n'y était plus. Il ne travaillait que d'une main; de l'autre, il couvrait les lettres qu'il venait de tracer, *alarmé à l'idée qu'on pourrait le*

---

[116] Sophie Dumoulin, *Écriture ensauvagée, écriture de combat. Une ethnocritique des romans de jeunesse de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 166.
[117] Privat, Jean-Marie, « Un habitus littératien? », *op. cit.*, p. 125-130.

surprendre. » (*IB*, p. 159, nous soulignons.) À nouveau, pour Proctor, l'enjeu consiste à maintenir à tout prix son invisibilité : « Écrire des mots obscènes sur un mur ne l'avait pas beaucoup amusé, il refusait de participer plus longtemps à ce genre d'exhibition puérile. » (*IB*, p. 159) Tandis que, pour Maitland, qui tentait de retrouver sa visibilité, l'aventure se termine plutôt mal : l'expérience n'a eu pour effet que d'effriter encore davantage son identité, lui dont le nom se retrouve soudainement fragmenté : « Le clochard était tellement excité qu'il mélangeait toutes les lettres en appuyant de toutes ses forces, pour former un grimoire indéchiffrable. » (*IB*, p. 158) L'identité de Maitland se trouve ainsi dispersée à travers l'île : « En traversant l'île, ils repassèrent par le cimetière : il s'aperçut alors que Proctor avait tracé un peu partout, sur les murets, sur les pierres tombales des fragments du mot "Maitland..." » (*IB*, p. 163) Dans ce passage, Maitland trouve symboliquement la mort.

Si Maitland est mort symboliquement, Proctor est, pour sa part, placé du côté du désuet et du dépassé. La présence « d'un maillot rapiécé, costume de quelque acrobate d'avant-guerre » (*IB*, p. 76), révèle l'identité de l'habitant du lieu. Si, comme le suggère Sylvie Nguimfack-Perault, « [o]n reconnaît l'individu de spectacle à son allure » et que « [l]e costume de scène conjugué à l'attitude du corps constitue un puissant indicateur implicite sur le personnage représenté »[118], l'immense précarité de Proctor est d'ores et déjà perceptible. À l'instar du *Vieux saltimbanque* baudelairien, celui-ci expose, dans sa « cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti », ses « haillons comiques »[119]. Le personnage se présente ainsi comme une figure centrale de la modernité : celle du clown tragique. La présence d'un artiste de cirque dans le récit convoque un imaginaire forain traditionnel (qu'on a déjà croisé dans la photo de famille de Jane, où la jeune fille se trouve devant des « baraques foraines »). Celui-ci a le pouvoir de faire coexister, dans l'environnement urbain,

---

[118] Sylvie Perault, *Une approche ethnologique du costume de spectacle. Du port aux savoir-faire. Des revues parisiennes aux planches des théâtres*, Sarrebruck (Allemagne), Éditions universitaires européennes, 2010, quatrième de couverture.

[119] Charles Baudelaire, « Le vieux saltimbanque », *Petits poèmes en prose*, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 173.

l'univers de la fête et l'espace de la marge. Souvent installés à l'orée de la ville, les cirques sont en effet des lieux marqués par l'étrangeté. Ses artistes sont depuis longtemps des êtres à part dans la ville, relégués à ses zones frontalières. Au moment du spectacle, l'audience est invitée à entrer dans cet espace peu familier pour y découvrir un monde magique, différent de son quotidien. Pour Jean Starobinski, l'univers du cirque s'oppose, depuis le XIX^e^ siècle, au monde industrialisé :

> [L]e monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un *îlot* chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse[120].

Mais à l'ère des grands projets autoroutiers, les foires sont devenues des lieux à exproprier, et ses artisans des déchets à jeter aux oubliettes de l'Histoire.

Contrairement à l'acrobate de Kafka, qui choisit volontairement de s'isoler sur son trapèze accroché tout en haut d'un chapiteau[121], Proctor est malencontreusement cloué au sol. Il n'est plus, pour reprendre les mots de Jean Starobinski, « une manifestation vigoureuse du génie populaire, mais bien davantage comme un produit de décomposition[122] ». Désormais incapable de prendre son envol, il est un être entravé, dans son corps comme dans son esprit. Si l'on reconnaît, à la suite de Myriam Peignist, que « [c]'est essentiellement à travers la manifestation de sa corporéité que le clown comme "poète en action" colporte et délivre ses messages[123] », on ne peut que constater l'immense désœuvrement dans lequel se trouve Proctor, désormais incapable d'accomplir sa fonction sociale. « Rien ne

---

[120] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970, p. 8. Nous soulignons.
[121] Franz Kafka, « Première souffrance », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 127-131.
[122] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 78.
[123] Myriam Peignist, « Corps renversés, clownerie acrobatique et utopie du "monde à l'envers" », *Les cahiers de l'idiotie*, « Le clown : une utopie pour notre temps? », numéro dirigé par Florence Vinit, n° 3, 2010, p. 25.

ramène au corps comme l'échec rencontré dans la tentative d'échapper au corps[124] », rappelle très justement Jean Starobinski. Le personnage n'a plus rien de l'acrobate agile qui émerveillait les foules et les tenait en haleine. Le surprenant en train d'exécuter quelques manœuvres de gymnastique, Maitland compare les exercices respiratoires effectués par Proctor « à la mise en marche d'une locomotive » (*IB*, p. 94) et constate que celui-ci ne réalise qu'avec peine des figures pourtant simples. Après avoir difficilement réussi « une sorte de saut périlleux », Proctor tente un autre mouvement : « L'homme rassemblait toutes ses forces, il se concentrait. Ses orteils creusèrent des marques dans le sol, en écartant les cailloux. Et quand il s'élança enfin pour essayer un saut périlleux en arrière, Maitland savait déjà la suite : Proctor retomba comme une masse, le nez sur ses bottes. » (*IB*, p. 94) L'acrobate est ramené brutalement sur terre, dans une position ridicule et grotesque, le haut (le nez) en bas (les bottes).

Le costume de l'acrobate, comme celui du clown, est un accessoire auquel on attribue des propriétés magiques[125]. Lorsqu'il s'introduit par effraction dans l'abri antiaérien, qui est, rappelons-le, le logement de Proctor, Maitland arrête son regard sur un maillot de gymnastique défraîchi. L'objet ne semble plus posséder de propriétés surnaturelles : il est troué et terni. Alors que Proctor, à qui la tenue appartient, la revêt pour effectuer quelques manœuvres acrobatiques, elle ne lui procure non plus aucune habileté particulière :

> À six ou sept mètres, dans un creux entouré de folle avoine, Proctor faisait de la gymnastique. Pieds joints, bras tendus, il respirait bruyamment, gonflait et dégonflait son énorme poitrine. Il était pieds nus : les bottes étaient posées, près d'une corde à sauter, dans un coin de sa piste de terre battue. Il avait enfilé les restes de son vieux maillot de cirque, celui que Maitland avait vu sur une chaise dans l'abri antiaérien. (*IB*, p. 93)

C'est plutôt le veston qu'il a subtilisé à Maitland qui semble avoir un pouvoir de transformation. André Guindon rappelle que

---

[124] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 67.

[125] C'est très exactement cette fonction symbolique que l'imaginaire du super héros a récupérée : sans son habit distinctif, celui-ci perd tous ses pouvoirs.

> [p]lus que les fonctions de socialisation et d'individuation, la fonction de transformation révèle peut-être mieux l'enjeu le plus significatif du vêtir, à savoir la manifestation du mystère humain. Chez des êtres corporels, la recherche intérieure de qui ils sont, en leur individualité propre et en leur communauté, ne saurait se faire sans une gestuelle vestimentaire qui objectivise pour le sujet et pour autrui ce qu'on a cru voir et, du même coup, ce qu'on n'a pas su dire. Le vêtir de transformation proclame plus que tout autre ce non-dit qui cherche à se dire[126].

Lorsque Jane lui présente l'acrobate, Maitland constate que ce dernier a revêtu le veston de son costume : « Maitland tourna la tête et s'aperçut que l'homme portait son smoking, revers brillants tendus et déformés par l'énorme poitrail. » (*IB*, p. 88) En s'exhibant ainsi, Proctor se fait l'envers parodique de Maitland. Celui-ci a en effet l'air coincé dans le costume, qui est beaucoup trop petit pour lui, ce qui attire les moqueries de Jane : « "Qu'est-ce qui t'a pris de mettre ça? Tu vas en soirée? Tu vas dîner en ville?" », lui demande-t-elle, procédant ainsi à ce que Bakhtine définit comme une « glorification ironique », soit l'« alliage carnavalesque de la louange et de l'injure[127]. » Les capacités intellectuelles réduites de l'acrobate ne lui permettent pas de percevoir le sarcasme des propos de Jane et celui-ci y trouve une certaine fierté : « Proctor fit un petit rire, et considéra le vêtement serré sur son ventre, non sans dignité. » (*IB*, p. 88) La pièce de vêtement lui permet de s'élever dans la hiérarchie sociale, de devenir un homme du monde. Comme le remarque Carole Scott, « [i]n its simplest form an article of clothing such as a cloak or a hat may transform the ordinary person into a powerful one[128] ». Proctor s'imagine même entretenir une liaison avec Jane : « "Oui, en soirée, Proctor et Miss Jane." » (*IB*, p. 88) Mais si le vêtement a pour fonction, d'une part, de confirmer l'identité sociale des personnes qui le portent[129], un autre de ses effets est de permettre de se

---

[126] André Guindon, *L'habillé et le nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Religions et croyances », 1997, p. 114.

[127] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 229.

[128] Carole Scott, « Magical Dress : Clothing and Tranformation in Folk Tales », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 21, n° 4, hiver 1996, p. 151.

[129] « Par des pratiques d'habillement, on cherche à s'inventer autre que l'on apparaît à son entourage dans la vie ordinaire. » (André Guindon, *L'habillé et le nu*, *op. cit.*, p. 99.) Audray Fontaine explique, dans le même sens : « Au sens strict, se déguiser, ou se travestir, consiste à revêtir une tenue dans le but d'être méconnaissable et de faire sienne la *guise*, ou étymologiquement la "manière d'être"

camoufler : « Dress enables people to identify themselves – socially, sexually, morally, aesthetically – to be recognized or to be misrecognized[130] », rappelle encore Carole Scott.

Jane coupe court aux prétentions mondaines de Proctor. Elle a tôt fait de le sommer d'enlever le costume, ce qui manque de faire éclater le pauvre homme en sanglots. En lui déniant violemment sa nouvelle identité, elle refuse du même coup leur possible union. Pour elle, le travestissement est dérisoire et risque, de surcroît, d'attirer les regards, de casser l'invisibilité sociale à laquelle Proctor tient tant, le vêtement agissant comme un signal : « "Allez Proctor, tu veux te faire remarquer? Avec ces fringues, ils te verront à deux kilomètres." » (*IB*, p. 89) Reconnaissant que Jane a raison, mais ne pouvant se résigner à se séparer de son nouvel habit, Proctor demande la permission de le porter seulement la nuit, profitant du fait que la noirceur a aussi le potentiel de maintenir son invisibilité : « "La nuit! Rien que la nuit! La nuit, les gens ils ne peuvent pas voir la veste." » (*IB*, p. 89) Proctor pourra garder sa nouvelle identité, tout en préservant son invisibilité. Dans son logis, Maitland remarquera que les deux pièces de vêtement sont placées côte à côte : « Frissonnant dans l'air glacé, il regardait pourtant avec un peu d'amertume, près de l'entrée de l'abri, sa veste de smoking pendue à côté du vieux maillot d'acrobate. » (*IB*, p. 122)

Jane a bien noté le potentiel de ridiculisation de cet intérêt qu'entretient Proctor pour les déguisements et décide de tourner à son avantage ces capacités symboliques. Quelques jours plus tard, elle s'empare du contenu du sac de voyage de Maitland, qui avait laissé dans le coffre de sa voiture, et elle transforme Proctor en « parodie de sommelier » (*IB*, p. 136). Ce dernier se saisit de plusieurs pièces du costume de ville de Maitland : « Il avait ôté son vieux pantalon, il avait réussi à enfoncer ses grosses jambes courtaudes dans le pantalon du smoking. » (*IB*, p. 135) Son état d'ivresse avancé et la petitesse de l'habit accentuent son caractère

---

d'autrui. » (*Le Travestissement : une stratégie parodique dans trois romans en vers du XIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2009, p. 1.)

[130] Carole Scott, « Magical Dress : Clothing and Tranformation in Folk Tales », *op. cit.*, p. 151.

grotesque : « Il leva la bouteille comme pour porter un toast, s'appuya à l'instant de perdre l'équilibre contre le mur courbe de l'abri, et en tendant son ventre gonflé, fit sauter le bouton de la ceinture du pantalon. » (*IB*, p. 136) Or, l'acrobate ne peut que très difficilement prendre la démarche d'un homme du monde. Trop petit pour lui, le vêtement s'avère incapable de lui procurer un air distingué, accentuant plutôt son allure ridicule.

Dans l'avant-dernier chapitre du récit, intitulé « Trapèze », Proctor redevient l'artiste de cirque qu'il a déjà été, retrouvant miraculeusement, le temps d'un numéro qui lui coûtera malheureusement la vie, toutes ses habiletés et sa dextérité. S'apprêtant à réparer le dessous de la travée d'un pont de l'échangeur, des travailleurs de la voirie ont installé des câbles et des cordes qui pendent des parapets, tels des accessoires acrobatiques. Avant que Maitland n'ait réussi à attirer leur attention, Proctor s'élance et grimpe aux cordages. D'un même mouvement, il se départit du veston de Maitland : « il se débarrassa du veston et le lança dans l'herbe qui tourbillonnait au-dessous de lui. » (*IB*, p. 179) Compte tenu du rapport qu'entretient Proctor avec le morceau de vêtement, ce geste est significatif : il confirme que l'acrobate n'a plus besoin de se cacher ou de s'approprier symboliquement l'identité de quelqu'un d'autre. Dans un premier temps, Maitland craint que Proctor profite de cet accès inattendu pour s'échapper, avant de comprendre ses véritables intentions : à ce moment, l'autoroute s'est soudainement transformée en immense chapiteau et Proctor a transmué en appareils de cirque les dispositifs d'échafaudage et de levier utilisés par les techniciens de la route : « il balançait la planche comme un trapèze de cirque. » (*IB*, p. 179) Autrement dit, il « fait cirque », métamorphosant « un espace urbain passablement banal pour les détourner en véritable terrain d'expérimentation, en laboratoire de recherche corporelle, en école des corps et en tremplins de création »[131] : « À six ou sept mètres du sol, il se met à faire tournoyer sa balançoire

[131] Myriam Peignist, « "Faire cirque". Les "non-lieux" des acrobates-glisseurs? », dans Francine Fourmaux (éd.), *Les lieux du cirque. Du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, Paris, Manuscrit, 2008, p. 211.

en cercles de plus en plus larges. Il devenait très souple, gesticulait avec une aisance parfaite » (*IB*, p. 179). Son corps est soudainement agile, fort et maîtrisé : « D'un bond, il se mit debout sur la planche, empoigna solidement la barre de métal et ployant les genoux, lança en l'air toute la sellette. Au point extrême du balancement, il se retourna en souplesse et changea de main pour propulser la barre dans l'autre sens. » (*IB*, p. 179-180) Mais Proctor sera à nouveau victime de la technologie : alors que les travailleurs remballent leurs équipements, il reste coincé dans les câbles, qui l'enserrent au point de l'étouffer. Encore une fois, la distance entre le monde de l'autoroute et celui de l'île est impossible à combler : « La voiture allait de plus en plus vite maintenant, les ouvriers ne pouvaient entendre les cris. » (*IB*, p. 180) Maitland et Proctor ne peuvent rien contre la vitesse de la voiture et la surdité des employés. Proctor finit « [f]icelé comme un morceau de viande » (*IB*, p. 180), réduit à une chair de boucherie. Par l'entremise de ses infrastructures, la société redit à l'acrobate les paroles qu'elle réserve au funambule, dans l'œuvre de Jean Genet : « Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique[132]. »

C'est dans la mort que Proctor pourra à nouveau réintégrer, quoique symboliquement, la société. En effet, si, malgré de multiples tentatives (par le travestissement vestimentaire et l'apprentissage de l'écriture), il n'a jamais pu s'agréger à la société des vivants, Maitland veille à ce qu'il puisse l'être au moins à celle des morts. Maitland et Jane prennent d'abord soin de recouvrir le visage de l'acrobate « d'une couverture à carreaux blancs et roses » (*IB*, p. 181), qu'ils remettent en place lorsque celle-ci est malencontreusement soulevée par le vent. À ce moment que Jane annonce son départ, prétendant avoir « horreur des enterrements » (*IB*, p. 182). Ce refus d'un rituel, qui « contribue à canaliser le "travail du deuil" et qui permet de rééquilibrer à plus ou moins brève échéance ceux que la mort a marqués[133] », empêche Jane de surmonter les difficultés d'intégration sociale qu'elle a rencontrées tout au long du récit, elle qui a récemment perdu mère et enfant et qui

[132] Jean Genet, *Le funambule*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2010, p. 39.
[133] Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 126.

est, nous l'avons vu, maintenue à l'écart de la société[134]. Désormais seul, Maitland transporte le corps de Proctor dans la crypte du cimetière, où il décore soigneusement sa tombe : « un joli tombeau qu'il avait orné de tous les objets de métal empruntés à la Jaguar, et de tous les petits cadeaux qu'il avait faits à Proctor. Au milieu, il avait placé les galoches de caoutchouc. » (*IB*, p. 183) Par ces attentions, Maitland accomplit le rituel funéraire, assurant en quelque sorte à Proctor, le trépassé, la réussite de son passage vers l'au-delà. C'est que, comme le rappelle Jean-Claude Schmitt, « [...] les souliers des morts sont également sensés aider au passage dans l'au-delà[135]. » Maitland songe même à « déposer une petite part au pied de sa tombe » (*IB*, p. 185), posant, comme le rappelle Louis-Vincent Thomas, un autre geste rituel important de la cérémonie des funérailles : « Le rite, attesté dans la quasi-totalité des cultures, correspond à une croyance fort répandue : les offrandes sont le viatique indispensable qui permet au mort de survivre au cours du voyage transitoire qui l'achemine dans le monde des ancêtres[136] ». Ces attentions permettront à Proctor d'accomplir son dernier « voyage » : à défaut de n'avoir jamais pu s'intégrer à la société des vivants, Proctor sera au moins agrégé à celle des morts. En veillant au passage de l'acrobate dans l'autre monde, Maitland pose un geste programmant

---

[134] Dans une première version du texte, le bébé mort-né de Jane avait été enterré quelque part sur l'île. (John Baxter, *The Inner Man. The Life of J.G. Ballard*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2011, p. 227.)

[135] Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Bibliothèque des Histoires », 1994, p. 232. Jacques Merceron souligne pareillement que « [l]a chaussure aussi est en rapport avec la mort. De nombreux faits européens anciens attestent la pratique de munir les morts de souliers neufs [...]. Selon diverses croyances, ces "souliers des morts" doivent servir au défunt à « parcourir un chemin long, difficile, plein d'épines et de pierres pointues avant d'atteindre l'Au-delà; il faut donc le munir de bonnes chaussures, neuves et solides pour lui faciliter la route » (Belmont). Il semble aussi que les morts aient eu besoin de ces chaussures pour certaines processions effectuées dans l'au-delà. » (Jacques Merceron, « Le pied, le boiteux et l'au-delà », *Bulletin de la société de mythologie française*, *op. cit.*, p. 63.)

[136] Louis-Vincent Thomas, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de tourner en rond », 2000, p. 150-151. Arnold Van Gennep propose une analyse similaire de ce geste : « Ce qui nous importe ici, c'est que le mort ayant à accomplir un voyage, les survivants ont soin de le munir de tous les objets nécessaires tant matériels (vêtements, aliments, armes, outils), que magico-religieux (amulettes, signes et mots de passe, etc.), qui lui assureront, tout comme à un voyageur vivant, une marche ou une traversée, puis un accueil favorable. » (*Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 220.)

symboliquement sa propre sortie de l'île, qui ne se produira toutefois pas dans le cadre de la narration. Le récit de Ballard se montre très critique envers les développements urbanistiques qui asservissent les populations défavorisées des villes contemporaines, dont le réseau autoroutier est l'un des vecteurs les plus importants. En faisant saillir, grâce à la narration, un espace dévasté et des individus marginalisés, le texte ballardien cherche à dévoiler une vérité que les autorités tentent à tout prix d'oblitérer, à savoir que les circulations automobiles ne peuvent s'accomplir qu'au détriment d'autres circulations, sociales, mais surtout humaines.

***

Faire coexister les diverses formes de circulations (automobiles, sociales, urbaines, anthropologiques), telle est donc l'objectif, dans *Crash* comme dans *L'île de béton*, de l'écriture ballardienne. De même, les ratés de la circulation automobile, mis en scène dans ces deux œuvres, ont pour effet de faire apparaître d'autres échecs – principalement sociologiques et anthropologiques – liés aux passages. Par le biais de leurs réseaux métaphoriques, les récits démontrent que l'accident d'automobile n'affecte pas seulement les flux visibles (ceux liés à la circulation véhiculaire), mais qu'il provoque un débalancement généralisé du cycle de vie de ses victimes. En somme, nous dit le texte ballardien, il est erroné de croire qu'une fois les voies libérées des châssis emboutis et effacées des traces de dérapage, tout peut « repren[dre] son cours normal. » (*C*, p. 239) Traversant dramatiquement les frontières qui séparent les vivants et les morts, l'animé et l'inanimé, la chair et le métal, le masculin et le féminin, la jeunesse et la vieillesse, les accidentés de la route sont atteints non seulement dans leur corps et dans leur intégrité psychique, mais également dans leur destin et dans leur constitution ontologique. Bref, loin de banaliser l'accident d'automobile, *Crash* et *L'île de béton* exposent sa logique terrifiante : en affectant l'ordonnancement symbolique du monde, celui-ci ne fait pas

que détruire des automobiles, tuer des milliers de personnes chaque année, mais rompt les attaches qui permettant à la société d'exister.

DEUXIÈME PARTIE

HABITER

Il y a péril en la demeure.
Adage médiéval

Si l'automobile, la circulation et l'accident occupent une place importante dans les narrations ballardiennes, l'habitation n'est pas en reste de représentations fictionnelles. Or, comme on y circule mal, on y habite tout aussi difficilement : villes détruites, maisons en ruines ou « psychotropiquement » déséquilibrées[1], bases militaires et stations spatiales ou balnéaires abandonnées sont autant de lieux que tentent de revitaliser les personnages imaginés par Ballard. Non seulement ceux-ci les transforment-ils en abris précaires ou en « asile provisoire[2] », mais ils les convertissent afin de leur donner un semblant de confort domiciliaire, à la manière de Jane et de Proctor, dans *L'île de béton*, qui modifient un ancien cinéma et un vieil abri antimissile en refuge habitable, ou encore de Halloway, qui réactive, dans « L'ultime cité », une cité carbonifère typique de la fin du XX^e^ siècle[3]. Mais par-delà ces lieux résidentiels qui semblent appartenir à l'univers de la science-fiction apocalyptique, ce sont surtout les habitations caractéristiques de la modernité architecturale, en particulier l'immeuble de grande hauteur et la communauté fermée (*gated community*), que la fiction ballardienne s'attache à mettre en scène, interrogeant les nouveaux modes de socialisation qu'elles rendent nécessaires, au détriment, bien souvent, de l'équilibre mental de ses locataires.

---

[1] J.G. Ballard, « Les mille rêves de Stellavista », *Nouvelles complètes*, t. 1, Auch, Tristram, 2010, p. 520-536. Dans cette nouvelle, les maisons de Vermilion Sands, un complexe d'habitation hypermoderne, possèdent des capacités psychiques inusitées, s'imprégnant des fantasmes de leurs habitants pour leur faire vivre des émotions fortes.

[2] J.G. Ballard, « Rapport sur une station spatiale », *Nouvelles complètes*, t. 3, Auch, Tristram, 2010, p. 488.

[3] « C'était à présent seulement, dans ce vacarme et dans ces flots de lumière, que la ville était vraiment elle-même, dans ces éclairages au néon d'une vulgarité épouvantable qu'elle vivait réellement. » (J.G. Ballard, « L'ultime cité », *Nouvelles complètes*, t. 3, *ibid.*, p. 181.)

Dans le contexte des reconstructions d'après-guerre, la question de l'habitation est devenue incontournable dans le discours social britannique. Comme le rappellent Peter J. Larkham et David Adams,

> London, by far the UK's largest city, was both its worst-damaged city during the Second World War and also was clearly suffering from significant pre-war social, economic and psychical problems. Yet London was also one of the world's largest cities; the focus of an empire, of international trade, and a national capital. [...] As in many places, the wartime damage was seized upon as the opportunity to replan, sometimes radically, at all scales from the City core to the county and region[4].

Les investisseurs fonciers font la promotion de nouveaux standards de confort : petit à petit, les vieux édifices défraîchis de l'époque victorienne, sans installation sanitaire et sans intimité, sont remplacés par des immeubles qui correspondent mieux aux nouvelles attentes de la population en matière de commodités. Or, dans l'économie narrative des œuvres ballardiennes, les objets de consommation à la mode envahissent les domiciles et, du coup, remplacent la chaleur du foyer et mécanisent les gestes quotidiens. Dans « L'homme saturé », une nouvelle publiée en 1961, Faulkner, le personnage principal, compare ainsi les gestes posés par sa femme dans leur cuisine hyper-fonctionnelle à ceux des techniciens qui veillent au bon fonctionnement des grandes inventions de l'ère industrielle : « Faulkner suivit cette séquence avec admiration, en dénombrant les phases successives [sic] à mesure que cliquetaient et s'enclenchaient boutons et sélecteurs. Tu devrais être dans un B-52, pensa-t-il, ou dans la salle de commande d'une raffinerie de pétrole[5]. » Dans *I.G.H.* et *Sauvagerie*, les deux récits qui seront au cœur de cette deuxième partie consacrée à l'habitation, nous verrons comment Ballard met en récit, pour le déconstruire, le discours entourant, d'une part, l'érection de tours d'habitation et, d'autre part, le développement des communautés fermées.

---

[4] Peter J. Larkham et David Adams, « The Post-War Reconstruction Planning of London : a Wider Perspective », *Working Paper Series*, Birmingham School of the Built Environment, n° 8, 2011, p. 1-2.
[5] J.G. Ballard, « L'homme saturé », *Nouvelles complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 419.

Chapitre 3

I.G.H., toujours plus haut

> Voice Over : The local Council here have over fifty hypnosis-induced twenty-five storey blocks, put up by El Mystico and Janet. I asked Mr Ken Verybigliar the advantages of hypnosis compared to other building methods.
> Mr Verybigliar : Well there is a considerable financial advantage in using the services of El Mystico. A block, like Mystico Point here would normally cost in the region of one-and-a-half million pounds. This was put up for five pounds and thirty bob for Janet.
> Voice Over : But the obvious question is are they safe?
> Architect : Of course they're safe. There's absolutely no doubt about that. They are as, strong, solid and as safe as any other building method in this country provided of course people believe in them.
> Tenant : Yes, we received a note from the Council saying that if we ceased to believe in this building it would fall down[1].
>
> Monty Python's Flying Circus

> [A] building is always being « made » or « unmade », always doing the work of holding together or pulling apart[2].
>
> Jane Jacobs

Le gratte-ciel, qu'il soit commercial ou résidentiel, est apparu dans le paysage urbain à la fin du XIX^e^ siècle. S'élevant au-dessus d'une ligne d'horizon[3] qui n'avait été percée jusqu'alors que par des constructions publiques ou sacrées (palais royaux, musées, églises, etc.) et, depuis la Révolution industrielle, par quelques cheminées d'usines[4], il colonise désormais le ciel des métropoles, signant en quelque sorte la fin de la transcendance. Dans les premières décennies du XX^e^ siècle, l'immeuble à (très)

---

[1] Monty Python's Flying Circus, « Mystico and Janet – Flats Built by Hypnosis », épisode du 14 décembre 1972.
[2] Jane Jacobs, « Geography of Big Thing », *Cultural Geographies*, 2006, n° 13, p. 11.
[3] Pour Thierry Paquot, une tour est « tout édifice qui dépasse le plafond d'une ville. » (*La folie des hauteurs : pourquoi s'obstiner à construire des tours*, Paris, Bourin, 2008, p. 11.)
[4] « The Industrial Revolution brought the first intruders – the factory chimney and the gasometer. » (Arthur Ling, « Skyscrapers and Their Siting in Cities », *The Town Planning Review*, vol. 34, n° 1, avril 1963, p. 7.)

grande hauteur est déjà l'un des symboles nationaux des États-Unis – rappelons-nous King Kong qui trône au sommet de l'Empire State Building dès 1933. Il est l'emblème d'une économie capitaliste florissante qui prend soin d'exhiber sa puissance et sa richesse. Toutefois, s'il est une construction courante en Amérique à l'orée du siècle dernier, ce n'est que dans le contexte des reconstructions de l'après-Deuxième Guerre mondiale qu'il se répand en Grande-Bretagne.

Difficilement remis des dévastations de la Grande Guerre, le pays s'engage, en 1939, dans un autre affrontement dont il sortira, comme la plupart des nations européennes, très meurtri. Débarquant en Angleterre à la fin du conflit, le jeune Ballard découvre un pays décimé, tant physiquement que psychologiquement :

> Lorsque j'arrivai pour de bon en 1946, je découvris un Londres qui ressemblait à un Bucarest mal remis de ses épreuves : des monceaux de gravats, des gens épuisés à tête de fouine, vaincus par la guerre, qui se laissaient encore mener en bateau par la rhétorique de Churchill et clopinaient dans un univers sinistré de dénuement, de tickets de rationnement et de classes sociales grotesques[5].

À la suite d'une vaste campagne de bombardements stratégiques menée par la Luftwaffe, qui prend pour cible les grandes villes britanniques lors du *Blitz* de l'automne 1940 et du printemps 1941 (la célèbre photographie de la bibliothèque en ruines du Holland Park de Londres date de cette période), le pays souffre, en 1945, d'une grave pénurie de logements : « Around 4 million homes had been destroyed during the war some 35 percent of the housing stock. And many that had survived were slums[6]. » C'est ainsi qu'à son arrivée au port de Southampton, Ballard découvre un pays qui croule sous les décombres, ce qui lui rappelle « des sites de démolition gigantesques » (*VRA*, p. 135).

Dans un contexte où tout doit être rebâti, l'immeuble d'habitation à grande hauteur se présente comme une solution pratique, tant d'un point de vue urbanistique, économique que social, pour pallier aux carences auxquelles sont confrontées les

---

[5] J.G. Ballard, « Premières impressions de Londres », *Millénaire mode d'emploi*, Auch, Tristram, 2006, p. 221.

[6] Alan Gibson, « High Hopes », *Socialist Review*, n° 201, octobre 1996, en ligne : <pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr201/gibson.htm>

autorités britanniques[7]. Il constitue également une option moderne aux habitations vétustes, communes dans le pays avant la guerre, qu'une vaste campagne nationale avait déjà entrepris de démolir et de remplacer, mais qui avait été interrompue par les hostilités[8]. Selon Alan Gibson, « a survey in 1937 found only 7 percent of working class homes in north London had [separate bathrooms]. The 1951 census found 5 million people accross the country were still dependent on public washrooms for baths[9]. » Dans cette conjoncture de reconstruction immobilière massive, l'immeuble de grande hauteur est associé au progrès social et à l'amélioration des conditions de vie des habitants : « hopes for a new and better society became linked to the fortunes of the new architecture[10]. » Pour Miles Glendinning et Stefan Muthesis, « [t]hese Modern blocks of flats, prominent as they appear still today, were not just built as a straightforward response to a simply stated need, at minimum expense. They form part of that extraordinary collective drive for "Modernisation" during and after World War II[11]. » L'immeuble de grande hauteur symbolise, on le perçoit, l'entrée du pays dans une ère de prospérité économique et de paix sociale.

Héritiers des théories de l'architecte suisse Charles-Édouard Jeanneret (dit Le Corbusier), dont le projet est d'adapter l'architecture des bâtiments de la ville à un contexte urbanistique « contemporain[12] », plusieurs maîtres d'œuvre, planificateurs et

---

[7] Voir Anne Power, *Hovels to High Rise. State Housing in Europe Since 1850*, Londres, New York, Routledge, 1993, p. 195; et Fiona Rule, *London's Docklands. A History of the Lost Quarter*, Hersham (Angleterre), Ian Allan, 2009, p. 255.

[8] Anne Power rappelle que l'Angleterre est, depuis longtemps, un pays fortement industrialisé et urbanisé : « Over 6 million dwelling dated from before the First world War. Britain had long been a highly urbanised society. Already in 1901, 77 per cent of the population of England and Wales had lived in urban areas. The vast majority of town dwellers were in towns of over 10,000. Unlike other countries which urbanised much later and were largely able to build afresh for new city dwellers, Britain had to clear the backlog of old urban dwellings before she could build anew. If the urban infrastructure was to survive, much building had to be either recycled or replaced. » (*Hovels to High Rise*, *op. cit.*, p. 189)

[9] Alan Gibson, « High Hopes », *op. cit.*

[10] Nicholas Bullock, *Building the Post-War World. Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Londres, New York, Routledge, 2002, p. XI.

[11] Miles Glendinning et Stefan Muthesius, *Tower Block. Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 2.

[12] Le Corbusier écrit en ce sens, dans l'avertissement de son essai intitulé *Urbanisme* : « L'architecture noyée sous l'envahissement des héritages incohérents n'attachait l'esprit que par un difficile détour et

ingénieurs britanniques voient dans ce nouveau type d'habitation une façon de faire table rase des anciens modes de construction et une occasion de refonder la société sur des bases nouvelles :

> The new housing was to be based on a greatly expanded science of habitation, which range from the technical to the socio-psychological. Among reformers and politicians, the early postwar years were a time of shared beliefs [...] in the reconstruction of the physical fabric as well as in a whole range of socio-political values[13].

Ces spécialistes font la promotion de techniques novatrices et de matériaux complexes, comme les structures portantes en fer ou le béton armé, et tirent profit des améliorations apportées aux systèmes d'ascenseurs, aux mesures de protection contre les incendies et aux moyens de communication. Des dispositifs comme celui permettant l'utilisation de béton préfabriqué (appelé, en anglais, « large panel systems[14] ») favorisent les économies d'échelle, réduisant les coûts de construction et permettant de bâtir à un rythme quantitativement élevé[15]. L'édifice d'habitation permet aussi de résoudre des problèmes de densité de population : si le nombre de logements à construire est imposant, compte tenu de l'ampleur de la destruction, la demande est aussi affectée par le retour au pays des militaires, par l'augmentation des naissances (baby-boom) qui suit la fin de la guerre et par l'exode urbain, qui accroît considérablement la population des villes. Offrant des services qui répondent à des besoins rapidement institués en normes par la société de consommation moderne

---

n'émouvait que faiblement. Par contre, une architecture bien assise dans son milieu faisait sonner allégrement l'harmonie et touchait profondément. Je sentis sur le fait, et loin des manuels, la présence d'un facteur essentiel : l'*urbanisme*, dont le mot ne me fut connu que plus tard. [...] L'Urbanisme moderne naît avec une nouvelle architecture. » (Paris, Arthaud, coll. « L'esprit nouveau », 1980 [1925], p. III et IV.)

[13] Miles Glendinning et Stefan Muthesius, *Tower Block*, *op. cit.* Le roman de l'écrivain écossais Andrew O'Hagan, *Le crépuscule des pères* (*Our Fathers*), raconte l'histoire de l'un de ces « progressistes », fervent défenseur de l'immeuble à grande hauteur (Paris, Flammarion, 2000). Voir, au sujet de cette œuvre, l'article de Jean-François Chassay, « Souvenirs d'une catastrophe, catastrophe des souvenirs. Glasgow chez Andrew O'Hagan », *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, p. 29-37.

[14] Voir Hugh Griffiths, Alfred Pugsley et Owen Saunders, *Report of the Inquiry into the Collapse of Flats at Ronan Point, Canning Town*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968, p. 50; Sam Webb, « Large Panel Systems Exposed », en ligne :
<www.building.co.uk/buildings/technical/large-panel-systems-exposed/3046447.article>

[15] Voir Graham Towers, *Shelter is not Enough*, Bristol, Policy Press, 2000, p. 59 et suivantes.

(toilettes et salles de bains privatives, cuisines modernes, gestion automatisée des déchets, chauffage central, etc.), ce type d'habitation obtient très vite la faveur populaire, surtout auprès des citoyens moins bien nantis, qui peuvent désormais aspirer à un niveau de vie qui avait pu leur sembler, jusque-là, inaccessible. Les futurs résidents des grands ensembles se laissent ainsi séduire par les promesses de confort domestique véhiculées par les promoteurs, les publicitaires et le personnel politique.

L'enthousiasme sans réserve qui auréole la construction d'immeubles à grande hauteur est cependant de courte durée : certains ensembles d'habitations, érigés dans l'urgence et utilisant des matériaux de mauvaise qualité, montrent rapidement des signes de désagrégation physique, tandis que leurs habitants doivent conjuguer avec l'accroissement d'actes de vandalisme et de violence. Lorsque *I.G.H.* est publié à l'automne 1975 chez Jonathan Cape, l'immeuble de grande hauteur a commencé à perdre de son lustre[16]. Le World Trade Center, plus haut édifice du monde au moment de son inauguration en 1973, s'attire déjà des critiques virulentes. En 1974, le film hollywoodien à succès, *The Towering Inferno*, réalisé par John Guillermin et mettant en vedette Paul Newman et Steve McQueen, condense les craintes (particulièrement celles liées à l'évacuation en cas d'incendie) entourant ces immenses constructions emblématiques du XX^e^ siècle, et engendrées par la « folie des hauteurs »[17] dont semble souffrir l'être humain depuis les temps bibliques. Selon Charles Jencks, l'architecture moderniste, dont l'édifice en hauteur est l'une des figures maîtresses, est morte à St Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32, lorsque le premier immeuble du complexe d'habitation de Pritt-Igoe (qui comprenait trente-

---

[16] Voir la section III (intitulée « Breakdown ») dans Miles Glendinning et Stefan Muthesius, *Tower Block*, *op. cit.*, p. 305-327; Alice Coleman, *Utopia on Trial. Vision and Reality in Planned Housing*, Londres, Hilary Shipman, 1985; Peter Dormer, « The Rise, Fall and Rise of the Tower Block », *The Independant*, 23 février 1994, en ligne :
<www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/architecture-the-rise-fall-and-rise-of-the-tower-block-peter-dormer-explains-why-multistorey-homes-once-cursed-may-not-be-so-bad-after-all-1395911.html>

[17] « The skyscraper and the twentieth century are synonymous; the tall building is the landmark of our age », affirme ainsi Ada Louise Huxtable. (*The Tall Building Artistically Reconsidered. The Search for a Skyscraper Style*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 7.) Voir également Thierry Paquot, *La folie des hauteurs*, *op. cit.*

trois immeubles) est détruit par dynamitage après que les autorités aient constaté que sa mauvaise conception était probablement à l'origine des nombreux troubles sociaux qui y avaient été observés[18].

Pour les Londoniens, l'imaginaire progressiste entourant ces gigantesques constructions s'est plutôt effondré en même temps qu'une partie de Ronan Point, le 16 mai 1968, vers 5 h 45[19]. Construit entre le 25 juillet 1966 et le 11 mars 1968, Ronan Point faisait partie d'un complexe d'immeubles identiques érigés pour résoudre la pénurie d'appartements que devaient affronter les habitants du quartier londonien de Newham, l'un des secteurs de la ville les plus touchés par la crise du logement :

> Over a quarter of the dwellings in West Ham were demolished by enemy action in the Second World War, and the great majority of the remaining houses were built before the First World War, and are not satisfactory by modern standards. Since 1945 the local authorities have built 16,687 new dwellings, 14,412 within the Borough. This is a larger number than in any other London Borough. Despite this, there are still 9,000 slums to be cleared in Newham, and there are about 8,000 names on the Council's waiting list[20].

Comme on peut le constater, les besoins des habitants du quartier en la matière étaient criants. Le cabinet d'architectes de l'agglomération s'est alors tourné vers des techniques industrielles pour augmenter la cadence des constructions, adoptant le « Larsen Nielsen system », une méthode d'assemblage développée au Danemark utilisant des blocs de béton préfabriqués en usine et ensuite transportés et rassemblés sur un site déterminé pour former, une fois assemblés, un bâtiment. À la manière des maisons préfabriquées, cette technique permet de réduire les coûts de construction, tant des matériaux que de la main-d'œuvre, tout en accroissant le rythme de production. Quelques mois seulement après l'inauguration de Ronan Point, une

---

[18] Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1987 [1977], p. 9. Ce projet architectural avait été conçu par l'architecte Minoru Yamazaki, celui-là même qui est derrière la construction du World Trade Center. Nous reviendrons sur ces tensions sociales un peu plus loin dans ce chapitre.

[19] Voir Hugh Griffiths, Alfred Pugsley et Owen Saunders, *Report of the Inquiry into the Collapse of Flats at Ronan Point*, *op. cit.*; Phillip Wearne, *Collapse. When Buildings Fall Down*, New York, TV Books, 1999.

[20] Phillip Wearne, *Collapse*, *ibid.*, p. 5.

explosion, causée par une fuite de gaz, a lieu dans un logement situé au dix-huitième étage de la tour (qui en comptait vingt-deux), causant l'effondrement d'une partie de la structure. L'accident tue quatre personnes et en blesse dix-sept autres. Les conclusions du rapport d'enquête entourant les causes de l'écroulement sont sévères envers le procédé de fabrication : les experts exigent l'inspection de tous les immeubles construits suivant cette méthode et demandent que la législation soit modifiée pour tenir compte de leurs recommandations[21]. Comme l'écrit Nigel Warburton, « the Ronan Point disaster wiped out most of the positive publicity for high-rise living that they had generated[22]. » Ces défectuosités, qui ont mené à des destructions préventives ou, pire, à des catastrophes, ont durement entaché la réputation de l'immeuble de grande hauteur. En entrevue, Ballard rattache directement l'intrigue de *I.G.H.* aux démolitions prophylactiques qui ont eu lieu depuis la fin des années soixante : « apparently the events I described in that novel have taken place. There's a cluster of blocks near Manchester which are scheduled for demolition because they're just not viable social structures[23]. »

Le prestige de ces mastodontes est aussi ébranlé par les graves troubles sociaux qui semblent souvent y prendre racine. En effet, depuis plusieurs années, les chercheurs en sciences sociales étudient la qualité de vie des habitants des grands ensembles. Plusieurs d'entre eux posent l'hypothèse d'une corrélation entre le comportement des individus et le cadre bâti. Alors que les concepteurs prétendent que les immeubles à forte densité sont une solution viable pour accélérer la reconstruction des villes, contrer l'étalement urbain et offrir aux citoyens des logements confortables répondant aux nouvelles normes de la société de consommation, certains experts commencent à douter de la validité de cette vision des choses. Jane Jacobs défend, par exemple, dès le début des années 1960, la nécessité de privilégier la construction

---

[21] *Ibid.*, p. 55 et p. 62-65.
[22] Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger. The Life of an Architect*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 162.
[23] « 1978 : Jon Savage. J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors. Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 107.

de petits immeubles au détriment de gratte-ciels[24]. En 1968, la loi fédérale américaine encadrant les logements suggère que les familles avec enfants ne soient pas domiciliées, lorsque cela est possible, dans ce type d'habitation[25]. S'inscrivant ouvertement dans le sillage de Jacobs, Oscar Newman, un architecte et urbaniste américain, propose d'appuyer par des données scientifiques fiables la perception générale voulant que l'immeuble de grande hauteur affecte à la hausse le taux de criminalité. Les résultats de son enquête, publiée en 1972 sous le titre *Defensible Space*, sont probants : « In New York City, 95 percent of the Housing Authority's projects greater than six stories in height and larger than a thousand units in size have higher crime rates per thousand population than those which are both smaller and lower[26]. » L'étude de Newman a des répercussions majeures sur l'appréciation des immeubles à grande hauteur, tant chez les spécialistes qu'auprès du grand public[27].

En Angleterre, la situation n'est pas plus reluisante qu'aux États-Unis : le cas de la Trellick Tower, qui aurait servi, selon certains critiques de l'œuvre de Ballard, de modèle à l'édifice de *I.G.H.*[28], est emblématique de la situation. Conçue par Ernö Goldfinger, l'un des plus importants architectes brutalistes[29] de la Grande-Bretagne avec Alison et Peter Smithson, la Trellick Tower est située dans le quartier londonien de North Kensington, au nord de Notting Hill, un secteur qui devait faire face, comme le rappelle Graham Towers, à d'importants problèmes de logement : « By 1965 it was identified as one of the worst areas of overcrowded, multiple-occupied, furnished lettings in the capital and one if the few areas where there was strong

---

[24] Voir plus particulièrement le chapitre « The Need for Small Blocks », dans *The Death and the Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961, p. 178-186.
[25] Oscar Newman, *Defensible Space. Crime Prevention Through Urban Design*, New York, Collier Books, 1973, p. XIII.
[26] *Ibid.*, p. 27.
[27] Voir R.I. Mawby, « Defensible Space : A Theoretical and Empirical Appraisal », *Urban Studies*, n° 14, 1977, p. 169-179.
[28] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005, p. 108.
[29] Le mouvement architectural brutaliste se caractérise par une volonté de « traduire la vérité brute de la vie urbaine dans un art nouveau. » (William J.R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004, p. 530.) Le mot est associé à l'utilisation du béton brut comme matériau privilégié des tenants de cette architecture.

evidence of increasing housing streets[30]. » Inauguré en avril 1972 (soit un peu moins de deux ans après l'ouverture de la Westway, dont la tour est voisine), l'immeuble est rapidement affublé du surnom peu bienveillant de « Tower of Terror[31] ». Ses résidents doivent régulièrement composer avec le vandalisme et les actes de violence. Par exemple, peu avant Noël 1972, des casseurs ouvrent une bouche d'incendie qui rejette plusieurs milliers de litres d'eau dans la cage d'ascenseur. L'inondation provoque une panne majeure de courant, laissant les habitants sans électricité, sans eau et sans chauffage pendant plusieurs jours[32]. L'immeuble devient le lieu de prédilection des vendeurs de drogues, des prostituées et des itinérants en quête d'un coin chaud pour passer la nuit (les corridors de l'immeuble sont chauffés – une innovation de l'architecte pour les rendre plus accueillants aux résidents). De nombreux incidents violents (agressions sexuelles, vols, etc.) se produisent dans les ascenseurs et les couloirs, rendant ces lieux dangereux. Les reportages faisant état de la situation dans la presse ne manquent pas d'emprunter un style apocalyptique qui n'est pas sans évoquer certains passages de *I.G.H.* :

> The nightmare would start moments after entering the lobby. Stench of urine, beer and stale sweat would seep from shadows, the lights would be smashed again and the corridor vandalised into gloom. Silence did not mean no one was there. Walk, and the broken bottles and syringes crunched underfoot. With luck, one of the tower's three lifts would be working. Fresh graffiti, used condoms and a passed-out vagrant might have been waiting inside when the doors parted. The 12-person aluminum box, shaped like a coffin, would grind upwards at 1.5 metres per second. [...] Grind up another three floors and you would be where a 27-year-old woman was dragged from the lift and raped. Down the same corridor a depressed young mother jumped to her death. On the 21st floor, an 11-year-old girl was dragged from a lift into the chute room and attacked. If there was a figure huddled in a doorway, it was best not to check. It could have been a prostitute waiting for business, an addict shooting up, an imminent squatter or a neighbour, fumbling for a key[33].

---

[30] Graham Towers, *Building Democracy. Community Architecture in the Inner Cities*, Londres, University College London Press, 1995, p. 54.
[31] Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger*, *op. cit.*, p. 167.
[32] *Ibid.*, p. 168.
[33] Roy Carroll, « How Did This Become the Height of Fashion? », *The Guardian*, 11 mars 1999, en ligne : <www.guardian.co.uk/theguardian/1999/mar/11/features11.g28>

À Londres, la Trellick Tower est ainsi devenue le symbole des conditions de vie désastreuses que doivent accepter quotidiennement les habitants des tours d'habitation, particulièrement celles peuplées en majorité par des gens défavorisés.

3.1. Nouveaux sommets

C'est sur cette toile de fond sociohistorique que se déploie la narration de *I.G.H.*, avec laquelle Ballard poursuit son exploration de l'urbanité et des sociabilités contemporaines. Comme le remarque Andrzej Gasiorek, « *High-Rise* belong to the fag-end of post-war welfare statism, offering bleak commentaries on Harold Macmillan's claim that the British "had never had it so good" and Harold Wilson's conviction that the "white heat of technology" would help to bring about prosperity for all[34]. » Ballard n'appréhende toutefois pas cette réalité de manière empirique, c'est-à-dire en cherchant à la reproduire le plus conformément possible : fidèle à son habitude, il tente plutôt d'en synthétiser, avec les moyens de la fiction, les multiples facettes. Ce faisant, il révèle les écueils et les angles morts du discours entourant les immeubles à grande hauteur, cherchant à en débusquer les contradictions, en dégager les lignes de fuite les plus inconscientes et à en révéler la face cachée. Par diverses stratégies de mises en texte (distanciation, allusions théoriques et documentaires, déploiement de métaphores guerrières, etc.), le roman interroge le contexte social qui a permis à l'immeuble de grande hauteur – à la fois symbole de progrès et de désillusions – de s'imposer dans le paysage urbain. D'une part, le roman se présente comme un manuel d'architecture et d'urbanisme qui emprunte autant aux théories modernistes qu'aux scénarios de planification urbaine; d'autre part, il tente de répondre à une question récurrente, posée par plusieurs intervenants du milieu du logement : comment habiter un immeuble de grande hauteur? Il s'offre, à cet égard, comme un guide de savoir-vivre inédit (ou, plus précisément, de *savoir-survivre*), écrit à l'intention de ses occupants. Dans cette perspective, le récit détaille, voire

[34] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 107-108.

expérimente, les socialisations inédites que rendent possibles ces lotissements modernes (relations de voisinage, habitudes de consommation, pratiques culinaires, etc.)

En entrevue, Ballard rappelle que si l'immeuble en hauteur est une construction innovatrice d'un point de vue technique, il n'est pas à l'abri des dysfonctionnements. À l'instar des accidents de la route ou des écrasements d'avion, qui ne peuvent jamais être totalement éliminés malgré la multiplication des protocoles de sécurité, les défaillances de ces bâtiments surdimensionnés sont fréquentes et intimement liées à leur monumentalité :

> If you design a hundred-storey office block, whatever it is – the World Trade Center, for example – you put in the best possible ventilation system. But if the damn ventilation system conks out, about twenty thousand people are going to be suffocated. I won't say that this becomes an « acceptable risk »; it's rather like the casualties on our roads. There is a built-in tolerance that is the effect of these systems[35].

Ballard rend ainsi compte d'une logique qui intéressera particulièrement, plusieurs années plus tard, le philosophe français Paul Virilio, pour qui construire un avion pouvant contenir mille passagers, c'est inventer le crash à mille personnes[36]. Après avoir exploré le réseau autoroutier de l'Ouest londonien dans les deux premiers volumes de sa trilogie, Ballard s'attaque donc à une autre production architecturale qui altère considérablement les formes des villes contemporaines.

Déjà, dans ses romans précédents, la tour d'habitation occupe une place importante et fonctionne en synchronie avec les échangeurs autoroutiers : l'appartement de James, dans *Crash*, est situé « dans un agréable îlot d'immeubles modernes » (*C*, p. 79), d'où celui-ci peut observer, à l'affût du moindre accrochage, le flot des automobiles circulant sur les voies en contrebas. De son côté, Robert Maitland, le personnage principal de *L'île de béton*, espère que l'un des habitants des

---

[35] « 1991 : Jeremy Lewis. An Interview with J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 251. Lu à la lumière des attentats du 11 septembre 2001, ce commentaire prend des allures prophétiques.

[36] Voir à ce sujet le livre publié à l'occasion de l'exposition, intitulée *Ce qui arrive*, conçue à la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris du 29 novembre 2002 au 30 mars 2003 (Paris, Actes Sud/Fondation Cartier, 2002).

immeubles à grande hauteur ayant, comme James et Laing, une vue plongeante sur l'île de béton où il se trouve coincé, apercevra ses signaux de fumée (il brûle expressément sa voiture dans le but d'attirer l'attention) et contactera les autorités compétentes, qui pourront ensuite lui venir en aide (*IB*, p. 50). On pourrait ainsi imaginer James témoin de la réclusion de l'architecte Robert Maitland, ou, comme le suggère Sebastian Groes, que ce dernier ait participé à la conception de l'immeuble de grande hauteur où Robert Laing emménage[37]. Dans un même ordre d'idées, les réflexions entourant l'accident de la route dans lequel Anthony Royal, l'architecte de *I.G.H.*, a été impliqué rappellent la logique de *Crash*, l'incident étant en effet révélateur de sa personnalité ambiguë : « première victime de la route, parmi les occupants du complexe, [il] avait de plus aidé à concevoir le théâtre de son accident » (*IGH*, p. 48), tandis que ses blessures, qui le font encore souffrir plusieurs mois après l'accrochage, remplissent « une fonction perverse qui leur était propre » (*IGH*, p. 92). Pareillement, lorsque le commentateur de télévision Paul Crosland, un voisin de Laing, fait état, pendant un bulletin de nouvelles qu'il anime, d'« un carambolage survenu à l'heure de pointe [qui] avait fait six morts » (*IGH*, p. 128), le lecteur est encore une fois renvoyé, par un effet d'intertexte, à toutes les collisions auxquelles assistent James et Vaughan dans *Crash*.

I.G.H. raconte l'installation de trois personnages (Robert Laing, Richard Wilder et Anthony Royal) dans un immeuble de quarante étages comptant mille logements. Leurs récits s'enchasse dans le texte de la même manière que leurs logements. Au moment où tous les appartements de la tour sont vendus et occupés (ce que les promoteurs appellent dans leur jargon le *full house*), l'équilibre du grand ensemble se trouve dangereusement compromis : les ascenseurs et les systèmes électriques tombent régulièrement en panne et des altercations de plus en plus violentes ont lieu entre voisins. Un chien est retrouvé sans vie dans la piscine du

---

[37] Sebastian Groes, « The Texture of Modernity in *Crash*, *Concrete Island* and *High-Rise* », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard. Visions and Revisions*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 134.

dixième étage, tandis qu'un bijoutier meurt tragiquement en tombant du quarantième niveau. Malgré les doutes qui planent quant aux causes de la noyade du chien comme du plongeon de l'homme – simple accident ou homicide volontaire? –, aucune enquête n'est ouverte, personne n'ayant cru nécessaire d'aviser les autorités. Lorsqu'il jette un regard sur le corps de la victime « enchâssé dans le toit d'une voiture garée au premier rang du parking » (*IGH*, p. 54)[38], Laing ne manque pas de se reconnaître dans ce *falling man* : il se demande si ce « n'était pas lui [...] la victime. » (*IGH*, p. 54) La chute de l'homme est, en quelque sorte, prémonitoire du sort qui est réservé à tous les habitants de *I.G.H.* et qui guette toutes les constructions défiant les lois de la gravité : tout ce qui monte doit redescendre, rappelle le dicton. Plus loin dans la narration, une scène rejouera parodiquement le plongeon fatal du bijoutier; quelques personnages offrent en effet à un comptable une « leçon de pilotage » bien particulière : affublé, tel un nouvel Icare, d'« une paire d'ailes en papier mâché, qui avait fait partie d'un costume d'angelot à l'occasion d'une fête enfantine » (*IGH*, p. 191), l'homme est traîné vers le parapet et manque de peu de se faire balancer par-dessus bord. Allié à celui de la déchéance, cet imaginaire de la chute prend également une autre forme dans le récit, celle de l'avalanche : « La décadence de la tour lui rappelait une bande d'actualités filmée au ralenti, où l'on voyait tout un village des Andes se disloquer et descendre le flanc d'une montagne. Les gens étaient encore en train de prendre leur linge dans les jardins gondolés ou de cuisiner pendant que les murs d'effritaient autour d'eux. » (*IGH*, p. 161) La catastrophe s'immisce au cœur du quotidien, métaphorisant en quelque sorte la situation qui est celle des habitants de la tour, eux aussi pris dans leurs activités journalières, aveugles au sort qui est le leur, alors que tout autour d'eux s'effrite.

Après une entrée en matière qui prend la forme d'une prolepse (à l'instar de *Crash*, *I.G.H.* commence par la fin), le narrateur s'engage dans le récit des

[38] Cette image évoque la photographie prise par Robert Wiles quelques minutes après qu'Evelyn McHale se soit écrasée sur le toit d'une automobile après s'être lancée de la plate-forme d'observation de l'Empire State Building. Publiée dans le magazine *Life*, la photographie a été réutilisée par Andy Warhol dans son œuvre intitulée *Suicide (Fallen Body)*, qui date de 1962.

« événements insolites qui s'étaient déroulés à l'intérieur de la gigantesque tour au cours des trois derniers mois. » (*IGH*, p. 7) Calquant l'emboitement des appartements, qui sont autant de *cellules* comme « fichée[s] à l'aveuglette dans le front de falaise de l'immeuble » (*IGH*, p. 9), la narration opère par enchâssements, focalisant alternativement son attention, de chapitre en chapitre, sur trois personnages aux noms significatifs (Jean-Paul Engélibert parle très justement d'une « onomastique [...] transparente[39] ») : Robert Laing partage les mêmes initiales que le célèbre antipsychiatre R.D. Laing et le même nom de famille que le constructeur d'autoroutes John Laing, dont la compagnie a participé à la construction de plusieurs voies autoroutières en Angleterre[40]; les patronymes de Richard Wilder et d'Anthony Royal surdéterminent leur association, pour l'un, à la sauvagerie, pour l'autre, à la royauté. Tout au long du texte, Wilder est ainsi décrit comme un être à la corporalité et aux instincts bestiaux : lors de sa première rencontre avec lui, Laing remarque « qu'il ne cessait de se palper » (*IGH*, p. 19), insinuant également que les marques d'exténuation physique que présente sa femme sont probablement liées à son « potentiel considérable d'activités sexuelles » (*IGH*, p. 17). De son côté, Royal, qui habite le dernier niveau du lotissement, trône littéralement à son sommet (*IGH*, p. 19); il est, à maintes occasions, dépeint comme le seigneur de l'endroit.

Mais alors que les données des chercheurs en sciences sociales sont principalement constituées à partir d'informations provenant d'habitations à loyers

---

[39] Jean-Paul Engélibert, « Les entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!*, *L'Ile de béton*, *I.G.H.* », dans Gérard Veyssière (éd.), *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris/St-Denis, L'Harmattan/Université de la Réunion, 1995, p. 275. À un moment dans le roman, la symbolique du nom de Wilder est d'ailleurs typographiquement surdéterminée par la présence d'italiques (*IGH*, p. 181).

[40] Sur les liens entre l'esthétique ballardienne et les théories de R.D. Laing, voir Roger Luckhurst, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 50 et p. 62. Jean-Paul Engélibert pousse encore plus loin la comparaison entre Robert Laing et l'anti-psychiatre : « [...] la doctrine [de R.D. Laing] supposait que le psychiatre a plus à apprendre du malade sur son "monde intérieur" que le malade du médecin sur la normalité. De même, Laing apprend de la tour, apparemment folle, ce qu'est son propre devenir, et non l'inverse. » (« Les entropies urbaines de J.G. Ballard », *op. cit.*, p. 275.) Sebastian Groes fait pour sa part un rapprochement entre Robert Laing, le psychiatre et l'entrepreneur (« The Texture of Modernity in *Crash*, *Concrete Island* and *High-Rise* », *op. cit.*, p. 135).

modiques, et que ceux-ci établissent une corrélation entre le niveau de vie des habitants et le déclenchement de troubles sociaux[41], J.G. Ballard campe, pour sa part, sa narration dans un immeuble en copropriété habité par des « représentants aisés des professions libérales » (*IGH*, p. 11-12). En ce sens, si l'on voulait trouver au bâtiment ballardien un équivalent dans le monde réel, celui-ci s'apparenterait plus au Barbican Center qu'à la Trellick Tower : le plan initial de ce complexe d'habitation, situé dans la City de Londres et construit à partir de 1963, comprenait, tout comme celui de *I.G.H.*, cinq tours, un centre de divertissement et un bassin d'eau au volume imposant. Contrairement à d'autres projets immobiliers, il ne prévoyait aucun logement social, mais était réservé à des individus bien nantis : « The basic principles of Chamberlin, Powell and Bon's [ses architectes] first design were the provision of luxury housing in a mixture of courtyards and towers, and the incorporation of cultural facilities[42]. » En situant sa narration dans un immeuble habité par des gens aisés, Ballard laisse entendre que les tensions sociales, remarquées depuis plusieurs années dans les immeubles à grande hauteur, ne sont pas l'apanage des seuls résidents de logements sociaux; le narrateur précise d'ailleurs que

> la mutinerie de ces professionnels à revenus élevés, qui s'en prenaient à leur immeuble après l'avoir acheté en commun, ne différait en rien des douzaines d'insurrections de prolétaires dans leurs grands ensembles, insurrections qui s'étaient produites à intervalles fréquents dans l'après-guerre et sur lesquelles on possédait d'amples renseignements. (*IGH*, p. 93)

Malgré leur homogénéité socio-économique, les habitants ont d'ailleurs tôt fait de reconduire les anciennes divisions sociales : l'attribution des places de stationnement (les plus près de l'immeuble sont assignés aux résidents des étages les plus élevés, tandis que ceux des niveaux inférieurs doivent marcher plusieurs centaines de mètres pour atteindre leur véhicule) et l'accès privilégié aux ascenseurs ultrarapides favorisent indéniablement certains individus au détriment des autres. La tour se

---

[41] Voir l'essai d'Oscar Newman, *Community of Interest*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1980, qui faisait suite à *Defensible Space*, dont nous avons déjà mentionné l'importance.

[42] Elain Harwood, *Chamberlin, Powell & Bon. The Barbican and Beyong*, Londres, RIBA Publishing, coll. « Twentieth Century Architects », 2011, p. 108.

scinde rapidement « en trois camps hostiles » (*IGH*, p. 69) : les étages inférieurs sont comparés à un « faubourg prolétaire », tandis que les niveaux mitoyens sont qualifiés de « quartiers chics » (*IGH*, p. 62) et que « la discrète oligarchie des entrepreneurs [...], des actrices de la télévision et des mandarins de l'université » (*IGH*, p. 69) s'installent à son faîte, régnant sur les destinées de leurs voisins des bas étages en seigneurs et maîtres. Chacune des sections de la tour calque les distinctions sociales des quartiers londoniens. Le principe d'ascension sociale n'est, dès lors, plus seulement métaphorique, mais il s'exprime dans la composition architecturale de la tour, redistribuant verticalement les « trois classes traditionnelles » (*IGH*, p. 69) et rendant possibles – ou non – certaines circulations. Ainsi, Richard Wilder rêve d'accéder aux niveaux supérieurs de la tour en utilisant l'un des ascenseurs ultrarapides en compagnie de l'une de ses amantes : « Un aller simple jusqu'à son appartement mènerait presque Wilder au sommet de la tour, comme un coup chanceux au jeu de l'oie. » (*IGH*, p. 81)[43]. Son projet d'élévation, qui est aussi comparé à celui d'un alpiniste cherchant à atteindre le sommet d'une haute montagne, a toutefois une connotation paradoxale : « [...] il était très conscient de l'abîme qui séparait la réalité de ce banal trajet jusqu'à la terrasse – il suffisait d'appuyer sur une touche d'appel – du mythe de l'ascension qui s'était emparé de son esprit. » (*IGH*, p. 79) Dans ce système de mobilités sociales, il n'est certainement pas anodin que les personnages qui semblent avoir le plus d'aisance à se déplacer sur l'échelle sociale soient, nous dit le texte, les « hôtesses de l'air » (*IGH*, p. 17), elles qui sont régulièrement appelées, dans le cadre de leurs fonctions, à s'élever dans les airs et à franchir des frontières.

---

[43] Dans la version originale, il n'est aucunement fait référence au jeu de l'oie, mais plutôt au jeu qu'on appelle au Québec *Serpents et échelles* (*Snakes and Ladders*) : « A single journey to her appartment would carry him, like a ladder in a board game, virtually to the top of the high-rise with one throw of the dice. » (*HR*, p. 61) Même s'ils partagent certaines similarités, le jeu *Snakes and Ladders* et le jeu de l'oie diffèrent notablement. Leur popularité dans leur culture respective est cependant semblable, d'où le fait que les traducteurs les associent très souvent l'un à l'autre. Dans le contexte narratif qui nous occupe, la comparaison rapproche les mouvements verticaux ascendants ou descendants que permet le célèbre jeu de plateau à ceux qui s'offrent aux habitants de la tour, eux qui oscillent constamment entre montées prodigieuses et chutes vertigineuses.

De l'anecdote à la fiction : l'origine de I.G.H.

En entrevue, Ballard rappelle que l'ébauche de son roman prenait la forme d'une étude de cas écrite par un travailleur social : « For *High-Rise*, [the synopsis] was about 25,000 words, written in the form of a social worker's report on the strange events that had taken place in this appartment block, an extended case history[44]. » Son canevas emprunte à l'enquête sociologique. L'idée de l'intrigue date du début des années 1960 : à cette époque, les parents de Ballard habitaient un logement situé à proximité d'un immeuble occupé par des gens aisés. Malgré le bien-être matériel dans lequel ils vivaient, ces voisins ne cessaient de se plaindre de détails les plus insignifiants les uns que les autres : « The women (they were the ones at home) spent all their time bickering with one another, complaining about small things constantly : "Who's going to pay for the maintenance of the potted plant display on the seventeenth-floor landing?" and "So-and-so's curtains do not match"[45]. » Quelques années plus tard, Ballard est également témoin, lors d'un séjour dans une station balnéaire espagnole, d'un autre incident qui attise son imagination : « [A]bout five years ago, I was in Spain. I rented a flat for a month close to the Costa Brava [...]. Most of the people there were French middle-class professional people – they all had their bloody boats. And they spent an enormous amount of their time bickering about things[46]. » Exaspéré par les mégots de cigarette lancés aveuglément par-dessus les balustrades de leurs balcons par les résidents des étages supérieurs, un des habitants du lotissement entreprend de photographier les coupables en plein délit et menace d'afficher leurs photos dans le hall de l'immeuble s'ils persistent à agir avec aussi peu de considération pour leurs voisins des étages inférieurs. L'intégration de ces anecdotes dans la trame narrative de *I.G.H.* est représentative du traitement que réserve Ballard, dans son œuvre, aux réminiscences intimes : à quelques reprises, un

---

[44] « 1984 : Thomas Frick. The Art of Fiction », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 186.
[45] « 1978 : Jon Savage. J.G. Ballard », *op. cit.*, p. 107.
[46] *Ibid.*, p. 108.

personnage du récit constate de la sorte le peu d'intérêt que les habitants des étages supérieurs portent aux voisins « qui leur sont inférieurs de plus de deux étages » (*IGH*, p. 8), remarquant que « les gens avaient pris l'habitude d'envoyer cascader leurs déchets le long des parois sans se préoccuper de savoir si le vent n'irait pas les rabattre à l'intérieur d'un autre appartement » (*IGH*, p. 130). De même, la seule forme de vie communautaire qui existe dans la tour est formée par « l'ordinaire de querelles futiles ou de sautes d'humeur » (*IGH*, p. 7) entre ses habitants. D'autres personnages utilisent, de leur côté, leurs appareils photo pour documenter les comportements déviants de leur voisinage : des femmes, « prêtes à prendre un instantané de toute manifestation hostile ou de toute incursion sur leur territoire, brandissaient flashes et appareils photographiques. » (*IGH*, p. 117) Ces souvenirs sont, on le voit, transformés pour créer une ambiance fictionnelle unique. D'un côté, l'anecdote est investie d'une portée sociologique : elle est révélatrice du comportement des habitants et de leurs difficiles relations de voisinage; de l'autre, les réminiscences sont converties en matière première pour l'élaboration de scènes biscornues, voire surréalistes, typiques des narrations ballardiennes.

Ballard ne fait toutefois pas qu'extrapoler à partir d'expériences personnelles, qui pourraient, somme toute, paraître anodines. En entrevue, il affirme avoir procédé à quelques recherches avant d'entamer la rédaction de son roman : « I did some research before sitting down to write [...]. For example, in cities, the degree of criminality is affected by liberty of movement; it's higher in culs-de-sac. And high-rises are culs-de-sac : two thousand people jammed together in the air[47]. » L'écrivain s'inspire ici des conclusions de l'étude d'Oscar Newman déjà évoquée, qui établissent un lien entre l'augmentation du taux de criminalité et l'immeuble de grande hauteur. Mais les personnages ballardiens semblent toutefois plus enclins à renverser les recommandations positivistes de l'urbaniste qu'à les avaliser : Eleanor Powell affirme en ce sens et sans ambages qu'« [u]n faible taux de criminalité [...],

[47] John Baxter, *The Inner Man. The Life of J.G. Ballard*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2011, p. 232.

voilà le signe certain d'une société bloquée. » (*IGH*, p. 129) L'objectif est moins, pour Ballard, de réduire les actes de violence que d'en exploiter les possibilités fictionnelles illimitées. Il intègre également à sa narration des situations qui ont été à maintes reprises observées dans plusieurs tours, entre autres à la Trellick Tower. Les incidents dont témoignent ponctuellement les résidents de ce bâtiment londonien ne sont toutefois pas simplement reproduits dans le récit, mais ils sont métamorphosés pour générer une atmosphère particulière : les prostituées sont remplacées par des séances de projection de films pornographiques, dont « [l]'un d'eux, apparemment, avait été réalisé à l'intérieur de la tour avec des acteurs recrutés sur place » (*IGH*, p. 39), tandis que les sans-abri sont assimilés à une nouvelle classe sociale, celle des « errantes », que l'un des personnages décrit comme des « ménagères désœuvrées ou jeunes filles sans occupation qui cherchaient à tromper leur ennui en passant une bonne partie de leur temps dans les ascenseurs ou le long des coursives, dérivant sans fin à la recherche d'un frisson, d'un changement, de quelque chose. » (*IGH*, p. 42) Les marginaux que sont les prostituées et les personnes sans domicile fixe ne sont plus mis au ban de la société, mais ils agissent comme les révélateurs d'une logique cachée propre à la tour ballardienne : à savoir qu'elle instaure un monde à l'envers.

À maintes reprises dans le récit, le narrateur fait directement référence à des enquêtes sociologiques portant sur les immeubles à grande hauteur : « Le climat mental qui règne dans les tours avait fait l'objet d'enquêtes dont les conclusions étaient accablantes » (*IGH*, p. 68), rappelle-t-il. Il souligne également la contradiction entre, d'un côté, les témoignages catastrophiques des habitants des tours, et de l'autre, l'obstination joviale des promoteurs, qui prime toujours sur les risques de désordres sociaux :

> Les témoignages accumulés depuis plusieurs décennies avaient eu beau laisser planer un doute sur la viabilité de la tour comme structure sociale, les considérations d'économie dans le domaine du logement social et du profit élevé chez les promoteurs privés n'en continuaient pas moins de faire jaillir vers le ciel ces villes verticales au détriment des besoins réels de leurs habitants. (*IGH*, p. 68)

Lorsqu'il évalue la sûreté de son appartement et constate ses points faibles, Robert Laing semble, pour sa part, s'inspirer des hypothèses d'Oscar Newman sur les espaces défendables :

> Les habitants de la moitié supérieure de la tour – comme lui-même – étaient plus vulnérables qu'ils ne le supposaient. Ils pourraient bien se retrouver à la merci de ceux d'en bas. Wilder et ses acolytes, les pilotes de ligne et leurs femmes faciles, rien ne les empêchait de bloquer les issues, de couper l'arrivée d'eau et d'électricité, et de mettre le feu aux étages supérieurs. (*IGH*, p. 141-142)

Cette découverte de l'insécurité dans laquelle il vit fait naître en lui des visions apocalyptiques : « Laing voyait déjà les premières flammes monter dans les puits d'ascenseurs et les cages d'escaliers, les planchers s'écrouler tandis que les habitants effrayés, pris au piège, couraient se réfugier sur la terrasse. » (*IGH*, p. 142)

La narration de *I.G.H.* dramatise non seulement les problèmes sociaux remarqués dans les immeubles à grande hauteur, mais aussi ses failles structurelles. Paradoxalement, ce sont les « nuisances banales que les architectes étaient justement censés avoir éliminées de ces coûteuses habitations » (*IGH*, p. 22) qui sont à l'origine des accrochages de plus en plus nombreux entre les habitants, dont les revendications et les plaintes augmentent sans cesse. Laing remarque que « les six derniers mois n'avaient été qu'une période de querelles incessantes entre ses voisins, un enchaînement de futiles chamailleries au sujet du mauvais fonctionnement des ascenseurs ou de la climatisation, des inexplicables pannes d'électricité, du bruit, des luttes pour les places de parking. » (*IGH*, p. 22) Même si les halls d'attente ont été mal conçus (*IGH*, p. 104), ils servent tout de même de lieux de rencontre, permettant le développement de liens de voisinage : c'est là où « les derniers ragots [...] s'échangeaient » (*IGH*, p. 79). Malgré le nombre important d'ascenseurs qui dessert ses étages (il y en a vingt), l'immeuble de *I.G.H.* éprouve de sérieux problèmes d'affluence. En cela, le bâtiment n'est pas différent des immeubles du genre qui sont apparus dans les grandes villes de l'Occident : « In a study based on nearly one thousand interviews with tenants of 168 multi-storey blocks, problems with lifts

emerged as the commonest source of dissatisfaction[48]. » Alors qu'ils devaient permettre l'optimisation des déplacements dans le bâtiment, créant des routes verticales, les élévateurs deviennent rapidement aussi congestionnés et polluants que les voies de circulation terrestres qu'elles remplacent : « [l]es ascenseurs étaient encombrés et bruyants » (*IGH*, p. 66). Ils finissent par ressembler « à quelque locomotive capricieuse d'une vieille ligne de banlieue » (*IGH*, p. 66) qui s'arrête sans raison loin de sa destination, tandis que ceux qui circulent aux étages supérieurs s'apparentent plutôt aux « wagons particuliers d'un chemin de fer vertical. » (*IGH*, p. 82) Autrement dit, les nouvelles technologies ne font qu'imiter les anciennes : elles reproduisent les distinctions de classes sociales qui étaient déjà manifestes, en 1844, lorsque Friedrich Engels entreprend d'étudier la situation de la classe laborieuse en Angleterre. Par ces comparaisons, le texte ballardien rappelle à la mémoire les débats parlementaires qui ont eu lieu, cette année-là, autour de la question de l'accès des pauvres au transport par train[49]. Ainsi, dans le roman, les ascenseurs sont le lieu de toutes sortes de combats pour la régulation des passages (réels et symboliques); ils sont aussi l'endroit où la véritable nature des habitants est révélée : « Dans l'ascenseur, Laing et les autres passagers attendaient que la lente descente s'achève. Ils formaient un groupe figé, pareils aux mannequins d'un musée de cire. "Habitant des tours. Fin du XX^e^ siècle". » (*IGH*, p. 137) Présentée comme un tableau historique ou encore comme une œuvre artistique (la description évoque, entre autres, certaines toiles d'Edward Hopper, un peintre qui est, aux yeux de Ballard, le plus grand peintre « de l'aliénation urbaine du XX^e^ siècle[50] »), la scène est saisie par le narrateur en une image brève, mais fulgurante. En transformant un déplacement en ascenseur (cet espace clos mu par la technique) en tableau de mœurs (mettant en scène un lieu, un temps et un personnage), elle révèle au grand jour la

---

[48] Cité dans Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger*, *op. cit.*, p. 160. Cette statistique est tirée d'une étude de Pearl Jephcott et Hilary Robinson, *Homes in High Flats*, publiée en 1971.

[49] Friedrich Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Éditions sociales, 1960 [1845], disponible en ligne : <classiques.uqac.ca/classiques/Engels_friedrich/situation/situation.html>

[50] J.G. Ballard, « Dans le regard du voyeur », *Millénaire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 87.

véritable identité de la population de la tour : celle-ci n'est pas mobile, mais statique, elle n'appartient pas au futur, mais au passé, et elle est plus morte que vive.

3.2. Splendeurs et misères de l'architecture moderniste

« Avec ses quarante étages et ses mille appartements, ses piscines et son supermarché, sa banque et son école primaire » (*IGH*, p. 7), la tour d'habitation de *I.G.H.* est un prototype de l'esthétique moderniste en architecture[51]. Elle est une ville en miniature (si l'on peut dire). D'autres avant nous ont noté la proximité formelle de l'immeuble décrit par Ballard avec certains bâtiments conçus par Le Corbusier[52], en particulier avec l'Unité d'Habitation de Marseille (la Cité radieuse), « one of the most famous post-war buildings in the world[53] », selon Charles Jecks. Or, lorsque la narration ballardienne s'approprie les éléments les plus représentatifs de ce style architectural, elle ne se contente pas d'établir des équivalences, mais elle s'en sert plutôt pour fonder son propre système symbolique. La tour de *I.G.H.* est de la sorte une matérialisation tout autant idéalisée que métaphorique des préceptes de l'architecture moderniste. En décrivant l'édifice comme une « ville verticale » (*IGH*, p. 65) où ont été tracées des rues dans le ciel (*IGH*, p. 78), le narrateur s'approprie sciemment, pour décrire l'environnement dans lequel évoluent ses personnages, le vocabulaire de Le Corbusier. Pour Robert Laing comme pour l'architecte suisse, le spectacle de la « découpure que font les maisons sur le ciel » des cités est désolant : « Cette découpure est d'un bout à l'autre de la ville, et presque en toutes les rues, une déchirure – ligne cassée, brutale, heurtée, hérissée d'obstacles[54]. » Le personnage de Ballard reprend à sa manière ce constat lorsqu'il

---

[51] Voir le court-métrage d'animation réalisée par Mike Bonsall, « *High-Rise* : The Movie », en ligne : <www.youtube.com/watch?v=uox33zvCNyA>

[52] Voir entre autres Sebastian Groes, « The Texture of Modernity in *Crash*, *Concrete Island* and *High-Rise* », *op. cit.*, p. 134.

[53] Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1973, p. 14. L'immeuble, comme les autres unités d'habitation conçues par Le Corbusier, avait d'ailleurs pour objectif de loger des gens dont les logements avaient été détruits lors de la guerre (*ibid.*, p. 15).

[54] Le Corbusier, *Urbanisme*, *op. cit.*, p. 220.

remarque que la capitale n'offre qu'un « profil déchiqueté [...] évoqu[ant] l'encéphalogramme tourmenté d'une crise mentale non résolue » (*IGH*, p. 11).

Ayant pour volonté d'harmoniser et de moderniser les constructions, Le Corbusier détermine une série de caractéristiques typiques de l'immeuble moderne, que le narrateur de *I.G.H.* fait également siennes : son bâtiment est érigé sur pilotis et sa façade est libre, c'est-à-dire que ses murs ne sont pas porteurs, ce qui permet la multiplication des ouvertures sur l'extérieur. Pour Le Corbusier, cette « ossature indépendante, fournissant le plan libre et les façades libres » est la dernière innovation de la « conquête des techniques modernes[55] ». Dans le récit de Ballard, Wilder est particulièrement conscient de cette structure massive, lui qui est constamment « préoccupé [...] des immenses piliers qui soutenaient tout l'immeuble jusqu'au toit. » (*IGH*, p. 215) Au contact de la tour, il éprouve aussi des angoisses liées aux profondeurs et à l'étouffement : il compare l'eau qui descend des réservoirs installés sur le toit pour desservir chacun des logements « aux infiltrations glacées des eaux souterraines dans une grotte. » (*IGH*, p. 63) De même, il se sent écrasé par le poids physique et symbolique de l'immeuble : « La nuit, couché près de sa femme endormie, il s'éveillait souvent d'un rêve agité et, dans cette chambre où il étouffait, il sentait chacun des neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres appartements peser sur sa poitrine à travers le plafond et les murs, il les sentait chasser l'air de ses poumons. » (*IGH*, p. 64) Lorsqu'il pense à sa femme et à ses enfants, il les visualise « perdus dans les gisements profonds de l'immeuble comme les femmes et les enfants exploités dans les mines au dix-neuvième siècle. » (*IGH*, p. 80) En canalisant un imaginaire de la mine, le texte rappelle l'origine chtonienne de cette construction qui a plutôt été traditionnellement, nous l'avons déjà dit, associée aux cieux. Comme le souligne le photographe canadien Edward Burtynsky, « [p]our que les choses puissent avoir cette taille [...], il faut qu'il y ait quelque chose de tout aussi monumental dans la nature, là où nous tirons tout le matériel dont nous avons besoin [...] – un trou dans le sol à

---

[55] Le Corbusier, *La ville radieuse. Éléments d'une doctrice d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1964 [1933], p. 31 et p. 44.

l'échelle de nos gratte-ciel[56] ». Un indice narratif signale que l'immeuble a probablement été construit en utilisant la technique, très contestée depuis l'écroulement accidentel de Ronan Point, du béton préfabriqué : retournant à son domicile après une journée au bureau (qu'il a passé à dormir), Robert Laing est « retardé cinq minutes par l'entrée d'un convoi de transporteurs de béton en masse sur le chantier. » (*IGH*, p. 48) De la même manière, les défenseurs des tours ne cessaient de vanter, Ernö Goldfinger le premier, la magnifique vue qui s'offrait à ses habitants : ceux de *Hise-Rise* ne sont pas différents des autres, manifestant un « enthousiasme [...] lorsqu'ils contempl[aient] pour la première fois le panorama depuis leur corniche » (*IGH*, p. 22). Lorsque le narrateur décrit un appartement type, il souligne l'attention particulière que les concepteurs ont portée à la question de la maximisation de l'espace : « la salle de séjour, l'unique chambre, la cuisine et la salle de bains s'emboîtaient de façon à économiser l'espace et supprimer les couloirs. » (*IGH*, p. 11) Cette rationalisation est l'un des principaux objectifs de l'architecture moderniste, ce qu'explique Nigel Warburton en prenant l'exemple de la Trellick Tower : « When standing on the flat roof of Trellick Tower it is surprising to see how small an area the main slab of the building occupies – a tribute to the economy of his design and his attention to the ratio of enclosed space to useable space[57]. » L'immeuble possède des intérieurs à la fine pointe des technologies mobilières et ménagères, offrant toute une gamme de services aux résidents qui assurent leur autonomie, voire leur autarcie. Comme la « machine à habiter » lecorbuséenne, l'immeuble de *I.G.H.* est « une immense machine », où « le conditionnement de l'air, les ascenseurs, les vide-ordures et l'installation électrique assur[ent] à la perfection une quantité de tâches qui, un siècle plus tôt, auraient requis la présence d'une armée de domestiques infatigables. » (*IGH*, p. 12) L'immeuble de grande hauteur se fait le pendant contemporain des majestueux châteaux du passé, mais aussi des résidences

---

[56] Cité par Michael Torosian, « L'élément essentiel. Une entrevue avec Edward Burtynsky », dans Lori Pauli, *Paysages manufacturés. Les photographies d'Edward Burtynsky*, Ottawa, New Haven, Londres, Musée des beaux-arts du Canada, Yale University Press, 2003, p. 49.
[57] Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger, op. cit.*, p. 164.

campagnardes réservées à la classe aisée. Pourtant, pour la femme de Royal, « fille unique d'un industriel provincial [ayant] grandi dans l'univers clos d'une propriété rurale, copie léché d'un château de la Loire » (*IGH*, p. 96), la situation est insoutenable : ayant perdu ses repères, elle veut quitter la tour.

Les descriptions des caractéristiques les plus remarquables de la tour sont l'occasion, pour Ballard, d'un travail sur la matière textuelle. On l'a vu, la comparaison, par exemple, de la tour avec l'univers ferroviaire et minier lui permet de lier l'architecture moderne à des techniques de production anciennes. Le texte associe également à de multiples reprises les événements qui se produisent dans la tour à un monde soit archéologique, soit guidé par des croyances anciennes. Alors que les habitants éclairent à la lampe de poche les murs maculés de graffiti, « [l]es caricatures graveleuses trembl[ent] à la lueur des torches comme des priapées préhistoriques » (*IGH*, p. 146)[58]; et tandis que la piscine demeure déserte après la noyade du chien, « les gens devaient considérer que l'eau avait été contaminée par le cadavre du lévrier. Un miasme presque palpable s'était amassé au-dessus de la surface étale, comme si l'esprit de la bête morte attirait à lui toutes les puissances du châtiment et de la juste vengeance présentes dans l'immeuble. » (*IGH*, p. 27) Les dispositifs technologiques ne pourront jamais, laisse entendre le texte, faire disparaître les croyances et les superstitions qui guident depuis toujours les relations entre l'être humain et le monde. Plus tard dans le récit, la piscine du dixième étage sera transformée en véritable charnier, rappelant les holocaustes des temps de guerre, tandis que celle du trente-cinquième étage est convertie, à l'opposé, en un lieu de

---

[58] Si la narration convoque un art ancien, elle souligne également en d'autres occasions le lien privilégié que les habitants de la tour entretiennent avec l'art contemporain. Par exemple, les murs de l'immeuble aspergés de taches de sang et de graffiti rappellent au narrateur les toiles des grands maîtres de l'expressionnisme : « Les murs étaient éclaboussés de sang; ces traînées rouges qui recouvraient les graffiti vaporisés à la bombe ressemblaient aux explosions tachistes sur les tableaux qu'on trouvait dans les appartements des derniers niveaux. » (*IGH*, p. 201-202) Un des habitants de la tour est un marchand de tableaux et les goûts picturaux des résidents semblent pencher vers un art abstrait et souvent monumental : le monte-charge de l'immeuble, qui a « la taille d'un pont transbordeur de porte-avions », sert en effet à transporter « les immenses toiles d'action painting ou de peintres du pop art qui avaient la préférence des habitants. » (*IGH*, p. 85)

villégiature (le chapitre 17 s'intitule en effet « Le pavillon au bord du lac », *IGH*, p. 208-216), renvoyant alors aux nostalgies pastorales de la classe des privilégiés. De la même manière, les technologies avancées qu'utilisent les habitants de la tour dans le cadre de leur travail sont comparées à des pratiques superstitieuses : ainsi, le gynécologue Pangbourne, dont la « spécialité [est] le traitement par ordinateur de cris de nouveau-nés enregistrés » (*IGH*, p. 112), « jou[e] avec ses bandes magnétiques tout comme une génération plus ancienne de sorciers examinait les entrailles de ses victimes. » (*IGH*, p. 112) L'univers de la tour est dominé par des procédures et des papiers administratifs dont le sens s'effrite (le bureau du concierge ferme définitivement ses portes et le courrier n'est plus trié, tandis que Robert Laing se débarrasse de tous ses documents d'identité), les habitants de l'immeuble continuent tout de même de recourir à des modes policés d'organisation de la vie sociale : « Malgré le cérémonial des ordres du jour et des procès-verbaux, des motions qu'on présente et qu'on soutient, malgré l'assortiment de formules officielles que les participants avaient héritées de centaines de réunions en comités, ces soirées n'étaient rien d'autre que des conseils de tribu. » (*IGH*, p. 182) Méthodes contemporaines et anciennes, signes du progrès, de la raison graphique et de la superstition, temps ancestral et actuel s'amalgament dans la narration ballardienne, ce qui a pour effet de créer autour de l'édifice une illusion de profondeur temporelle.

Le futurisme de l'immeuble amène rapidement son lot de soucis, peut-être justement parce qu'il ne convient pas à un monde où les pratiques anciennes n'ont pas été éradiquées, mais où elles existent toujours. Les nouveautés technologiques que sont les vides-ordures et les ascenseurs montrent très rapidement leurs limites et tombent en panne, produisant des accrochages de plus en plus nombreux entre les habitants de la tour. L'architecte Anthony Royal doit reconnaître que « cette énorme construction qu'il avait aidé à créer était moribonde » (*IGH*, p. 91) et il doit également s'avouer que les principaux dysfonctionnements de l'immeuble sont liés à des éléments sur lesquels il a personnellement œuvré. Le caractère agonisant de cette esthétique est souligné par la description du ciel entourant le complexe, « aussi figé

que l'air dans une chambre froide » (*IGH*, p. 44), qui situe l'immeuble dans une ère glaciaire et dans un lieu mortifère. Alors que Le Corbusier voyait dans l'immeuble de grande hauteur la solution idéale pour résoudre, par exemple, le problème de luminosité que l'on avait depuis longtemps constaté dans les rues étroites et humides des centres et des faubourgs des grandes villes, pour le narrateur ballardien, cette particularité architecturale est à l'origine d'un « drame matinal » qui oppose « les coulées de béton et le soleil levant » (*IGH*, p. 25). Se livre alors un combat cosmique entre l'astre solaire et la construction bétonnée, qui se trouve comparée à un animal et à un être fabuleux : « La note juste était donnée par celui-ci, qui apparaissait d'abord entre les pattes des bâtiments pour s'élever ensuite au-dessus de l'horizon, comme s'il craignait de réveiller cet alignement de géants. » (*IGH*, p. 25) Les attributs mécaniques de l'immeuble (par exemple, son inévitable mouvement d'oscillation sous l'action du vent) sont renvoyés, par comparaison, à un univers fantasmagorique : « Laing s'arrêta sur le bord carrelé du grand bain, sous la lumière invariable des tubes fluorescents. De temps à autre, le léger mouvement latéral de la tour dans les masses d'air environnantes faisait naître une ride prémonitoire à la surface de l'eau – quelque immense monstre pélagique bougeait peut-être dans son sommeil. » (*IGH*, p. 28) De même, si le caractère massif du bâtiment est certes intimidant, c'est moins sa stabilité que sa labilité qui perturbe les personnages. De retour de la faculté de médecine où il enseigne, Laing « éprouv[e] la certitude que la tour avait réussi à s'étirer au cours de la journée. Dressé sur ses pattes de béton, le bloc de quarante étages paraissait plus élevé encore, comme si les ouvriers qui travaillaient sur le chantier des studios avaient profité de leur pause pour ajouter négligemment un niveau. » (*IGH*, p. 24) Son impression (l'immeuble est plus haut qu'il ne l'était le matin même) est ainsi exemplifiée par une comparaison qui recourt au travail des ouvriers. Pris dans une autre temporalité, ces derniers sont en mesure de construire un étage en une heure – pendant l'heure de lunch de surcroît. Bête merveilleuse à la fois chtonienne et céleste, à la fois moderne et ancienne, l'immeuble représente les valeurs modernistes tout en convoquant un univers fantasmagorique et mythologique.

Urbanisme et gouvernance

Si Ballard contribue, avec son roman, à alimenter une réflexion sur les bienfaits et les méfaits de l'architecture moderniste, il ajoute également sa voix à un débat enflammé portant sur l'inscription, toujours délicate, de l'immeuble de grande hauteur dans le tissu urbain. Le titre du récit, à forte teneur objectale, rappelle en ce sens le manuel d'urbanisme[59]. Faisant partie « d'un complexe comprenant cinq unités identiques [...] occup[ant] deux kilomètres carrés d'une zone d'entrepôts désaffectés sur la rive nord du fleuve » (*IHG*, p. 9), l'édifice détonne aux côtés des constructions obsolètes qui l'entourent :

> Le gigantisme de cette architecture de verre et de béton, sa situation spectaculaire à un coude du fleuve accentuaient le contraste entre le complexe et les zones d'habitation qui l'entouraient, constituées d'alignements de pavillons victoriens en piètre condition et d'usines vides déjà réparties en zones pour une future opération urbanistique. (*IGH*, p. 9)

Il contraste avec le centre de la ville, qui n'appartient pas seulement à une autre époque, mais à une autre dimension : « Bien que la ville ne fût distante que de trois kilomètres, en suivant le fleuve vers l'ouest, dans le temps comme dans l'espace, les tours de bureaux du centre de Londres appartenaient à un autre univers. » (*IGH*, p. 9) Sa situation géographique (trois kilomètres à l'est de Londres et un kilomètre au nord de la Tamise, *IGH*, p. 44) rapproche peut-être plus justement le bâtiment de *I.G.H.* de la Balfron Tower, une autre construction réalisée par Ernö Goldfinger. Sœur aînée de la Trellick Tower, la Balfron Tower est située dans l'est de Londres, au nord de Canary Wharf et des anciens quais du port de Londres. Complétée en 1967, elle accueille ses premiers résidents en février 1968. Ernö Goldfinger et sa femme y aménagent d'ailleurs pour quelques mois, attirant l'attention des journalistes qui se

---

[59] Voir, pour une analyse du discours social à partir des titres de romans, l'article de Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », dans Claude Duchet (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 91. En entrevue, Ballard souligne que ce titre lui a été imposé par son éditeur. Il précise qu'il aurait préféré pour sa part intituler son roman *Up*. Selon John Baxter, Ballard aurait également envisagé de le titrer *The Towers* ou encore *The High Life* (*The Inner Man*, *op. cit.*, p. 233).

précipitent pour interviewer l'architecte, visiter l'endroit et rencontrer les locataires. Par ce geste, Goldfinger se montre, contrairement à plusieurs concepteurs qui ne se préoccupent plus de leurs œuvres une fois qu'elles ont été livrées à leurs commanditaires, soucieux de la portée de son travail. Dans *I.G.H.*, Anthony Royal, un des trois personnages autour desquels se déploie la narration et qui a participé, en tant qu'architecte, à la conception de la tour, partage certaines caractéristiques avec le bouillant architecte qui avait déjà servi de modèle à Ian Flemming pour son personnage de vilain dans *Goldfinger*, publié en 1959 chez Jonathan Cape[60]. Royal s'établit dans l'immeuble avec sa femme, devenant l'« objet de la curiosité fascinée des autres occupants » (*IGH*, p. 19) et organisant des fêtes bien arrosées. Alors que Goldfinger affirme s'être établi dans la Balfron Tower pour des raisons professionnelles (il voulait tester par lui-même sa construction en vue d'y apporter des améliorations et côtoyer ses habitants afin de recueillir, à chaud, leurs impressions), les motivations d'Anthony Royal paraissent, de prime abord, beaucoup plus funestes : Laing le soupçonne en effet d'organiser des rencontres fortuites « à seule fin d'observer les réactions et le comportement des invités » (*IGH*, p. 35), tandis que Wilder, qui s'explique mal son obstination à demeurer parmi eux, suspecte « [u]n sentiment de culpabilité [...], comme s'il attendait d'être démasqué. » (*IGH*, p. 19) Lui-même explique sa présence dans la tour, mais surtout son incapacité à la quitter, comme un « espoir de jouer un rôle d'accoucheur de l'Histoire » (*IGH*, p. 94), ayant permis, avec son bâtiment, à ses habitants de participer « à la naissance d'un nouvel ordre social » (*IGH*, p. 93-94).

En délaissant l'Ouest londonien, son terrain d'investigation privilégié, pour installer l'action de *I.G.H.* dans l'est de la capitale anglaise, J.G. Ballard s'engage dans une polémique qui faisait rage à l'époque de la parution de son roman autour de la revitalisation d'un secteur de la ville situé à l'est de la Tower Bridge et laissé à l'abandon à la suite de la fermeture progressive, à partir de 1967, des quais du port de

[60] Rappelons que cet éditeur est aussi celui de J.G. Ballard.

Londres. Ce roman s'inscrit au cœur d'un vif débat : celui portant sur la reconstruction de la zone des London Docklands. Il n'est, en ce sens, pas un simple récit d'anticipation explorant, à l'aide de la fiction et dans la foulée des recherches d'Oscar Newman, les liens entre l'immeuble de grande hauteur et le comportement de ses habitants, mais procède autant du scénario de planification urbaine que de l'étude de psychopathologie contemporaine.

Depuis le XVIII[e] siècle, le port de Londres est l'un des plus achalandés au monde : en 1959, plus de cinquante millions de tonnes de marchandises y transitent[61]. Or, l'utilisation de plus en plus fréquente de navires porte-conteneurs rend nécessaire son déplacement vers l'est, plus près de l'estuaire de la Tamise. En septembre 1962, le Vicomte Rochdale, qui avait été mandaté pour étudier les rendements des ports de la Grande-Bretagne, suggère que ses activités, surtout celles des quais situés près du centre de Londres, soient déménagées plus à l'est : « As a general proposition we think that port activity should be moved away from the centre of London and there is, on the face of things, land at these docks which could be valuable for redevelopment[62] », écrit-il dans son rapport. Dans les années suivantes, plusieurs quais seront fermés : les East India Docks en 1967, les St Katharine et les London Docks in 1968, et les Surrey Docks plus tard la même année. Au début des années 1970, le territoire devient une véritable mine à projets qui ne verront pas tout de suite le jour, laissant la population pauvre en dérive et les bâtiments à l'abandon. David Eversley, du GLC Chief Strategic Planner, écrit, en 1973 :

> Then in 1970 schemes followed each other in rapid succession. One plan for London Docks was produced by the GLC and Tower Hamlets; the PLA counteted with another. The riverside in Southwark, already under active development just east of Waterloo Bridge, became the subject of grandiose development based on many millions of square feet of occices, together with hotels and some housing. [...] Another consortium

---

[61] Brian Edwards, *London Docklands : Urban Design in an Age of Deregulation*, Oxford, Butterworth Architecture, 1992, p. 7.

[62] London Docklands Development Corporation, « Initiating Urban Change. London Docklands before LDDC », juillet 1997, en ligne : <www.lddc-history.org.uk/beforelddc/index.html>

> wanted to put a Vertical Take Off and Landing (VTOL) airport for London into Rotherhithe[63].

Exaspérés par le peu de considération qu'on leur accordait dans la conception de ces projets, les résidents du secteur sont allés jusqu'à proclamer, le 9 mars 1970, leur indépendance[64]. De la même manière, la tour de *I.G.H.* est conçue par Anthony Royal comme un véritable « État dans l'État » (*IGH*, p. 103).

Ce rapprochement géographique n'a pas échappé à Mary Harron (*Who Shot Andy Warhol*, *American Psycho*) : chargée par les responsables de l'émission *The Late Show* de la BBC de réaliser, en 1991, un reportage sur la question de la revitalisation du site portuaire, suite à la mobilisation de certains opposants aux divers projets suggérés par la London Docklands Development Corporation (LDDC), un organisme créé en 1981 pour gérer le développement du secteur, Harron invite l'écrivain à participer à l'émission et à partager ses impressions. Ballard visite les lieux, où commencent à être érigés plusieurs gratte-ciels commerciaux, en compagnie d'autres intervenants, dont l'écrivain Iain Sinclair, bien connu pour ses prises de position sur l'urbanisme de Londres. Alors que Sinclair décrit l'endroit comme un « swampland Manhattan », l'auteur de *I.G.H.* se montre beaucoup plus enthousiaste que son compatriote : « I think it would be an exciting place to move the entire British people into [...]. Perhaps people should be forced to come here for a forthnight every year. It might radically change the national character. I may move in tomorrow[65] », affirme-t-il devant les caméras de l'émission, sur un ton provocateur. Dans une entrevue, Iain Sinclair se souvient du documentaire et des propos de Ballard : « As the author of *High-Rise*, [Ballard] was seen to be prophetic of this landscape, and he was saying that this is a future that he quite looks forward to. He liked the idea of Docklands[66]. » C'est que le secteur offrait, comme le souligne Brian

---

[63] *Ibid.*
[64] Fiona Rule, *London's Docklands*, *op. cit.*, p. 270.
[65] John Baxter, *The Inner Man*, *op. cit.*, p. 236.
[66] Tim Chapman, « "When in Doubt, Quote Ballard" : An Interview with Iain Sinclair », en ligne : <www.ballardian.com/iain-sinclair-when-in-doubt-quote-ballard>

Edwards, plusieurs possibilités de développement : « London Docklands is undoubtedly the bravest experiment in urban design and architecture undertaken in Britain since the demise of the new towns programme in the early 1970s[67]. » Six ans avant la formation de la LDDC, Ballard imagine, en y érigeant son complexe de cinq immeubles à grande hauteur agrémenté d'une faculté de médecine ultra-moderne et d'un complexe cinématographique adjacent, un projet de revitalisation du secteur. Les tours de *I.G.H.* occupent, en effet, « deux kilomètres carrés d'une zone d'entrepôts désaffectés sur la rive nord du fleuve » (*IGH*, p. 9), rappelant à la fois la désaffectation du site portuaire, mais surtout sa revitalisation imminente, qui nécessitent des changements de zonage. Ses alentours, principalement « constitu[és] d'alignement de pavillons victoriens en piètre condition et d'usines vides déjà réparties en zones pour une future opération urbanistique » (*IGH*, p. 9), appartiennent à une autre réalité, celle d'un autre mode d'habiter (celui des maisons victoriennes, typiques du paysage anglais[68]) et de travailler (celui qu'a fait apparaître la Révolution industrielle, née en Angleterre). Mais ils sont déjà investis, par leur inclusion dans un plan d'urbanisation, dans un mouvement de modernisation du tissu urbain, qui évoque la constitution, en 1974, du Docklands Joint Committee[69].

En convoquant, dans son roman, des discours architecturaux et urbanistiques historiquement situés (liés à la flambée des constructions d'immeubles résidentiels à grande hauteur en Angleterre), Ballard rappelle le rôle important joué par l'imaginaire et la fiction dans tout projet d'aménagement du territoire. Comme le souligne Philippe Hamon, « [p]our l'architecte, l'architecture quoique produisant des bâtiments bien concrets, bien réels, est essentiellement fiction, "chose mentale", encore plus peut-être que la peinture[70]. » L'architecte Anthony Royal semble conscient de cette réalité; lorsqu'il se prépare à quitter l'immeuble, il prend soin de

---

[67] Brian Edwards, *London Docklands*, *op. cit.*, p. VII.
[68] *Ibid.*, p. 16.
[69] *Ibid.*, p. 7.
[70] Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 26.

détacher les croquis et autres plans qu'il avait minutieusement disposés sur les murs de son atelier de travail : « Pourtant ces élévations rendues obsolètes de la salle de concert ou des studios de télévision, comme sa propre photo sur la terrasse de la tour, le jour de la livraison, semblaient curieusement décrire un monde plus réel que l'immeuble qu'il s'apprête à quitter. » (*IGH*, p. 92) Ces dessins contiennent, à ses yeux, plus de matérialité que le massif immeuble bétonné qu'il habite depuis plusieurs mois. Ballard attire également l'attention sur le lien qu'entretient la planification urbaine avec le futur, et par le fait même avec l'utopie. Comme le note Nic Clear, « [a]rchitectural design is always about the future; when architects make a proposition they always assume that it takes place in some imagined future. Architects nearly always assume that this future will be "better" than the present, often as a consequence of what is being proposed. Architecture is, by its very nature, utopian[71]. » C'est ce que Philippe Hamon saisit succinctement lorsqu'il remarque que « *l'utopie* comme genre littéraire et philosophique ne diffère en rien du simple *projet* architectural, et s'accompagne presque toujours de grands déploiements d'imagination architecturale[72] ». Autant pourrait en être dit de n'importe quelle œuvre d'imagination, mais particulièrement de celle de J.G. Ballard.

3.3. Guide de survie à l'intention des habitants d'un immeuble de grande hauteur

Les résidents de la tour de *I.G.H.* appartiennent, nous l'avons dit, à une classe moyenne aisée. Leur identité est à la fois définie par le métier qu'ils pratiquent et par l'étage de l'immeuble qu'ils habitent. La narration accumule des références aux emplois occupés par les personnages, qu'elle accompagne à maintes reprises d'un complément de lieu, situant géographiquement leur position sociale dans l'immeuble : « lexicologue du vingt-sixième étage » (*IGH*, p. 41), « esthéticienne du

---

[71] Nic Clear, « A Near Future : Nic Clear's Tribute to J.G. Ballard », 28 décembre 2009, en ligne : <www.ballardian.com/a-near-future-nic-clears-tribute-to-jg-ballard>

[72] Philippe Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 28.

trente-troisième étage » (*IGH*, p. 51), « statisticien du neuvième niveau » (*IGH*, p. 133), « météorologue myope du vingt-septième étage » (*IGH*, p. 190)[73], etc. Si, pour Royal, ses voisins représentent « à un degré qu'il n'avait jamais imaginé jusqu'ici la morale protestante du travail » (*IGH*, p. 98), ils sont plus précisément les ambassadeurs de la société post-industrielle naissante, c'est-à-dire les porte-étendards d'une économie capitaliste de plus en plus dirigée vers les services, la recherche de pointe et les divertissements[74]. À quelques exceptions près, les occupations mentionnées appartiennent toutes à la classe professionnelle, telle que la définit le sociologue américain Daniel Bell. Selon lui, ce groupe se caractérise par la relation particulière qu'il entretient avec le savoir, prenant ainsi ses distances avec la propriété qui était, pour sa part, la force motrice de la société industrielle[75]. Cette classe de professionnels se subdivise, toujours selon Bell, en quatre domaines, qui englobent la majorité des professions que pratiquent les habitants de l'immeuble ballardien : scientifique (physiologiste, gynécologue, pédiatre, météorologue), technologique (statisticien, laborantine, prestataire de services en temps-ordinateur), administratif (agent de change et d'assurances, conseiller financier) et culturel (lexicologue, anthropologue, chorégraphe, premier violon, photographe mondain, éditeur, critique littéraire et marchand de tableaux). Ces travailleurs sont, d'abord et avant tout, des consommateurs serviles, les dignes représentants d'un groupe social qui se complait dans un conformisme consumériste :

> Tout l'immeuble était un monument au bon goût, à la cuisine fonctionnelle, à l'ustensile sophistiqué, au matériau dans le vent, au mobilier élégant et jamais tape-à-l'œil – en somme, à toute cette sensibilité que ces professionnels bien éduqués avaient héritée des ateliers d'esthétique industrielle, à tous ces schémas primés d'architecture

---

[73] Soulignons l'ironie de l'adjectif, qui devient, dans le contexte, pléonastique.

[74] Voir Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1999 [1973], plus particulièrement le tableau comparatif proposé en page LXXXV entre les sociétés pré-industrielles, industrielles et post-industrielles, en ce qui a trait à leurs modes de production, leurs secteurs économiques de prédilection et d'autres facteurs distinctifs comme les technologies, les méthodologies et les méthodes de travail.

[75] *Ibid.*, p. 374. Voir également Daniel Cohen, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, Seuil/La république des idées, 2006, p. 11.

> d'intérieur élevés à la hauteur d'institution dans le dernier quart du XX^e^ siècle. (*IGH*, p. 109)

Cet état des choses désespère Anthony Royal. Devant la désagrégation de la tour et alors que les habitants doivent s'adapter à ses nouvelles conditions de vie, les objets dont ils se sont fait les acheteurs privilégiés deviennent une source de distinction entre les étages :

> Ce faux Heppelwhite était une bénédiction – les goûts conventionnels des cadres moyens et des experts comptables qui peuplaient les niveaux médians de la tour s'étaient révélés fort utiles pour eux. Plus bas, les techniciens et les aiguilleurs du ciel n'avaient à leur disposition qu'un amas de tubes chromés et de cuirs non corroyés, maintenant passés de mode et dont on ne pouvait rien faire – sinon s'asseoir dessus. (*IGH*, p. 199)

Tandis que les matériaux nobles (en l'occurrence le bois) utilisés dans la confection des meubles de prestige (George Heppelwhite est un fabricant de meubles du XVIII^e^ siècle) trouvent de nouvelles fonctions (ou retrouvent leurs anciennes, à savoir se réchauffer), les objets industriels bas de gamme ne peuvent être réaffectés à aucune autre tâche que celle pour laquelle ils avaient, au départ, été conçus. Les habitants de l'immeuble sont également les victimes d'un système capitalisme de plus en plus axé sur la spéculation financière. Ainsi, lorsque les dysfonctionnements dans la tour commencent à devenir intolérables, le narrateur compare leurs récriminations à celles de voyageurs qui auraient vu leurs vacances compromises par l'écroulement subit du système financier : « Les voisins de Wilder se pressaient dans le hall d'attente du deuxième niveau. Les uns étaient en costume trois-pièces, les autres en tenue de plage et ils palabraient comme des touristes mécontents de s'être laissé surprendre par une crise monétaire. » (*IGH*, p. 82) Plus loin dans le texte, les cadavres qui s'amassent dans la piscine du dixième étage s'apparentent à des « estivants d'une plage surpeuplée soudain offerts en holocauste. » (*IGH*, p. 228) Les métaphores balnéaires investissent ironiquement la narration et prennent une forme particulière, effrayante et cataclysmique; Ballard a travaillé cette vision de la même manière dans *Vermillion Sands* et, plus tard, dans *La face cachée du soleil* (*Cocaine Nights*).

Les trois personnages principaux du roman sont les porte-paroles d'une vision particulière de l'immeuble résidentiel à grande hauteur : le discours de Robert Laing est celui de l'acheteur satisfait; Richard Wilder parle de son côté le langage du documentariste populiste, tandis qu'Anthony Royal emprunte la voix de l'architecte désillusionné. Robert Laing est un physiologiste récemment divorcé. C'est à travers son regard que le lecteur découvre les principaux attributs de la tour. Après avoir vendu sa maison londonienne située dans le quartier huppé de Chelsea[76], il a fait l'acquisition d'un petit appartement « hors de prix » (*IGH*, p. 7) situé au vingt-cinquième étage de la tour d'habitation. S'il ne semble pas un adepte de l'architecture brutaliste (il trouve de nombreuses ressemblances entre son appartement et un bunker ou encore une capsule spatiale), il adopte rapidement ses nouveaux quartiers et s'adapte à son style de vie, lui qui recherchait avant tout la tranquillité et l'anonymat. De son point de vue, son installation dans ce bâtiment moderne a indéniablement amélioré sa qualité de vie : « il avait annulé les trottoirs encombrés, les embarras de la circulation, les trajets en métro à l'heure de pointe vers le vieux centre hospitalier universitaire où il donnait ses cours, dans une salle partagée avec d'autres enseignants. » (*IGH*, p. 10) En tant qu'« immense machine conçue pour servir, non les occupants pris collectivement, mais l'habitant isolé » (*IGH*, p. 12), la tour offre une alternative à l'engorgement généralisé qui est le propre de la ville moderne (congestion des voies de circulation et des espaces de travail, passé historique envahissant) : en s'établissant dans l'immeuble, « Laing avait avancé de cinquante années dans le temps » (*IGH*, p. 9), précise d'ailleurs le narrateur. La tour inspire au physiologiste un sentiment de béatitude. Alors que certains occupants de l'immeuble décrivent leurs relations avec les autres en termes de logique de clan, pour lui, elles se comparent plutôt à celles qui règnent entre « les habitants d'un village » (*IGH*, p. 40). Devant les violences qui ont lieu de plus en plus fréquemment, Laing n'éprouve pas

[76] Le quartier adjacent de Chelsea Harbour sera au centre de l'action de *Millenium People*, et le personnage principal de *Que notre règne arrive*, Richard Pearson, y habitait également avant de mettre sa maison en vente.

de la peur, mais entre plutôt littéralement en « transe » (*IGH*, p. 49). Sa sœur, qui habite aussi l'endroit, souligne « la parfaite intimité des appartements » (*IGH*, p. 11). Elle imagine son frère vivant seul dans un bâtiment vide, annonçant, de manière prémonitoire, le dénouement du récit. En effet, des trois personnages principaux, Laing sera le seul à survivre à l'expérience de la tour, lui qui excelle dans « le pas de côté vite fait » (*IGH*, p. 45). Au terme de la narration, il se montre satisfait de sa nouvelle existence et envisage de reprendre ses activités normales : « D'une manière générale, Laing n'avait pas eu à se plaindre de la vie dans l'immeuble. [...] Peut-être irait-il le lendemain faire un tour au département de physiologie, peut-être même dirigerait-il une séance de travaux pratiques. » (*IGH*, p. 231) Lorsqu'il constate certains dysfonctionnements dans l'immeuble voisin, il le « contempl[e] avec satisfaction, prêt à les accueillir dans leur nouveau monde. » (*IGH*, p. 232)

De son côté, Richard Wilder est un producteur de télévision que Laing rencontre chez Charlotte Melville, une femme qu'il fréquente. Contrairement à celui-ci, Wilder « n'[est] pas à sa place dans le monde de la tour. » (*IGH*, p. 374) Il appartient à la classe moins riche qui habite les étages inférieurs. Peu après la mort du bijoutier, qui a fait une chute fatale, la femme de Wilder veut déménager, une alternative que ce dernier refuse d'envisager, arguant qu'ils ne pourraient jamais récupérer ce qu'ils ont déboursé pour acquérir leur logement (*IGH*, p. 61). Le texte évoque la dévaluation rapide du prix de ce genre d'habitation. Helen suggère alors à son mari qu'ils déménagent dans un logement situé plus haut, recréant ainsi « une très vielle ambition sociale » (*IGH*, p. 62) : « Helen raisonnait en termes de promotion sociale, bien entendu : il s'agissait en réalité "d'emménager dans un meilleur environnement", de quitter ce faubourg prolétaire pour aller vivre dans les quartiers chics compris entre les quinzième et trentième niveaux[77] » (*IGH*, p. 62). La femme s'approprie le langage urbanistique, qui oppose, en les valorisant, les secteurs mieux

[77] « Helen, of course, was thinking in terms of social advancement, of moving in effect to a "better neighbourhood", away from this lower-class suburb to those smarter residential districts somewhere between the 15th and 30th floors. » (*HR*, p. 47)

nantis à ceux plus pauvres. Laing remarque, dès les premiers instants, l'amertume qu'entretient Wilder envers la tour. Ce dernier ne manque jamais une occasion de mettre en doute la parole des promoteurs, qui ont promis de « donner une fête gratuite lorsque le dernier logement aurait été vendu. » (*IGH*, p. 18) Lorsqu'il parle de la tour, c'est en utilisant des qualificatifs sarcastiques comme « paradis suspendu » (*IGH*, p. 18) ou oxymoriques, comme « H.L.M. dorée » (*IGH*, p. 19). Wilder annonce d'entrée de jeu à Laing son intention de réaliser un documentaire sur la tour : « Au fait, docteur, je dois vous dire que je prépare une enquête sur les tours, pour la télé, un document vraiment sans complaisance sur les tensions physiques et psychologiques liées à la vie dans un grand ensemble tel que celui-ci. » (*IGH*, p. 20) Avec ce film sur la tour, qui redouble à certains égards le projet fictionnel de Ballard, il ébauche un plan fantasmatique de conquête de l'environnement. La structure de son entreprise emprunte par ailleurs sa méthodologie aux spécialistes des sciences sociales :

> La première moitié de l'émission décrirait le fonctionnement de la tour en s'arrêtant aux erreurs de conception et aux nuisances mineures, tandis que la seconde moitié examinerait les retombées psychologiques de la vie dans une communauté de deux mille personnes emboîtées dans le ciel – tout, du taux de criminalité, de divorces et de déviations sexuelles au renouvellement des occupants, à leur santé, à la fréquence des insomnies et d'autres troubles psychosomatiques. (*IGH*, p. 68)

Wilder ne réussira pas à terminer son film, se faisant ultimement enlever par un groupe de femmes qu'on soupçonne de pratiquer le cannibalisme.

Pour sa part, Anthony Royal est un architecte qui se passionne pour « les zoos, et les grands ensembles architecturaux » (*IGH*, p. 108). Ayant participé à la conception de la tour, il ne peut s'empêcher de remarquer ses accointances avec un parc animalier. Royal est d'ailleurs responsable de la création de tout ce qui dysfonctionne dans l'immeuble. Il songe à quitter l'endroit, mais ne le fera jamais. À ses yeux, Wilder est un « opportuniste », tandis que Laing est « sans doute en réalité l'habitant le plus authentique de la tour. » (*IGH*, p. 99) Royal cherche à assister à la naissance d'une nouvelle humanité qui aurait réussi à s'émanciper des valeurs de la société de consommation : « [Il] aurait donné n'importe quoi pour apercevoir une

garniture de cheminée vulgaire, un évier pas tout à fait net, une lueur d'espoir. Dieu merci, ils allaient enfin secouer cette prison doublée de fourrure. » (*IGH*, p. 109) Il pousse à l'extrême la logique du grand ensemble, qui devait, suivant Le Corbusier, permettre de redéfinir l'espace urbain pensé autour de la rue : « L'approvisionnement en vivre et en sexe était mieux organisé que jamais auparavant, et l'hostilité entre les habitants, au moins, éclatait au grand jour. C'était ainsi qu'il fallait concevoir la vie dans un collectif, et non en cherchant à reproduire les structures sociales du niveau de la rue. » (*IGH*, p. 184) Après avoir renoncé à quitter l'immeuble, Royal finit par se retirer dans son atelier de travail. Il termine sa vie dans le charnier du dixième étage, après avoir été abattu par Wilder, qui applique peut-être ainsi à l'architecture la sanction du vieux code du bâtiment de Hammurabi : « If a builder build a house for a man and do not make its construction firm and the house which he has built collapse and cause the death of the owner of the house – that builder shall be put to death[78]. » Sacrifé sur l'autel de son œuvre, Anthony Royal est, en effet, symboliquement mis à mort.

Mises à distance : la création d'un monde à l'envers

Dans le premier chapitre de *I.G.H.*, le narrateur procède à une série de mises à distance soulignant que le monde dans lequel s'engage le lecteur, et cela est manifeste dès les premières phrases du texte, n'est pas (n'est plus) un monde familier. La première mise à distance est en ce sens anthropologique : « Plus tard, installé sur son balcon pour manger le chien, le Dr Robert Laing réfléchit aux événements insolites qui s'étaient déroulés à l'intérieur de la gigantesque tour d'habitation au cours des trois derniers mois. » (*IGH*, p. 7) Malgré le fait que le narrateur annonce que « les choses [ont] repris leur cours normal » (*IGH*, p. 7), l'univers romanesque est, on le constate, mis sens dessus dessous : Robert Laing est, en effet, en train de transgresser l'un des tabous les plus tenaces de la civilisation occidentale : celui du cannibalisme

[78] Dov Kaminetsky, *Design and Construction Failures. Lessons from Forensic Investigations*, New York, McGraw-Hill, 1991, p. 19.

(aussi euphémisé soit-il – Laing n'étant effectivement pas en train de cuisiner l'un de ses semblables, mais plutôt un animal de compagnie – nous y reviendrons). Si, pour John Baxter, cette phrase d'ouverture produit une « surrealistically incongruous image[79] », elle signale plus spécifiquement un basculement : ce monde, que le narrateur qualifie pourtant de « normal », ne peut être qu'un monde *autre*, inversé et altéré.

Le second type de mise à distance est spatio-temporelle, ou chronotopique : la tour, par le « gigantisme de [son] architecture de verre et de béton » et « sa situation spectaculaire à un coude du fleuve » contraste nettement, nous l'avons dit, avec son environnement immédiat. De la même manière, elle s'oppose à la ville-centre, « distante [...] dans le temps comme dans l'espace » (*IGH*, p. 9). Ainsi, « les tours de bureaux du centre de Londres appart[iennent] à un autre univers. » (*IGH*, p. 9) L'environnement extérieur à la tour est, dans cette mesure, comparé à plusieurs reprises à une planète étrangère. Les discours en provenance de ce monde lointain n'ont plus de signification pour ses habitants : les « gros titres flous » d'un journal « étaient comme un message d'un autre monde. » (*IGH*, p. 83) De la même manière, les publicités, « qui s'occupai[en]t, elle[s], des réalités de la vie quotidienne », semblent « retransmise[s] d'une autre planète ». Elles deviennent incompréhensibles, tout en permettant aux personnages de porter un regard lucide sur le monde qu'elles commentent :

> Accroupi au milieu des sacs de plastique bourrés de détritus, avec tout son mobilier entassé derrière lui, Laing étudiait attentivement ces plans somptueux de ménagères astiquant leurs cuisines déjà immaculées, de bombes vaporisant un déodorant au creux d'aisselles bien nettes. Ces éléments composaient entre eux un énigmatique univers domestique. (*IGH*, p. 143-144)

De la même manière, la légère brume en suspens autour de l'immeuble « semblait se trouver là pour confirmer l'existence d'un monde différent. » (*IGH*, p. 220) Ce deuxième procédé de mise à distance met lui aussi de l'avant, on le voit, l'idée que l'immeuble propose la description d'un monde à l'envers.

---

[79] John Baxter, *The Inner Life*, *op. cit.*, p. 234.

La troisième mise à distance est physiologique : en effet, Robert Laing est un personnage constamment désorienté. Son « sens de l'équilibre » (*IGH*, p. 9) est perturbé depuis qu'il a aménagé dans l'immeuble. La tour provoque chez lui un sentiment intense de vertige, au point où il a l'impression de « vivre dans la nacelle d'une grande roue suspendue en permanence à cent mètres du sol. » (*IGH*, p. 9) Pris d'un étourdissement constant, il perd ses repères, confondant le haut (le ciel) et le bas (le sol) : « Bien que son appartement ne fût situé qu'au vingt-cinquième étage, il eut pour la première fois l'impression de devoir baisser les yeux vers le ciel. » (*IGH*, p. 10) Il trouve également que son logement ressemble à une « capsule spatiale » et il s'« étonne que les murs ne s'incurvent pas » (*IGH*, p. 11). Il se laisse, de même, « entraîner dans sa nouvelle existence à la vitesse de rotation de sa platine » (*IGH*, p. 10), bercé par le rythme de la musique qui réussit à remettre temporairement un peu d'ordre dans son existence. La tour n'a pas seulement un effet sur le comportement de ses habitants; elle influe également sur leur métabolisme :

> Bien [que Royal] eut dépassé la cinquantaine, ses cheveux clairs tombant sur ses épaules lui donnaient un aspect étrangement jeune et laissaient supposer que l'air plus froid des hauteurs de la tour l'avait préservé des phénomènes ordinaires du vieillissement. » (*IGH*, p. 34-35)

Vivre à cet endroit, c'est voir ses processus biologiques altérés : la dégénérescence propre à tout organisme vivant n'est pas seulement ralentie, elle est inversée, le cours normal de la traversée des âges de la vie, interverti.

Une autre mise à distance est provoquée par le choc entre deux univers distincts, celui de la vie de tous les jours, d'une part, et celui de la fête, d'autre part. C'est, en effet, l'agitation des participants lors d'une réception se déroulant au trente et unième étage de l'immeuble qui vient abstraire Robert Laing de son quotidien pour le faire entrer « dans une dimension nettement plus inquiétante » (*IGH*, p. 7) : alors qu'il est tranquillement en train de préparer son déjeuner, une bouteille de mousseux lancée par des fêtards vient se fracasser sur son balcon, s'insinuant brusquement dans son espace intime. Les fêtes, de plus en plus bruyantes, auront tôt fait d'envahir toutes les sphères de la vie des habitants de la tour, instaurant une temporalité

incertaine : impossible pour Laing de déterminer si la beuverie vient juste de débuter ou si elle s'éternise (*IGH*, p. 15), tandis que les « horaires irréguliers » (*IGH*, p. 17) des soirées organisées par Richard Wilder irritent son voisinage. Plus loin dans la narration, Anthony Royal a lui aussi l'impression « que les réceptions duraient depuis toujours. » (*IGH*, p. 125) Si toute fête a pour objectif de prendre le contre-pied de la vie quotidienne, peu à peu, leur nombre et les désordres qu'elles occasionnent ne cesseront d'augmenter, « une joyeuse ambiance de carnaval[80] » (*IGH*, p. 37) s'installant dans la tour. Les gestes brutaux, qui se manifestent de plus en plus couramment, sont donc inscrits dans une logique de la fête, le texte signalant incessamment l'effervescence des habitants de la tour. Cette dimension festive crée une réalité distordue. Par exemple, au moment où plusieurs habitants désertent l'immeuble et où d'autres trouvent la mort, certains entreprennent plutôt de repeupler le bâtiment à leur façon : le dentiste Steele se découvre, par exemple, une nouvelle spécialité, celle de costumier, proposant une variante morbide du déguisement carnavalesque :

> Costumer les cadavres et les réunir en de grotesques tableaux constituait l'un des passe-temps favoris du chirurgien-dentiste. [...] La veille encore, Laing l'avait surpris dans un appartement, occupé à peindre un bizarre masque cosmétique sur le visage d'un comptable défunt. Il avait revêtu le cadavre d'une nuisette de soie qui le faisait ressembler à un travesti boursouflé. Avec le temps, et une provision suffisante de sujets, Steele repeuplerait tout l'immeuble. (*IGH*, p. 201)

Une dernière mise à distance démontre le remodelage et la défamiliarisation des logiques sociales habituelles auxquels procède le récit : le dévoiement des outils d'ordonnancement du monde. Plus précisément, le texte convoque (pour mieux exposer leurs dysfonctionnements) les instances administratives et organisationnelles (« termes [d'un] contrat », « comité d'action des parents », *IGH*, p. 21). Il fait allusion aux réclamations (« égalité d'accès à toutes les installations » *IGH*, p. 21), aux moyens de pression « liste de revendications », *IGH*, p. 21) et de contestation (« vaste enquête télévisée », « sit-in », *IGH*, p. 21) propres à la tradition démocratique. En

[80] « A pleasant carnival atmosphere reigned. » (*HR*, p. 29)

somme, les socialités habituelles ne sont plus garantes d'un processus de civilisation, tel que décrit par Norbert Elias, mais plutôt d'une logique perverse structurant l'immeuble[81]. Les procédés narratifs de mise à distance (transgression, comparaison, inversion et, enfin, fusion d'univers symboliques distincts et dévoiements) surdéterminent le rapprochement entre l'immeuble et le monde à l'envers, typique d'ailleurs du temps de carnaval, mais aussi du temps de la guerre. Arrêtons-nous plus attentivement sur deux de ces mises à distance : le discours guerrier et les transgressions culinaires.

a) Discours guerrier

Comme nous l'avons vu précédemment, l'immeuble de grande hauteur est un bâtiment qui a été conçu, tant d'un point de vue architectural que discursif, comme un agent appelé à effacer rapidement les souvenirs douloureux des temps de destruction et de pénurie. Or, dans le récit de Ballard, la multiplication des comparaisons guerrières remet en question cette opposition entre un passé belliqueux et un présent harmonieux et laisse entrevoir que, loin d'aller à l'encontre d'une logique militaire, l'immeuble de grande hauteur entretient des liens étroits avec celle-ci. Les constructions des architectes modernistes, particulièrement celles associées au mouvement brutaliste, ont souvent été comparées à des constructions martiales. On disait des ouvrages d'Ernö Goldfinger :

> It is as though Goldfinger [...] had chosen as a source of inspiration the *artefacts of war*. The sheer concrete walls of the circulation towers are pierced only by slits; cascading down the façade like rain, they impart a delicate sense of terror. At the summit of the tower the boiler house is cantilevered far out; with its ribbon glazing and surmounted by flues it evokes the *bridge of a warship*[82].

---

[81] Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1975 [1969]. « We have to finally admit that human beings are not completely capable of being civilised. Regrettable but true », souligne Ballard en entrevue (cité dans John Carter Wood, « "Going Mad Is their Only Way of Staying Sane" : Norbert Elias and the Civilised Violence of J.G. Ballard », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 199).

[82] James Dunnett, cité par Nigel Warburton, *Ernö Goldfinger*, *op. cit.*, p. 157. Nous soulignons.

Faisant sienne cette comparaison, Robert Laing trouve que « [l'architecture des tours] avait été conçu pour la guerre, au moins à un niveau inconscient », le complexe ressemblant à ses yeux à « un alignement de bunkers » (*IGH*, p. 11). Tout au long du récit, la narration utilise, de la même manière, des métaphores guerrières pour décrire l'immeuble, les relations entre ses habitants et leurs déplacements à travers les couloirs et entre les étages. Une bouteille de mousseux lancée du trente et unième niveau, où se déroule une fête bruyante, se transforme en « missile » (*IGH*, p. 8) lorsqu'elle explose sur le balcon de Robert Laing, projetant sa mousse et ses tessons comme des shrapnels qui envahissent littéralement l'espace intime du personnage, et marquant en quelque sorte le début des hostilités. Charlotte Melville, une de ses voisines, lui demande en ce sens : « Seriez-vous bombardé? » (*IGH*, p. 18) À plusieurs reprises, les protagonistes sont assimilés à des combattants (Paul Crosland, l'animateur de télévision, est comparé à un « pilote de bombardier de retour d'une mission », *IGH*, p. 129), tandis que les alliances formées par les habitants ou leurs affrontements sont décrites en termes militaires – « escadrille de vétérans » (*IGH*, p. 43), « petite guerre entre étages » (*IGH*, p. 21). Les composantes de l'immeuble se transforment ailleurs en matériel de guerre, les ascenseurs servant par exemple au « transport de troupes » (*IGH*, p. 101), alors que le mobilier est détruit pour échafauder des barricades. Les espaces sont divisés en autant de zones à envahir et à conquérir ou de positions à assurer (*IGH*, p. 122) : la galerie marchande du dixième étage est décrite comme « aussi vaste qu'une plate-forme de porte-avion » (*IGH*, p. 10) et devient ensuite, à mesure que les conflits s'enveniment, « un *no man's land* séparant deux armées ennemies. » (*IGH*, p. 79) Les stratégies pour couper l'immeuble en deux ou trois secteurs distincts (« le plan de division de l'immeuble », *IGH*, p. 141) rappellent les changements dans les tracés des frontières propres aux temps de guerre, tandis que les longs délais dans les ascenseurs sont comparés à « une halte à un poste-frontière » (*IGH*, p. 164). Les violences sont inscrites, par les habitants eux-mêmes, dans une dynamique belligérante : « Lorsque les habitants décrivaient la recrudescence des hostilités, c'était sur le ton calme et pratique des

civils qui font face à un nouveau bombardement dans une ville déchirée par la guerre. » (*IGH*, p. 80) Ils attendent les messages du front comme des civils déambulant dans une ville assiégée à la recherche d'informations sur les combats, et ils doivent régulièrement composer avec les pannes de courant : « Les comptes rendus stimulants de nouveaux affrontements leur parvinrent en chemin. Deux niveaux supplémentaires, le sixième et le quatorzième, étaient plongés dans l'obscurité. » (*IGH*, p. 123) C'est par la bouche d'un « commentateur de politique étrangère [...] porteur de nouvelles fraîches » qu'ils apprennent l'accrochage provoqué par « la conquête d'un ascenseur, dix étages plus bas » (*IGH*, p. 142), tandis que les habitants ayant décidé de quitter la tour sont qualifiés de « déserteurs » (*IGH*, p. 200). Laing croit de même « s'éveiller sur un champ de bataille. » (*IGH*, p. 148) Le déménagement imminent d'Anthony Royal, qui s'apparente à une fuite, est comparé à la bataille de Dunkerque (*IGH*, p. 92), ce moment clé de la Deuxième Guerre mondiale où les forces franco-britanniques ont dû évacuer à la hâte la France devant l'avancée prodigieuse de l'armée allemande. Ultimement, la dégradation de l'immeuble en vient à symboliser la décomposition de la couronne britannique :

> La banque avait fermé, et le salon de coiffure, et le marchand de vins; seule, la dernière caissière du supermarché – l'épouse d'un caméraman du troisième – restait stoïquement assise à son point de contrôle, mais comme l'Empire britannique voué au démantèlement, elle ne régnait plus que sur des océans de déchets. (*IGH*, p. 162)

Portant, affublés de costumes de soldats, les enfants de Wilder sont en décalage par rapport à cette nouvelle donne guerrière :

> Wilder passa dans la chambre de ses fils. Heureux de le voir, ceux-ci se mirent à cogner leurs mitraillettes de plastique contre les bols vides de leur déjeuner. Ils étaient déguisés en parachutistes : tenue léopard et casque de fer blanc. Erreur de panoplie, songea Wilder. Compte tenu des récents événements, la tenue de combat, dans la tour, c'était complet de flanelle grise, melon et attaché-case. (*IGH*, p. 158-159)

Pour Wilder, leur imaginaire ludique n'a pas eu le temps de s'adapter à la nouvelle réalité de la tour. Mais peut-être, au contraire, sont-ils les seuls à comprendre

véritablement l'ampleur de la situation : le monde de *I.G.H.* est effectivement engagé dans une logique martiale qui mène à toutes les pénuries et à toutes les violences.

b) Transgressions culinaires

Si les enfants de Wilder doivent affronter le manque de nourriture à la manière de prisonniers ou de soldats rationnés, produisant des bruits charivariques avec leur gamelle, Robert Laing a trouvé de son côté une autre façon de se sustenter :

> Plus tard, installé sur son balcon pour manger le chien, le Dr Robert Laing réfléchit aux événements insolites qui s'étaient déroulés à l'intérieur de la gigantesque tour d'habitation au cours des trois derniers mois. Maintenant que les choses avaient repris leur cours normal, il constatait avec surprise l'absence d'un début manifeste, d'un seuil précis au-delà duquel leurs existences avaient pénétré dans une dimension nettement plus inquiétante. (*IGH*, p. 7)

Comme nous l'avons déjà mentionné, il faut éviter de se laisser envoûter par ce narrateur qui clame un retour à la normale des choses. Peu nous importe, à ce stade, d'interroger les raisons qui poussent Robert Laing à pratiquer la cynophagie : qu'elles soient liées au manque de nourriture ou à une régression pure et simple dans la barbarie, il n'en demeure pas moins que le récit s'ouvre (et se conclut) sur un repas dont il importe de noter la singularité. En effet, le personnage ne s'affaire pas à la préparation de n'importe quel mets; il fait cuire un chien, qu'il a de surcroît pris le temps d'apprêter en suivant les indications d'un livre de recettes (*IGH*, p. 227) : « il avait farci la carcasse à l'ail et aux fines herbes. » (*IGH*, p. 226) Pour lui, l'odeur d'ail est d'ailleurs un signe d'harmonie : « Une seule règle dans l'existence, murmura-t-il pour lui-même, si ça sent l'ail, c'est que tout va bien. » (*IGH*, p. 226) Si ses instruments de cuisson demeurent rudimentaires (il fait rôtir la bête sur son balcon et non dans un four), Laing porte quand même un tablier, découpe l'animal et prépare des portions qu'il dispose dans une assiette.

Dans *Le carnaval des Halles*, Marie Scarpa souligne que

> [l]'apparition de la nourriture dans un récit se fait souvent sur le mode de l'ingestion (ou non) par des personnages, ce qui revient à dire que ce qui est privilégié à l'échelle narrative, c'est l'axe de la consommation. Deux dimensions semblent essentielles : un repas raconté est un *nœud narratif* (et symbolique) qui informe sur le statut des

> personnages en présence, sur leurs interrelations (dans ce cas, ce qui est donné à manger peut être important), et une mise en (s)cène du corps dans sa dimension orale (puisque parole et alimentation vont de pair)[83].

Remarquons alors que ce repas inaugural est aussi augural, compte tenu de l'importance fondamentale de la cuisine et de l'alimentation dans le roman de Ballard. En effet, le narrateur met constamment l'accent sur les socialités alimentaires : les lieux de la commensalité, les méthodes d'acquisition de la nourriture et les moments des repas sont abondamment décrits tout au long du texte. Mentionnons d'abord que les appareils ménagers qui s'accumulent dans les logements de l'immeuble sont comparés à Midas (*IGH*, p. 109). Ce héros mythologique a reçu le don de tout transformer en or, mais, par conséquent, il ne peut plus manger, la nourriture qu'il porte à sa bouche se métamorphosant automatiquement en un métal noble, mais non comestible. Par ailleurs, les façons de se nourrir des trois personnages principaux diffèrent sur plusieurs points : Laing est reconnu pour son « goût [...] pour les apéritifs cocktails » (*IGH*, p. 14), ce qui agace son voisinage, tandis que Royal et sa femme ne mangent jamais chez eux, préférant se rendre au restaurant du trente-cinquième étage pour des raisons, précise le texte, de distinction sociale : « c'était une façon pour Anne de montrer son mépris à ses voisins, qui n'en finissaient pas de préparer des dîners élaborés »; leur frigo ne contient par conséquent que de la nourriture pour chien (*IGH*, p. 104). Richard Wilder prend, pour sa part, plusieurs repas en famille, mais il se découvre aussi des appétences qui ne sont pas conformes à celles d'un père de famille respectable : « Plus d'une fois, l'envie le prit de plonger son poing dans la soupière. » (*IGH*, p. 75) La femme de Wilder compare d'ailleurs les débauches qui ont cours dans la tour à « un énorme goûter d'enfants qu'on ne peut plus contrôler. » (*IGH*, p. 75) Toutefois, à mesure que la narration avance, les personnages délaissent peu à peu les attentions culinaires : Laing porte de moins en moins d'intérêt à la préparation de ses déjeuners, « jeta[nt] distraitement presque tout son café avant de l'avoir goûté. » (*IGH*, p. 45)

---

[83] Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles*, Paris, CNRS, coll. « Littérature », 2000, p. 66.

Aussi, le narrateur fait remarquer que plus le temps passe, moins les habitants de la tour s'occupent de la préparation des aliments : « [p]ersonne [...] ne se souciait de la question alimentaire. Ni Laing, ni ses amis n'avaient préparé un repas convenable depuis des semaines; on en était au point d'ouvrir une boîte au hasard lorsque la faim vous saisissait. » (*IGH*, p. 134) Cet alanguissement s'accompagne d'ailleurs de problèmes d'élocution : « Même son langage commençait à se relâcher » (*IGH*, p. 134), note le narrateur. Les deux dimensions de l'oralité (langagière et celle liée à la manducation) sont ainsi dévoyées, réitérant à leur manière la perte du sens. Les repas sont remplacés par des « bacchanale[s] » (*IGH*, p. 123), passant d'une organisation familiale à une débauche carnavalesque qui signale le renversement d'un ordonnancement au profit d'un monde à l'envers. Richard Wilder, dont le comportement enfantin ne manque pas d'être souligné à quelques reprises, s'amuse, après un gueuleton improvisé, « à enregistrer ses grognements et ses éructations pour se les repasser ensuite. Il s'émerveillait de sa propre habileté dans l'art du montage : une, deux et même trois séries de rots s'enchaînaient, se fondaient l'une dans l'autre. » (*IGH*, p. 172) La bouche ne sert plus ici à articuler un discours construit, mais est réduite à sa fonction digestive.

Pour Claude Lévi-Strauss, « régimes alimentaires, bonnes manières, ustensiles de table ou d'hygiène [...] modèrent nos échanges avec le monde, leur imposent un rythme assagi, paisible et domestique[84] ». Or, il n'en est rien dans *I.G.H.*, qui accumule les déviances culinaires et les mises en scène macabres des rites de la table. L'événement que Robert Laing identifie comme marquant le début des hostilités vient justement altérer les conditions de la domesticité, de la « domus[85] » : en effet, une bouteille de verre se fracasse sur le balcon de son appartement, interrompant la préparation de son petit-déjeuner. Ce repas troublé fait office de mantique, présageant

[84] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. 3, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 421, cité par Yvonne Verdier, « Pour une ethnologie culinaire », *L'homme*, vol. 9, n° 1, 1969, p. 51.

[85] Selon Marie Scarpa, « [l]a *domus* se définirait [...] comme l'espace familier (là où demeure la famille au sens large), le lieu de vie et de la vie (le lieu de la reproduction) ». (Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 208.)

les accrochages qui auront lieu par la suite. Pour sa part, Richard Wilder, parti à la recherche de vivres pour nourrir sa femme et ses enfants qui se meurent d'inanition, ne trouve que « [d]es paquets de nourriture pourrissante » et doit se contenter de trois boîtes de biscuits pour chien et d'« une demi-douzaine de rations pour chat. » (*IGH*, p. 162) Avant de manger la bête, il mange ce que celle-ci ingurgite. Wilder ne reste d'ailleurs pas longtemps le pourvoyeur de sa famille, qu'il abandonne au profit de l'ascension de la tour et de l'assouvissement de ses instincts. Mangeant comme une bête et mangeant de la bête, il en acquiert certaines caractéristiques. Mais, en compagnie de son nouvel entourage et alors que son langage commence aussi à s'effriter[86], il continue tout de même à soigner sa tenue à table : « Quand Charlotte fut habillée, ils prirent leur breakfast ensemble, attablés sur le balcon selon toutes les règles d'un savoir-vivre aussi désuet que déplacé. » (*IGH*, p. 174) Anthony Royal, de son côté, se livre à une mise en scène trompeuse, qui met sur un pied d'égalité la catastrophe et les gestes quotidiens : « Au crépuscule, [il] fit renforcer la garde et ordonna qu'on mit les chandelles allumées sur la table du dîner. » (*IGH*, p. 176) Celle-ci est somptueusement mise, car Royal, roi et maître des lieux, et Pangbourne, un de ses amis

> avait décidé de s'habiller pour dîner tous les soirs. Royal avait ordonné aux femmes de mettre les rallonges à la grande table de la salle à manger, de manière qu'il pût s'asseoir le dos aux baies vitrées et aux terrasses illuminées des tours voisines. Les femmes avaient répondu à son initiative en sortant de leurs cachettes l'argenterie et les chandelles, en proposant un menu élaboré. (*IGH*, p. 177)

Par ce repas fastueux qui recrée une ambiance conviviale, Royal persiste à assurer sa position sociale, car, comme le rappelle Igor de Garine, « [l]'identification symbolique de l'individu à la vaisselle dont il dispose et qui affirme son statut est un lieu commun[87]. » Mais, tout cela relève de la mascarade, le narrateur précisant que

---

[86] « Mais lorsqu'il ouvrit la bouche, le bruit de ses paroles proférées grossièrement, introduisit une dissonance dans le silence. Il s'en voulait de parler [...] comme si les mots plaquaient sur toute chose une mauvaise grille de significations. » (*IGH*, p. 173-174.)

[87] Igor de Garine, « Les modes alimentaires; histoire de l'alimentation et des manières de table », dans Jean Poirier (dir.), *Histoire des mœurs I*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1990, 1447-1627.

« [d]ès qu'on sortait de la lueur des chandelles, on retrouvait les sacs de détritus empilés six par six contre les murs. » (*IGH*, p. 177) Si « [l]a cuisine facilite [...], au moins métaphoriquement, tout processus de transformation et permet le passage de la zone confuse des conduites ensauvagées à un monde où les rapports sociaux sont maîtrisés[88] », cette scène montre bien l'inversion qui a lieu dans le roman. L'intrigue plonge au cœur de la catastrophe, où ce qui est détruit n'est plus seulement le sens, mais également les pratiques symboliques et les usages sociaux qui les accompagnent. Il n'y a rien d'étonnant, en ce sens, de croiser, errant dans les couloirs désertés de l'immeuble, « [l]a haute silhouette d'un sociologue entre deux âges, poubelle à la main » (*IGH*, p. 161), celui-ci ayant bien compris que l'analyse de cette société de citadins mutants passait nécessairement par l'étude de ses déjections.

Relevant d'un véritable « viol de tabou alimentaire[89] », la cuisine d'un animal domestique est problématique dans la société occidentale, car elle « suggère une forme de cannibalisme euphémisé[90] ». En ce sens, lorsqu'il s'avère essentiel, pour sustenter les membres d'une communauté – soit parce que l'animal était destiné dès le départ à être mangé, comme le cochon ou le lapin, soit parce que les ressources manquent à un point tel que l'on doive se rabattre sur le meilleur ami de l'homme pour se nourrir, comme en cas de famine –, cet acte est régi par des rituels stricts. Ceux-ci ont pour fonction de renvoyer les animaux, qui faisaient en quelque sorte partie de la famille, mais dont l'heure a sonné, du côté du « saltus », c'est-à-dire du sauvage et du méchant. Ces divers rites rendent la mort et la manducation des animaux moralement acceptables[91]. Pour Colette Méchin, « [c]es chairs de la faim effroyable sont le dernier bastion avant l'apocalypse anthropophagique[92]. »

---

[88] Marie-Christine Vinson, « Le cru et le lu », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (éd.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 87-88.
[89] *Ibid.* p. 83.
[90] Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 222.
[91] Voir, au sujet du cochon, les travaux d'Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1979, p. 24 et suivantes.
[92] Colette Méchin, *Bêtes à manger. Usages alimentaires des Français*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 149.

D'ailleurs, alors que le récit atteint sa clausule, le cannibalisme est littéralement consommé : lorsque Wilder, le cinéaste au nom marqué justement par l'ensauvagement, déguste « les restes du petit chat qu'on avait fait cuire en barbecue » (*IGH*, p. 214), il croise les membres du « cercle des femmes », une communauté qui a établi ses quartiers au dernier étage de la tour et qui a vraisemblablement l'intention de l'inscrire au menu.

Comme l'explique l'ethnologue Yvonne Verdier, la transgression de régimes nutritifs « laisse [l'univers] en désordre, le rend au chaos[93]. » Ainsi, avec ce viol d'un tabou alimentaire qui survient dès l'incipit, *I.G.H.* s'inscrit clairement dans un imaginaire de la faim/fin. Si celui-ci est caractérisé par un déséquilibre temporel et langagier, on remarque que, dans l'œuvre de Ballard, les défaillances sémiotiques[94] sont remplacées par des défaillances culturelles, qui se manifestent principalement, dans le cas présent, par le dévoiement des manières de table et des pratiques culinaires. Le texte s'articule en fonction d'une commensalité qui fait toujours défaut.

Avec *I.G.H.*, J.G. Ballard construit et déconstruit narrativement un immeuble de grande hauteur. En intégrant dans son récit des éléments qui renvoient explicitement aux théories architecturales et urbanistiques modernistes, il en critique le discours, voire le parti pris idéologique, laissant entendre que ces bâtiments ne peuvent être habités que par des êtres humains d'un genre nouveau, à l'esprit complètement libéré des autocontraintes civilisationnelles. En ce sens, la révolution sociale promise par le gratte-ciel d'habitation ne se situe pas où on l'attendait : il n'a

---

[93] Yvonne Verdier, « Pour une ethnologie culinaire », *op. cit.*, p. 55.

[94] Dans *L'imaginaire de la fin*, Bertrand Gervais postule que cet imaginaire est régi par trois principes : le temps, la loi et le sens. Ce dernier caractère « repose sur la recherche de sens ou, plus précisément, sur une intensification de l'activité sémiotique. La fin approche, il faut en découvrir les signes. La contrepartie de cette recherche souvent effrénée est une opacification graduelle du monde et du langage qui permet d'en témoigner. Le désordre ne fait pas que toucher la société ou le monde, il affecte aussi le langage qui se dégrade et finit par devenir aussi lourd et inutile qu'une pierre. » (Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009, p. 15.) Nous avons étudié le fonctionnement de l'imaginaire de la fin dans quelques œuvres de Ballard dans notre article « J.G. Ballard : de la catastrophe naturelle à la catastrophe urbaine. Variations autour d'un imaginaire de la fin », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 85-105.

pas été inventé, contrairement à ce que soutiennent ses défenseurs, pour régler des problèmes de logement et créer de nouvelles communautés, mais plutôt pour accommoder les désirs pervers d'un homme nouveau : l'individu solitaire.

Chapitre 4

À défaut d'ensauvagement, *Sauvagerie*

> These children that come at you with knives, they are your children. You taught them. I didn't teach them [...] Is it my fault that your children do what you do? What about your children? You say there are just a few? There are many, many more, coming in the same direction. They are running in the streets – and they are coming right at you[1]!
>
> Charles Manson

> We believe the family is the foundation of society and the desire of parents to give their children a better start in life is honoured as one of the most powerful influences for good[2].
>
> Margaret Thatcher

> L'enfant qui a eu l'occasion de rencontrer M. Blaireau conserve à jamais, ancrée en lui, une connaissance profonde de l'âme humaine et de l'histoire de l'Angleterre[3].
>
> C.S. Lewis

Alors que les immeubles à grande hauteur ont été conçus, à l'origine, pour résoudre des problèmes de densité de population en milieu urbain et de salubrité des infrastructures et des intérieurs, ils sont devenus, dans les années 1970, les symboles de la désagrégation du tissu urbain et de l'effritement des liens communautaires dans les grandes villes du monde. De la même manière, les communautés fermées (*gated communities*) se sont imposées, dans les années 1980, comme la version améliorée des banlieues qui se sont multipliées à partir des années 1950, tant en Amérique qu'en Europe, et comme le symbole du repliement sur soi des classes privilégiées.

---

[1] Charles Manson, cité dans Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination. Spectacular Authorship*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009, p. 173.

[2] Margaret Thatcher, citée dans Heather Nunn, « *Running Wild* : Fictions of Gender and Childhood in Thatcher's Britain », *EnterText*, vol. 1, n° 3, automne 2001, p. 20.

[3] C.S. Lewis, cité dans Jackie Wullschäger, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1997 [1995], p. 14.

« [O]ne of the more dramatic forms of residentiel boundaries[4] » selon Edward J. Blakely et Mary Gael Snyder, les communautés fermées remplacent logiquement, à la fin des années 1980, l'immeuble de grande hauteur (*I.G.H.*) et la banlieue résidentielle (*Le rêveur illimité*) dans l'économie narrative des récits de J.G. Ballard. *Sauvagerie*, *La face cachée du soleil*, *Super-Cannes* et *Millenium People* sont autant de romans qu'il consacre à ce produit immobilier devenu le symbole d'une vision de la gouvernance à l'ère de l'étalement urbain dans les mégapoles contemporaines[5]. Si les commentateurs ont été nombreux à associer l'intérêt obsessionnel de l'auteur pour ces quartiers sécurisés à son expérience des camps de prisonniers pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'il relate dans *Empire du soleil*[6], force est de constater qu'il poursuit surtout, en s'intéressant à ce nouveau mode d'habiter, une réflexion plus large sur l'impact des constructions urbanistiques sur les interactions entre les individus amorcée depuis longtemps. Parlant de ses romans qui composent la trilogie de béton, Ballard explique à leur sujet : « they are all concerned [...] with certain social trends that were becoming apparent in Europe, and I tried to realise them novelistically[7]. » Pour un écrivain sensible à la fictionnalisation du monde qui

---

[4] Edward J. Blakely et Mary Gail Snyder, « Separated Places : Crime and Security in Gated Communities », dans M. Felson et R.B. Peiser (éd.), *Reducing Crime Through Real Estate Development and Management*, Washington, D.C., Urban Land Institute, 1998, p. 53.

[5] Les études sur les communautés fermées sont nombreuses. Attirons l'attention sur, outre le livre de référence de Blakely et celui de Snyder, sur les travaux d'Atkinson, de Blandy et de Webster (voir la bibliographie).

[6] Voir Sarah Blandy « Enemies Within? Gated Communities Unhinged », article présenté lors du colloque de la Housing Studies Association, « Housing Imaginations : New Concepts, New Theories, New Researchers », Cardiff, 4-5 septembre 2001, p. 6. Dans une perspective similaire, Andrzej Gasiorek considère que *Running Wild* « offers a coda to *Empire of the Sun.* » (*J.G. Ballard*, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005, p. 161.) Dennis Foster établit un autre lien entre les deux romans, à savoir qu'ils s'attachent à décrire les rapports difficiles entre parents et enfants : « In both books, the parents' function has been rejected by the children, who see that the adults are bound to betray them, to leave them without the possibility of extending the pleasures of childhood into an imagined parenthood. » (« J.G. Ballard's Empire of the Senses : Perversion and the Failure of Authority », *PMLA*, mai 1993, p. 520.) Dans ce roman, Ballard, l'écrivain, « tue » d'ailleurs symboliquement ses parents, puisque Jim, le garçon du récit, est orphelin.

[7] « 1982 : Werner Fuchs & Joachim Körber. An Interview with J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors. Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967-2008*, Londres, Fourth Estate, 2012, p. 137.

l'entoure, les enclaves résidentielles apparaissent comme un espace idéal pour installer l'action de ses récits.

En effet, ce type de construction immobilière entretient un lien particulier avec la fiction, puisqu'elle est en quelque sorte une « métaphore construite[8] ». Selon Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, la communauté fermée s'appuie sur une construction narrative qui puise dans les thèmes universaux que sont l'arche de Noé, l'île et le huis clos : « The whole suburban process consists in building "island on the land"[9] » expliquent-ils. Tous ces lieux fermés, qui ont aussi participé au développement de l'idée d'utopie (ou de dystopie), empruntent également à l'univers de science-fiction : « [t]he very principle of gated communities may have been invented by a social science fiction writer[10] ». Le syntagme qualifiant ces ensembles d'habitation – la communauté fermée –, qui prend la forme d'un oxymore (ou d'un pléonasme), possède une forte valence symbolique, invitant au déploiement de la narration et rappelant, par sa quête délibérée de la contradiction, le slogan publicitaire : « The association of the words "gate" and "community" is not just a descriptive expression, it already tells a story by linking the universal symbolic of the gate with the idea of community[11]. » Selon Sarah Blandy, qui a mené de nombreuses études sur le sujet, « today's gated communities are a market response to the perceived failure of government to ensure maintenance of property values and personal security[12]. » Les communautés fermées émergent, selon la plupart des spécialistes, d'un sentiment d'insécurité ressenti par les citoyens devant les

---

[8] Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, « Built Metaphors. Gated Communities and Fiction », article présenté à la 4e conférence internationale du réseau de recherche « Private Urban Governance and Gated Communities », La Sorbonne, 5-8 juin 2007, en ligne : <www.nogoland.com/wordpress/2007/06/built-metaphors-gated-communities-and-fiction>

[9] *Ibid.* Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Ballard avait déjà exploré cet intérêt des urbanistes contemporains pour la construction d'îles dans *L'île de béton.*

[10] *Ibid.*; Isaac Asimov, « Social Science Fiction », dans Reginald Bretnor (éd.), *Modern Science Fiction. Its Meaning and its Future*, Chicago, Advent, 1979.

[11] Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, « Built Metaphors. Gated Communities and Fiction », *op. cit.*

[12] Sarah Blandy, « Enemies Within? Gated Communities Unhinged », *op. cit.*

changements du monde contemporain et mènent à la privatisation des espaces publics :

> As the suburbs become more and more urbanized, researchers and citizens have become concerned with a decline in sense of community and an increase in fear of crime. In an attempt to reverse this trend, planners and developers have used design strategies to create communities that provide residents with a more close-knit and safe place to live[13].

Ce sont en quelque sorte les ramifications dans l'imaginaire social de ce lien entre la clôture et l'idée de communauté, lequel semble contradictoire, voire irréconciliable, que Ballard sonde dans ses écrits consacrés à la communauté fermée.

Tout au long de son œuvre, J.G. Ballard a habitué ses lecteurs à des récits où la violence occupe une place centrale. Cette mise en scène de la brutalité contemporaine, qui obsède l'auteur, atteint son paroxysme dans *Sauvagerie*, un court récit qui prend pour thématique principale le phénomène social et urbanistique controversé de la communauté fermée, tout en déconstruisant l'un des mythes les plus solidement ancrés dans la pensée occidentale, du moins depuis le XVIII[e] siècle : celui liant inexorablement l'enfance et l'innocence[14]. L'horreur du « massacre de Pangbourne » (de même que son « mystère », c'est-à-dire l'impossibilité pour les autorités de reconnaître la vérité du crime) ne réside-t-elle pas dans le fait que la barbarie surgit au cœur même d'un espace urbain pensé comme le comble de la civilisation, et qu'il a été perpétré par des êtres humains dont la pureté est généralement idéalisée? L'œuvre de Ballard ne fait cependant pas que se réapproprier narrativement le discours entourant les communautés fermées et la couverture proposée par les médias des tueries de masse, elle inscrit surtout symboliquement le drame dans une logique initiatique.

---

[13] Georjeanna Wilson-Doenges, « An Exploration of Sense of Community and Fear of Crime in Gated Communities », *Environment and Behavior*, vol. 32, 2000, p. 597.

[14] Dominique Julia rappelle ainsi que « [l]'innocence enfantine telle qu'on se la représente entre XV[e] siècle et XVIII[e] siècle n'a que peu de chose à voir avec nos conceptions contemporaines : elle est en effet structurellement liée au massacre. » (« L'enfance au début de l'époque moderne », dans Egle Becchi et Dominique Julia (dir.), *Histoire de l'enfance. De l'Antiquité au XVII[e] siècle*, t. 1, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1998, p. 292.)

Sauvagerie est le premier roman de Ballard qui prend la forme d'une enquête et qui situe sa narration dans l'univers des communautés fermées, ces enclaves résidentielles, souvent luxueuses et hautement sécurisées, qui prennent de plus en plus de place dans le paysage suburbain des villes du monde. D'abord apparues aux États-Unis dans les années 1960, elles triomphent dans les années 1980, en Europe et dans certaines parties du monde particulièrement touchées par des tensions sociales importantes (Arabie Saoudite, Afrique du Sud), comme mode d'habitation privilégié offrant une alternative à l'insécurité urbaine[15]. Publié en 1988, *Sauvagerie* agit comme la caisse de résonance (dystopique) d'un discours social, abondamment relayé par les promoteurs immobiliers et les publicitaires, entourant ces espaces d'habitations nouveau genre. J.G. Ballard reprend ainsi à son compte, c'est-à-dire avec les outils de la fiction, la question posée par plusieurs urbanistes et chercheurs en sciences sociales qui s'intéressent aux communautés fermées : « are they really just a different type of housing or are they and extension of a rationale attempting to create control, predictability and personnal safety which may have external and negative secondary impact[16]? »

Il ne faut jamais, en effet, perdre de vue que la communauté fermée n'est pas seulement un produit urbanistique planifié, mais qu'elle est, d'abord et avant tout, une marchandise. Ses promoteurs tentent d'attirer les acquéreurs en misant sur deux arguments de vente qui répondent à des besoins précis : d'une part, habiter une enclave résidentielle permettrait de retrouver, au moment où les liens sociaux se détériorent dans les grands centres urbains, un sens perdu de la communauté; d'autre

---

[15] Dans une étude menée entre octobre 2002 et juillet 2003, Rowland Atkinson a dénombré plus de 1 000 communautés fermées en Angleterre, un nombre qu'il évalue relativement insignifiant comparativement aux États-Unis, où 6 % des ménages habitent dans des enclaves résidentielles (Rowland Atkinson, Sarah Blandy, John Flint et Diane Lister, « Gated Cities of Today? Barricaded Residential Development in England », *The Town Planning Review*, vol. 76, n° 4, 2005, p. 401) et où ces dernières comptent pour 11 % des nouveaux développements (voir Rowland Atkinson, Sarah Blandy, John Flint et Diane Lister, *Gated Communities in England : Final Report of the Gated Communties in England*, « New Horizon Project », University of Glasgow et Sheffield Hallam University, 2003).

[16] Rowland Atkinson et Sarah Blandy, « Introduction : International Perspectives of the New Enclavism and the Rise of Gated Communities », *Housing Studies*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 178.

part, l'érection de dispositifs sécuritaires et la mise en place d'un mode restrictif de sélection du voisinage (assuré par les règles imposées aux acheteurs et par les coûts parfois prohibitifs des résidences) répondent à un sentiment d'insécurité que certains individus ressentent comme de plus en plus généralisé[17]. La communauté fermée propose en ce sens de renverser la logique de l'idiome selon lequel « on choisit ses amis, [mais] on ne choisit pas ses voisins[18] » : acheter une habitation dans un tel endroit, c'est sélectionner son voisinage et s'assurer de son homogénéité. Le récit de Ballard, de son côté, dévoie un autre proverbe, celui voulant que « [q]ui a bon voisin a bon matin »[19]. L'auteur révèle en effet la fausseté du discours de mise en marché des enclaves résidentielles et des croyances des acheteurs, qui s'y sentent plus en sécurité qu'ailleurs[20] : à Pangbourne Village, la communauté s'avère dans les faits bien virtuelle et ni les clôtures ni les caméras de surveillance n'ont permis d'empêcher le drame, l'ayant même, comme le remarque Jeannette Baxter, favorisé :

> The meticulously planned and executed killings [...] would not have been possible, for instance, without either the vast network of surveillance and security equipment on the estate, or the parent's own ruthless systems of observation. Equally, the killers' escape in bloodstained clothes could only have gone unnoticed in a community blinded by social disconnection[21].

Le récit ballardien entremêle alors trois niveaux de discours : un discours doxique, porté par les représentants du système judiciaire et alimenté par les journalistes, suivant lequel les meurtres ne peuvent que rester inexpliqués : « Comment

---

[17] Voir Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

[18] Gilbert Chesterton écrit ainsi : « We make our friends; we make our enemies; but God makes our next door neighbor. » (« On Certain Modern Writers and the Institution of the Family », *The Essentiel Gilbert K. Chesterton*, vol. 1, « Non-Fiction », Radfort (Virginie), Wilder Publications, 2008, p. 178.)

[19] En anglais, le proverbe est le suivant : « He that hath a good neighbour hath a good morrow. » (*Dictionary of Proverbs*, Wordsworth, Ware (Hertfordshire), 2006 [1993], p. 406.) On retrouve déjà le proverbe dans William Camden, *Remaines Concerning Britaine*, Londres, Thomas Harper, 1637, p. 299.

[20] Les chercheurs qui étudient les communautés fermées arrivent à des conclusions semblables : les communautés fermées ne favoriseraient aucunement la solidité des liens sociaux, non plus qu'elles seraient des endroits plus sécuritaires que d'autres. Voir, entre autres, l'étude déjà citée de Georjeanna Wilson-Doenges, « An Exploration of Sense of Community and Fear of Crime in Gated Communities », *op. cit.*

[21] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 187.

expliquent-ils ça? – Ils n'essaient même pas. Ils disent que le garçon et la fille étaient enfermés dans le bureau et faisaient des signaux pour appeler à l'aide » (*S*, p. 76); un discours marginalisé, dont les deux enquêteurs renégats, le docteur Richard Greville (qui assure la narration) et le sergent Payne, agissent comme les porte-voix. Ces derniers en arrivent à la conclusion que les enfants sont les meurtriers, accusant ouvertement le milieu de la communauté fermée d'avoir créé des monstres. Selon eux, « l'instrument de la mort des parents aura été le régime bienveillant et dévoué qu'ils ont instauré à Pangbourne Village » (*S*, p. 96); et finalement un discours de la fiction[22], inscrit à même l'agencement textuel et la construction symbolique du récit, qui engage le drame dans une logique du rite de passage où, justement, ça ne passe pas : dans cette perspective, *Sauvagerie* met en scène non pas une émancipation (comme le voudrait Greville, pour qui les enfants ont réussi, en tuant leurs parents autoritaires, à s'en libérer), mais bien un ratage initiatique aux conséquences tragiques.

4.1. Discours médiatique et policier

Sauvagerie prend la forme d'une enquête (comme le feront les autres récits que Ballard consacrera à la communauté fermée), laissant entendre que le phénomène de la communauté fermée ne peut se comprendre qu'en procédant à un exercice de démasquage et d'investigation. Comme l'explique Jeannette Baxter, « these texts demand a process of readerly investigation which opens the transparent surfaces of contemporary history and culture up to the revealing powers of paradox and ambiguity[23]. » Le samedi 25 juin 1988, tous les adultes présents sur le territoire de la luxueuse enclave résidentielle de Pangbourne Village (les vingt propriétaires des dix maisons qui forment le complexe ainsi que douze membres du personnel), située en

---

[22] Ce « discours de la fiction » doit être compris de la même manière qu'André Belleau entendait le « fait textuel » : « Si la littérature est un fait social (et une fonction sociale), on ne trouvera pas dans les textes de faits sociaux mais *uniquement* des faits textuels. » (« Conditions d'une sociocritique », *Liberté*, vol. 19, n° 3, 1977, p. 111.)

[23] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 172.

banlieue de Londres, sont assassinés, tandis que leurs treize enfants, âgés de huit à dix-sept ans, sont disparus sans laisser de traces. Les instances policières se montrent incapables de découvrir le moindre indice expliquant les mobiles des crimes, encore moins de retrouver les responsables. Ils se perdent en conjectures plus fantaisistes les unes que les autres : les homicides pourraient, selon leurs hypothèses, avoir été exécutés par un spécialiste des arts martiaux, un groupe terroriste international, avoir été causé par une bévue militaire ou être la conséquence d'une expérience psychologique qui a mal tournée. Dans la liste des suppositions, la possibilité que les enfants aient eux-mêmes tué leurs parents avant de s'évaporer dans la nature côtoie celle selon laquelle ils auraient été enlevés « par des extraterrestres venus se procurer de jeunes spécimens de l'espèce humaine. » (*S*, p. 34) Pour les enquêteurs, le trop loin est aussi inconcevable que le trop près. Les autorités, alimentées par les médias, préfèrent ainsi remettre en cause les lois de la gravité, postuler l'existence d'une vie intersidérale ou convoquer un imaginaire du complot politique propre au climat paranoïaque de la Guerre froide plutôt qu'envisager ce qui relève d'emblée, du moins pour le lecteur, de « l'évidence » (*S*, p. 10) : il s'agit bien d'un parricide de masse, faisant de cette « demeure civilisée » une « moderne maison des Atrides » (*S*, p. 41). L'événement inconcevable génère dès lors une multitude d'interprétations inventoriant divers degrés de la croyance, allant de la superstition aux théories du complot, en passant par le délire paranoïaque.

Deux mois après le carnage, qui demeure toujours inexpliqué, le Dr Richard Greville est appelé en renfort pour tenter d'y voir plus clair. Ce qui est donné à lire au lecteur est un « extrait du journal médico-légal du Dr Richard Greville, consultant psychiatre adjoint » (*S*, p. 7) de la police de Londres[24]. Ce dernier a produit, entre autres, un « impopulaire contre-rapport sur le massacre de Hungerford » (*S*, p. 8). Le fictif « massacre de Pangbourne » se rapproche, d'un point de vue thématique, mais

[24] Le consultant apparaissait déjà dans une nouvelle écrite par Ballard en 1984, où était donné à lire un extrait du journal du médecin, qui travaillait alors sur le cas d'un homme interné et qu'on suspectait de vouloir attenter à la personne de la Reine (« La cible de l'attentat », *Nouvelles complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 503-522).

aussi par sa forme syntaxique, de cette réelle tuerie qui défrayait encore la chronique en Angleterre au moment où Ballard composait son récit[25]. Par ailleurs, dans *Millenium People*, les meurtres de Michael Ryan seront directement associés à une crise du voisinage : « Ces meurtres gratuits avaient provoqué un séisme de profond malaise dans tout le pays, et redéfini le mot "voisin". On ne pouvait désormais plus faire confiance à personne, fût-ce aux membres de sa famille. » (*MP*, p. 451) Tout comme le sergent Payne, l'inspecteur assurant la permanence sur la scène de crime qui « se trouvait là à la suite de quelque sanction disciplinaire » (*S*, p. 36), Richard Greville n'appartient pas à l'intelligentia médicale et policière : l'expertise qu'il a fournie autour des événements impliquant Michael Robert Ryan a été plutôt mal reçue par les autorités, et « [l]es hauts fonctionnaires du Home Office et de Scotland Yard [le] consid[èrent] comme un dangereux électron libre trop enclin à la pensée oblique » (*S*, p. 9). Ce n'est qu'au prix de cette exclusion que les deux enquêteurs pourront atteindre le cœur du mystère de Pangbourne, qui est celui, comme l'écrit Andrzej Gasiorek, d'un aveuglement collectif : « the point of the novella is not to discover the culprits – that is "obvious" from the start – but to explore the less "obvious" mystery of why nobody else has grasped the truth[26] ».

Dès l'incipit du récit, la dimension médiatique du drame est soulignée[27] : ce sont bien les « tabloïds du monde entier » (*S*, p. 7) qui ont veillé tant à la dénomination qu'à la diffusion des détails du carnage, au point de saturer complètement les esprits :

---

[25] Le 19 août 1987, à Hungerford dans le Berkshire, Michael Robert Ryan, un chômeur de 27 ans, armé de deux fusils et d'un pistolet, a tué seize personne, dont sa mère, et en a blessé quinze autres avant de se donner la mort. En entrevue, Ballard montre un intérêt pour le massacre ainsi que pour les discussions des spécialistes qui s'y sont intéressé (« 1988 : James Verniere. A Conversation with J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 239.) *Running Wild* est en quelque sorte sa contribution (fictionnelle) à ce débat.

[26] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 162.

[27] Pour les médias, « [l]a violence, qui vient interrompre le cours normal des choses, est un objet idéal ». (Yves Michaud, *La violence*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2012, p. 40.) Voir Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1964, p. 194-204.

> Au cours des deux derniers mois, il y a eu tant d'émissions de télévision à propos des trente-deux habitants assassinés de cette luxueuse résidence à l'ouest de Londres, tant de spéculations concernant l'enlèvement de leurs treize enfants, qu'il ne reste guère de place pour une seule hypothèse nouvelle. (*S*, p. 7)

L'événement vient également s'inscrire dans la filiation d'autres hécatombes, perpétrées par des individus atteints de troubles psychologiques graves, qui ont défrayé la chronique et marqué l'imaginaire collectif des dernières décennies : l'assassinat de John F. Kennedy par Lee Harvey Oswald (*S*, p. 97) et de John Lennon par Mark Chapman (*S*, p. 97); les meurtres commis par la secte de Charles Manson (qui aimait bien appeler son groupe « la famille ») ou encore par Ian Brady (*S*, p. 57) et sa complice, qui ont terrorisé la ville de Manchester dans les années soixante en kidnappant et tuant plusieurs enfants[28]. Il se fait aussi l'écho d'un contexte politique explosif, où de nombreux groupuscules radicaux (Bande à Baader, Action directe, IRA, etc.) commanditent des attentats, kidnappent des personnalités publiques (comme Patricia Hearst, fille d'un riche entrepreneur à la tête d'un conglomérat médiatique américain et devenue complice de ses ravisseurs[29]) et sèment la terreur dans plusieurs villes du monde. Les médias font également allusion à des tensions sociales axées sur une lutte des classes, qui pourraient avoir mis de l'huile sur le feu :

> La veille encore, l'émission *Panorama* de la BBC était allée jusqu'à envisager qu'un groupe de chômeurs longue durée soit venu du nord de l'Angleterre dans la verte vallée de la Tamise en quête d'emplois et, devant l'étalage provoquant de privilèges et de prospérité, ait été pris d'un accès de fureur meurtrière. (*S*, p. 35)

---

[28] Mentionnons que les meurtres de Ian Brady sont connus sous l'appellation populaire des « meurtres de la lande », correspondant à l'endroit où les enfants ont été tués, mais surtout à un espace situé entre le « *campus* » (les champs) et la « *silvus* » (la forêt).

[29] William Graebner, *Patty's Got a Gun : Patricia Hearst in 1970s America*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Bien évidemment, les critiques contemporains n'ont pu faire omission de la fusillade de Columbine, où deux adolescents sont entrés armés dans leur école, tuant plusieurs personnes. Voir Frank A. Stancato, « The Columbine Tragedy : Adolescent Identity and Future Recommendations », *The Clearing House*, vol. 77, n° 1, septembre-octobre 2003, p. 19-22. Voir également l'article d'Amélie Paquet, « Les enfants meurtriers de *Sauvagerie* », qui s'intéresse à cette comparaison tout en rapprochant le traitement de la figure de l'enfant tueur du récit ballardien à celui qui apparaît dans le cinéma d'horreur (dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard, Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, automne 2012, p. 159-183).

Comme l'écrit Jeannette Baxter, « *Running Wild* is a palimpsest of real and imagined terror[30] ». Régis Debray rappelle de son côté que « [p]our quiconque gouverne sur un sol meuble, un vaste complot vaudra toujours mieux qu'un vaste désordre[31] », soulignant par le fait même l'aveuglement volontaire des institutions devant une violence qu'elles préfèrent toujours gratuite ou causée par une folie furieuse passagère, incontrôlable et inexplicable.

Imaginaire de la communauté rurale et domestication de la nature

Pour amorcer son enquête, Richard Greville consulte les documents qui retracent l'origine de Pangbourne Village, une ville imaginaire du Berkshire, « située à huit kilomètres de Reading et environ quarante-huit kilomètres à l'ouest de Londres. » (*S*, p. 18-19) Malgré son nom qui connote un ensemble de relations sociales associées à un monde rural, le narrateur précise rapidement que « Pangbourne Village n'a pas été bâti près du site d'un quelconque village, ancien ou existant. » (*S*, p. 19) Il a plutôt profité d'une politique de dérèglementation qui a permis le développement de nouvelles zones résidentielles sur d'anciens territoires agricoles adjacents des grandes métropoles. Le lotissement apparaît sans filiation historique, géographique ou communautaire : « Pangbourne Village n'a aucun lien d'ordre social, historique ou municipal avec Pangbourne proprement dit. » (*S*, p. 19) Le toponyme du lotissement que Ballard met en scène a bien une fonction purement publicitaire, exemplifiant une pratique commerciale appréciée des promoteurs d'enclaves résidentielles, qui sollicitent fréquemment, lorsque vient le temps d'attribuer un nom à leurs projets, un ordre naturel, villageois et pastoral qui s'oppose à l'espace urbain qui l'entoure[32]. Les lieux communaux traditionnels que font

---

[30] Jeannetter Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 179.

[31] Régis Debray, « Le passage à l'infini », *Cahiers de médiologie*, « La scène terroriste », n° 13, 2012, p. 5.

[32] Dennis Wood cite à ce sujet Mark Gottdiener, qui parle de cette pratique en termes d'environnement thématique : « In this discussion he notes how the roadside signage, and specifically the names for the new suburbs displayed thereon, draw upon images of class and status with these being associated with upper class English estates or bourgeois suburbs. He also points out that the naming of the suburbs is

miroiter les lotisseurs ne trouvent bien souvent pas d'ancrage dans le réel, ni géographiquement ni socialement : « Étrangement, malgré leur participation aux activités de groupe du club de loisirs, les parents eux-mêmes ne se fréquentaient pas, ne s'invitaient jamais chez l'un ou l'autre et semblent n'avoir été que de simples connaissances. » (*S*, p. 32) Les recherches de Greville confirment que la communauté n'existe que dans le nom du lotissement : à Pangbourne Village, l'entraide, la réciprocité et la solidarité, qui fondent le modèle traditionnel du voisinage, sont presque entièrement évacuées. Il n'en reste que quelques bribes, comme lorsque Jeremy se rend chez les Winterton, le seul couple sans enfants : « Ils supposent qu'il est venu laver le véhicule, un des travaux bénévoles de bon voisinage que les parents de Pangbourne ont persuadé leurs enfants d'effectuer. » (*S*, p. 116) Au matin du 25 juin 1988, il n'est pas là pour voisiner, mais bien pour les assassiner.

Le nom de Pangbourne Village ne fait pas que faussement renvoyer à une nostalgie de la ruralité : il rappelle de surcroît les nouveaux modes d'échanges contemporains. Plusieurs projets d'enclaves résidentielles convoquent, en ce sens, un imaginaire de la globalité plutôt que de la campagne : on pense entre autres à « Leisure World », une résidence pour aînés situé en Californie, ou encore à « The World », un agencement d'îles privées formant une carte du monde situé en banlieue de Dubaï[33]. Dans cette perspective, on remarque que Pangbourne Village entretient un lien particulier avec l'idée de « village global », popularisé par le spécialiste des médias Marshall McLuhan, pour qui « [l]a nouvelle interdépendance électronique recrée le monde à l'image d'un village global[34] » (un autre oxymore, ou un pléonasme). Selon lui, nous assisterions aujourd'hui à « la fin de l'esprit de clocher,

---

more often that not linked to "nature" with terms such as "grove", "forest", "lakes" or "springs" being an addition which is seen to enhance the notion of status and class that the appellation suggests. » (Dennis Wood, « Selling the Suburbs : Nature, Landscape, Adverts, Community », *Transformations*, n° 5, décembre 2002, p. 1; Mark Gottdiener, *The Theming of America*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1997.)

[33] Voir Mike Davis, *Paradis infernaux : les villes hallucinées du néo-capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

[34] Marshall McLuhan et Quentin Fiore (mis en scène par Jérôme Agel), *Message et massage*, Paris, Pauvert, 1967, p. 67.

tant psychique que social, économique que politique. Les anciennes répartitions civiques, d'État, ou nationales sont devenues impraticables. Rien ne saurait être plus éloigné de l'esprit de cette technologie nouvelle qu'"une place pour chaque chose et chaque chose à sa place". »[35] Pangbourne Village s'intègre non plus dans une géographie de proximité, mais dans un vaste réseau d'échanges mondial, rendu possible par l'amélioration des voies de communication. Pour les architectes et promoteurs immobiliers de Camelot Holdings ltée (dont le nom évoque l'univers mythique du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde), « l'attrait principal du site était la proximité de l'autoroute M4 et la facilité d'accès ainsi offerte à l'aéroport de Heathrow et au centre de Londres » (*S*, p. 19). Pangbourne Village appartient bien à un espace mondialisé, où les échanges ne se limitent pas au voisinage proche, mais transitent et transigent partout dans le monde.

La vidéo de la police : ordre, façades et palissades

Richard Greville visionne d'abord une vidéo tournée par la police quelques heures après le drame : il s'agit de l'une des pièces maîtresses de son investigation. Son accès au massacre est, dès le départ, médiatisé par un écran de télévision[36]. Il aura d'ailleurs accès, tout au long du récit, aux éléments clés du dossier par l'entremise d'écrans et de dispositifs électroniques : « Au cours des heures qui suivirent, le sergent Payne, à l'aide de projections de diapositives, de films et d'enregistrements vidéo, me montra toutes les pièces du dossier de la police concernant le caractère et le passé des enfants de Pangbourne. » (*S*, p. 78) En visionnant un documentaire diffusé à la télévision, il comprend finalement que Marion Miller compte parmi les assassins (*S*, p. 61). Mais dans les premières pages du récit, la description qu'il propose du témoignage filmé du drame reconduit plusieurs lieux communs entourant, dans le discours social contemporain, la

[35] *Ibid.*, p. 16.
[36] Spécialiste de la médiation, Greville est aussi un médiateur entre l'univers réel (le massacre de Hungerford) et celui de la fiction.

perception des communautés fermées : celles-ci proposent, dans un premier temps, un type d'aménagement urbain valorisant à outrance une rationalisation de l'espace et la pureté, tant physique que morale; elles engendrent, en conséquence, un univers où règne la façade et le faux, rappelant les décors de cinéma ou le parc à thème (un produit commercial qui partage de nombreux points communs avec les communautés fermées[37]); enfin, en érigeant des murailles, elles exacerbent une insécurité, qu'elles ont pourtant précisément pour mandat d'atténuer, faisant aussi parallèlement croître une impression d'enfermement chez ses habitants[38].

La violence du massacre qui s'est déroulé sur son territoire ne semble effectivement pas avoir altéré la cohérence urbanistique de l'endroit. Espace planifié et aménagé, Pangbourne Village frappe d'entrée de jeu l'enquêteur par son élégance, son caractère civilisé et rationnel. Il remarque « les arbres d'ornement » (*S*, p. 11) qui bordent les allées et séparent géométriquement les habitations. Cette description d'un paysage caractérisé par l'absence « d'impureté et de désordre » (*S*, p. 13) vient toutefois se heurter au regard hagard du livreur ayant alerté les policiers du drame, qui « contemple d'un air déprimé les profondes ornières creusées dans la pelouse soigneusement tondue, comme si les frais de remise en état de la plate-bande autrefois immaculée allaient être prélevés sur son salaire. » (*S*, p. 12) Le narrateur relie ironiquement le désarroi du jeune homme à l'impact de cette dégradation de l'aménagement paysager sur sa rémunération future, plutôt qu'à son choc devant l'ampleur du carnage dont il vient d'être témoin : dans une communauté fermée,

---

[37] Une des communautés fermées les plus célèbres et qui a permis de faire connaître ce produit à un nombre important d'individus est assurément Celebration, construite par la section immobilière de la Walt Disney Company. Pour une perspective générale sur la question des liens entre les communautés fermées et les parcs à thème, voir : Michael Sorkin (éd.), *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*, New York, Hill and Wang, 1992; et pour une présentation du cas particulier de Celebration, voir Sophie Didier, « Disney urbaniste : la ville de Celebration en Floride », *Cybergeo : European Journal of Geography*, colloque « Les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, en ligne : <cybergeo.revues.org/ index1147.html>

[38] L'acronyme d'une association américaine qui s'oppose aux communautés fermées (Citizens against Gated Enclaves, CAGE), en dit long sur le lien qu'établit le discours social entre les communautés fermées et l'emprisonnement.

laisse-t-il entendre, les ravages causés à l'environnement ambiant sont bien plus préjudiciables que l'entassement de morts dans les maisons.

Au moment où les premières victimes apparaissent à l'écran, Greville retrouve cette obsession de l'ordre qui caractérise cet univers *géomaitrisé* dans les postures des cadavres : M. Garfield a « la tête appuyée contre l'enceinte latérale de la chaîne hi-fi, comme pour capter une fugace note d'ornement » (*S*, p. 14), tandis que son chauffeur tient encore sa casquette à la main et sa femme « sa brosse à cheveux jaune » (*S*, p. 15). De la même manière, rien n'a été déplacé dans la pièce principale, la femme de ménage justement « abattue pendant qu'elle époussetait le mobilier. » (*S*, p. 15) Bien qu'il soit assis au volant de sa voiture sans pantalon (un détail incongru qui détonne dans ce monde bienséant et qui ne manque pas de faire sourire l'enquêteur, qui y fera à nouveau référence plus loin dans la narration), M. Garfield semble n'avoir qu'une seule idée en tête : se faire conduire « à son bureau de la City. » (*S*, p. 14) Tout comme le livreur, il paraît plus préoccupé par les impératifs sociaux imposés par son mode de vie que par le fait qu'il vienne d'être abattu par son propre fils. Plus tard, lors de la reconstitution de la scène de meurtres, Greville proposera une explication beaucoup moins empreinte d'idéologie à la présence de M. Garfield dans sa voiture : il voulait, suppose-t-il à ce moment, se faire « conduire à l'hôpital de Reading » (*S*, p. 114). Dans la maison suivante, celle des Reade, l'ordre demeure : ses résidents assassinés sont encore « attablés devant leur breakfast, bien calés sur leurs sièges à chaque bout du long rectangle laqué, comme comblés un moment à la pensée de cette vie riche et paisible qu'ils ont su se créer. » (*S*, p. 16) Même dans la mort, les choses semblent continuer imperturbablement : les hommes se rendent à leur travail, les femmes de ménage astiquent, les époux prennent leur petit-déjeuner et font leur toilette, comme à l'habitude : « Pangbourne Village restait étranger à ce jour de mort. » (*S*, p. 17)

Ce contraste entre l'intégrité préservée de l'environnement et la violence des événements qui viennent de se produire trouve un écho dans les remarques de Greville au sujet de l'importance accordée aux apparences des habitants de

Pangbourne Village. À ses yeux, ceux-ci s'apparentent plus à des acteurs qu'à des êtres humains en chair et en os :

> Les propriétaires de ces élégantes maisons avaient été éliminés avec le minimum de dégâts à la structure de leurs demeures, comme si les façades de la vie des urbains professionnels des classes moyennes supérieures constituaient leur matériau le plus solide et le plus durable. [...] Une fois résolue l'énigme de la tuerie et de l'enlèvement, tâche à peu près impossible qui m'incombait désormais, un nouveau casting d'occupants serait bientôt engagé pour remplir ces calmes salons. (*S*, p. 18)

Même les rêves des parents sont contaminés par l'artificialité du décor : ainsi, le songe de Charles Ogilvy, qu'il note à son réveil au matin du 25 juin 1988, est une remémoration d'un voyage sur le Nil fait trois ans auparavant, mais où « les grands temples et les pyramides étaient remplacés par des décors de cinéma. » (*S*, p. 108) Visionnant la bande vidéo tournée à la suite du drame, Richard Greville ne manque pas de comparer l'atmosphère « étrangement décoloré[e], vidé[e] de toute émotion » à un laboratoire « n'employant aucun opérateur humain. » (*S*, p. 11)

Monde de l'ordre et de la façade, tant dans la vie que dans la mort, la communauté fermée de Pangbourne Village est également un espace où les frontières sont exacerbées. Par l'érection de barrières et l'installation de systèmes de sécurité à la fine pointe de la technologie, elle rend visibles des seuils qui, sans être complètement absents auparavant, se maintenaient plutôt dans un ordre du symbolique. Comme le souligne Philippe Bonnin :

> Soustraire un espace, c'est construire une limite; c'est construire une clôture qui empêche, dissuade ou interdit d'y pénétrer à ceux qui n'en ont pas le droit. C'est le rôle de l'architecture que d'établir des frontières stables, durables, de les munir de dispositifs de seuils significatifs et compréhensibles[39].

Dans l'espace de la communauté fermée, ces seuils ne sont pas seulement rendus plus visibles, ils sont multipliés dans l'objectif de décourager d'éventuels étrangers d'entrer : « [L]a résidence semble tout de même un peu conçue comme une forteresse. [...] Ou une prison... » (*S*, p. 39) remarquent les inspecteurs. À Pangbourne Village, plusieurs traversées doivent ainsi être effectuées avant d'accéder

---

[39] Philippe Bonnin, « Dispositifs et rituels du seuil », *Communications*, n° 70, 2000, p. 82.

à l'intérieur des demeures. Cette particularité rend d'ailleurs perplexes les enquêteurs, qui ne peuvent croire qu'un ou des individus aient réussi non seulement à s'introduire, mais surtout à ressortir en passant de surcroît inaperçus : « Les policiers mêlés à l'enquête reconnaissent tous que le franchissement de ces dispositifs par un groupe nombreux d'assassins constitue un événement remarquable et, à ce jour, inexplicable. » (*S*, p. 20-21) Or, si la description de la scène que propose le psychiatre insiste certes sur les frontières, elle met surtout en évidence les lieux de passage que sont les postes de contrôle, les porches et les portes des maisons, seuils que la caméra traverse à plusieurs reprises pour documenter le drame[40]. C'est ainsi que, dans le texte, une logique du déplacement, voire du franchissement et de la transgression des frontières (spatiales, mais aussi symboliques), se juxtapose à celle de la clôture et de l'enfermement.

Le film s'ouvre, en effet, sur des plans de l'entrée principale que constitue « le poste de garde contrôlant l'accès aux dix maisons, au club de loisirs et au gymnase qui forment l'enclos résidentiel » (*S*, p. 11). Le premier « phénomène de marquage[41] » d'une « célébration du seuil[42] » est assuré par « le logo de la société de sécurité privée » (*S*, p. 11), qui vient souligner à la fois la privatisation et la sécurisation de l'espace, tandis que « [l]'hygiaphone réservé aux visiteurs » (*S*, p. 11) remplace la traditionnelle sonnette (on passe ainsi du mécanique au technologique). Derrière la porte du poste de garde git l'agent de sécurité David Turner, mort étouffé par un étrange cerf-volant transformé en piège. Ce premier seuil franchi, la caméra poursuit son chemin, multipliant les traversées : elle passe par une « porte ouverte » (*S*, p. 15) et entre dans la maison des Garfield, avant d'en ressortir pour aller du côté

---

[40] Au sujet de l'importance symbolique de la porte, voir Jean-Claude Kaufmann, « Portes, verrous et clés : les rituels de fermeture du chez-soi », *Ethnologie française*, « La ritualisation du quotidien », vol. 26, n° 2, avril-juin 1996, p. 280-288.

[41] Pour Françoise Dubost, les phénomènes de marquage (tels le nom de l'habitant ou de la maison, les sonnettes et heurtoirs, la boîte aux lettres ou l'éclairage) agissent comme « un système de signes révélateurs de l'identité de l'habitant et de l'image qu'il entend donner de lui-même. » (« Les agréments de l'entrée », *Communications*, n° 70, 2000, p. 57.)

[42] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, cité par Françoise Dubost, « Les agréments de l'entrée », *op.* cit., p. 60.

de celle des Reade, où « les deux agents en faction [...] s'écartent du porche » (*S*, p. 16) pour la laisser avancer. Greville remarque, après quelques instants de visionnement, que les mouvements de la caméra s'organisent selon une « séquence entrée-morts-sortie » (*S*, p. 17), traduisant spatialement un enchaînement d'étapes qui rappelle celui défini par Arnold Van Gennep pour rendre compte du caractère formel des rites de passage (séparation, marge, agrégation)[43]. Folkloriste français du début du XX^e^ siècle, celui-ci a mis en évidence, dans *Les rites de passage*, « l'importance pour l'être humain, dans le déroulement de sa vie, des différentes frontières temporelles (notamment les transitions de classe d'âge) et spatiales (le seuil de la maison, les portes de la ville...), qui marquent des changements importants, éventuellement périlleux pour l'individu et la collectivité[44]. » Le travelling mortifère de la caméra invite à inscrire le massacre dans la perspective d'un ratage initiatique : à Pangbourne Village, la mort symbolique (correspondant à la phase de marge selon Van Gennep), qui se situe au cœur de tout rite de passage, comme le rappelle également Victor Turner (« liminality is frequently linkened to death[45] »), a été remplacée par la mort réelle, violente et sans retour. Dès lors, les portes entr'ouvertes, les frontières, les entrées ont pour fonction d'annoncer – on est à ce moment au seuil des espaces, de l'enquête comme de la fiction – l'enjeu de la narration : ce récit raconte le difficile passage de la puberté à l'âge adulte des enfants de Pangbourne.

4.2. Le monde des adultes et le monde des enfants : des univers irréconciliables?

Dans les sociétés occidentales contemporaines, l'adolescence constitue une période trouble, voire dangereuse. David Le Breton explique les transformations du groupe familial confronté à l'entrée dans l'adolescence de l'un de ses membres :

---

[43] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1987. Voir également les travaux de Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structures et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990 [1969].

[44] Christian Abry, Françoise Létoublon et Philippe Hameau, « Introduction », *Les rites de passages. De la Grèce d'Homère à notre XXI^e^ siècle*, Grenoble, Musée dauphinois, coll. « Mondes alpin et rhodanien », 2010, p. 7.

[45] Victor Turner, *Le phénomène rituel*, *op. cit.*, p. 95.

> Au moment de l'adolescence, le jeune et ses parents renoncent à des rôles périmés, même s'ils avaient l'avantage d'être sécurisants. L'espace affectif du groupe familial est alors en plein remaniement, non sans résistances éventuelles de part et d'autre. La situation génère conflits, anxiété, dépression, etc. Le jeune gagne en autonomie. Il affronte la crainte relative du lendemain et ses parents font le deuil de l'enfant dont ils ont longtemps organisé l'existence[46].

Face à des sensations dont il ne saisit pas toujours les ramifications, l'adolescent ressent parfois le besoin d'adopter ce que Le Breton appelle des « conduites à risque », grâce auxquelles il tente de donner un sens à sa vie, de « conjurer une catastrophe du sens[47] ». Selon lui, « ces conduites constituent [...] une résistance contre une violence plus sourde qui se situe en amont dans une configuration relationnelle ou sociale[48]. » Elles sont avant tout des « acte[s] de passage (et non le passage à l'acte)[49] ». Ne pourrait-on pas voir, dans cette perspective, les meurtres de Pangbourne comme une conduite à risque ultime, qui débouche précisément sur un passage à l'acte tragique?

Pourtant, à Pangbourne Village, les conflits entre parents et adolescents ne semblent pas se poser, du moins à première vue, en ces termes. Ils sont, bien au contraire, inexistants, ce que confirment les dépositions des employés de maison : « [t]ous témoignent que les victimes étaient des parents aimants, éclairés, partageant des valeurs libérales et humanistes qu'ils manifestaient presque à l'excès » (*S*, p. 24). Les résultats scolaires des enfants sont excellents, « montr[ant] une totale absence de stress dans la vie familiale » (*S*, p. 24), et les adultes multiplient les attentions portées à leur descendance :

> Les parents [...] consacraient de longues heures à leur progéniture, au point même de sacrifier leur propre vie sociale. Ils se joignaient à leurs enfants dans les activités diverses du club récréatif, organisaient des soirées discothèques et des tournois de bridge auxquels ils participaient pleinement. Au meilleur sens du terme, ils guidaient

---

[46] David Le Breton, *Conduites à risques. Des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [2002], p. 52.
[47] David Le Breton, « Les conduites à risque des jeunes comme résistance », *Empan*, 2005, n° 57, p. 91.
[48] *Ibid.*, p. 90.
[49] *Ibid.*, p. 91.

> leurs enfants vers une vie pleine et heureuse lorsque leurs propres vies furent si tragiquement interrompues. (*S*, p. 24)

L'éducation qu'offrent les parents de Pangbourne Village à leurs enfants est conforme aux préceptes prônés par les plus grands spécialistes du développement de l'enfant (de Piaget à la Gestalt Thérapie) et défendus, dans l'Angleterre conservatrice des années quatre-vingt, par les ténors du gouvernement, dont Margaret Thatcher : « the disciplined child enriched by educative consumer goods represented a childhood off the streets and never *running wild*[50] », résume ainsi Heather Nunn au sujet de la conception conservatrice de l'éducation et de la famille défendue par la Dame de Fer. Or, si les parents ont pris bonne note de la théorie freudienne des pulsions sexuelles, ils ne semblent pas avoir été sensibles à ses conclusions sur la pulsion de mort et l'expression de l'agressivité : alors que Jeremy Maxted possède « des exemplaires bien écornés de *Playboy* et *Penthouse* » (*S*, p. 47), il ne lui est pas permis de lire des bandes dessinées américaines, et ses parents découvrent avec stupeur, juste avant de se faire écraser par leur voiture au volant de laquelle est assis leur fils, « une bande dessinée américaine d'horreur aux couleurs criardes » (*S*, p. 112) abandonnée sur la pelouse. Les enquêteurs découvrent de leur côté, dissimulées sous les revues érotiques, des magazines d'armes à feu : « Je les feuilletai, remarquant des pages soigneusement cochées, des commentaires élogieux dans les marges. De nombreux bons de commande sur catalogue avaient été découpés » (*S*, p. 47).

Dans le récit de Ballard, la conception moraliste de l'éducation déraille : malgré leur formation exemplaire et leur vie « intelligemment programmée » (*S*, p. 41), les enfants de Pangbourne Village ont quand même commis l'irréparable. Richard Greville et son collègue, le sergent Payne, ne manquent pas d'ironiser au sujet des bonnes intentions manifestées par les parents envers leurs enfants, comparant le lotissement à une « Alcatraz junior version affectueuse. Natation à huit heures, petit-déjeuner à huit heures et demie, leçons de tir à l'arc, fais ci fais ça, on

---

[50] Heather Nunn, « *Running Wild* : Fictions of Gender and Childhood in Thatcher's Britain », *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.

regarde ensemble la redif de *Horizon*, bien joué Jeremy [...]. La seule chose étonnante chez ces gens, c'est qu'ils aient trouvé le temps de se faire assassiner. » (*S*, p. 50) Les enfants eux-mêmes ne semblent d'ailleurs pas dupes de l'éducation qu'ils ont reçue, un exemplaire de Piaget ayant été retrouvé dans la bibliothèque des Maxted dans un état lamentable : « J'examinai les pages : beaucoup avaient été criblées de coups [...]. Quelqu'un avait méthodiquement mutilé les pages du livre. » (*S*, p. 53) De la même manière, le dernier numéro de leur journal, le *Pangbourne Pang*[51], est intitulé provisoirement « La nouvelle Samoa » (*S*, p. 98), en référence aux travaux de l'anthropologue américaine Margaret Mead, qui a étudié, dans une analyse célèbre, mais sévèrement remise en question aux débuts des années 1980, l'adolescence sur une île des Samoa en Océanie[52]. Dans cette recherche de terrain effectuée à la fin des années 1920, Mead décrit une communauté où les tensions de l'adolescence, s'exprimant parfois de façon violente en Occident et jugées incontournables à cette période de la vie par les spécialistes de la pédagogie et de la société, ne se manifestent pas, les jeunes vivant ce passage de façon harmonieuse, voire idyllique : « l'adolescence aux Samoa n'est donc en aucune façon une période de crise et de tension, mais bien au contraire une évolution calme vers la maturité[53]. » Transposant les conclusions de son étude sur la société américaine, elle remarque que la grande différence entre le monde des Samoans et celui des Américains se situe dans le nombre de choix offerts aux jeunes esprits : peu nombreux dans une société primitive, ils sont multiples dans une société hétérogène, ce qui occasionnerait les tourments de l'adolescence. Mead propose en conséquence de modifier l'approche éducative, qu'elle juge coercitive, pour privilégier une conception de l'apprentissage

---

[51] Le titre du journal, signifiant en anglais « pincement au cœur, tourment, remords » (*S*, p. 79, note du traducteur) convoque bien un imaginaire de la mélancolie adolescente.

[52] Margaret Mead, *Adolescence à Samoa* [1928], dans *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, coll. « Pocket Terre humaine », 2004, p. 359-601. Voir au sujet du débat entourant la remise en question de cette étude : Serge Tcherkézoff, « Margaret Mead et la sexualité à Samoa. Du consensus anthropologique au débat ethnographique », *Enquête*, n° 5, « Débats et controverses », 1997, p. 141-160, en ligne : <enquete.revues.org/document1203.html>

[53] Margaret Mead, *Adolescence à Samoa*, *op. cit.*, p. 490.

misant sur l'ouverture d'esprit et l'explicitation réelle des choix qui se posent aux individus[54]. Dans cette perspective, lorsque les enfants font, par association intertextuelle, de Pangbourne Village une « nouvelle Samoa », ce n'est peut-être pas tant pour ironiser, comme le suppose Greville, sur le caractère utopique que les adultes prêtent à leur enfance, que pour constater objectivement l'uniformisation du monde qui les entoure et le conformisme dans lequel baignent leurs parents.

Si le récit fait référence à la question de l'éducation, il insiste aussi sur celle, anthropologique, de l'initiation. En effet, il réinscrit le massacre de Pangbourne dans la perspective d'un rite de passage (qui a mal tourné). À ce point, on pourrait remarquer, en suivant les réflexions de Claude Lévi-Strauss, que l'initiation implique nécessairement deux groupes de personnes : des non-initiés et des initiés (dans le cas présent, des enfants et des parents). Selon l'anthropologue, « [l]e rapport entre initiés et non-initiés [...] est un rapport complémentaire entre deux groupes dont l'un représente les morts et l'autre les vivants[55]. » Or, à Pangbourne Village, ce processus initiatique est nécessairement voué à l'échec, les parents étant, en quelque sorte, déjà morts avant d'être assassinés par leur progéniture. Ils sont donc incapables d'assurer leur rôle de médiateurs et de participer aux changements de statut symbolique que requiert le rituel initiatique.

Certes, les adultes de Pangbourne Village semblent être des individus accomplis et bien en vie[56]. M. Garfield est ainsi décrit par le narrateur comme « un homme au torse massif, la panse habituée aux déjeuners, des jambes qui ont souffert des heures sur un vélo d'exercice. » (*S*, p. 14) De la même manière, la documentation que consulte l'inspecteur confirme que l'existence de tous les parents est plutôt réussie, à tout le moins d'un point de vue social : « Jeux de photos, entrées du *Who's*

---

[54] Elle poursuivra longtemps cette réflexion sur les problèmes de l'adolescence en Occident, qu'elle synthétise dans son essai *Le fossé des générations. Les nouvelles relations entre les générations dans les années 1970*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1979 [1971].

[55] Claude Lévi-Strauss, « Le père Noël supplicié », *Les temps modernes*, n° 77, 1952, p. 1582-1583.

[56] Remarquons par ailleurs que, même dans la mort, ils semblent pourtant bien vivants : conduisant une voiture, époussetant, écoutant de la musique. Le texte joue à maintes reprises, on le voit, sur la porosité des frontières anthropologiques entre les vivants et les morts.

Who, photocopies d'extraits de naissance et de certificats de mariage, portefeuilles d'actions et relevés de comptes, diplômes universitaires et titres honorifiques passèrent entre mes mains, documents d'existences dorées à la conclusion si brutale. » (*S*, p. 21) Ils sont mariés, éduqués, bien nantis et occupent des postes prestigieux qui leur assurent reconnaissance sociale et existence paisible. Leur identité sociale est entièrement régie par un ordre de l'écrit, du document administratif, qui sont de véritables « tombeaux de papier[57] ». S'ils sont « faits », au sens anthropologique du terme, ils sont surtout, pour reprendre l'expression de Jack Goody, classés[58].

Non seulement l'univers des parents est-il catalogué et catégorisé, mais il est, suivant la même logique, muséifié. En effet, les pièces du domicile des Garfield « sont remplies de chinoiseries diverses – grands vases de porcelaine posés sur le mobilier en bois de marqueterie, paire de chevaux Ming, figurines de jade » (*S*, p. 15), tandis que l'intérieur de la résidence des Reade est « tellement rempli de meubles français et d'objets d'art qu'il ressemble à une des grandes salles de la Wallace Collection. » (*S*, p. 16)[59]. D'autres, comme les Maxted, s'appliquent plutôt à suivre la mode : « Leur intérieur semblait pourtant assez agréable, meublé dans le style lambris de chêne reposant, encore à la mode chez les psys les plus controversés. » (*S*, p. 44) Si l'ameublement de leur maison n'est certes pas intemporel, bien au contraire, il signale tout autant l'uniformisation[60], tout comme leur bibliothèque, où s'entassent les essais théoriques de penseurs « naguère en vogue, d'Althusser et Barthes à Husserl et Perls. » (*S*, p. 44) Fixés dans le statut social assuré par les emplois gestionnaires ou libéraux qu'ils occupent (à l'exception

---

[57] Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, p. 194.

[58] Jack Goody, « Chabert, une affaire *classée* », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 155-160.

[59] Voir au sujet de ce célèbre musée londonien : *La Wallace Collection*, Londres, Scala, 2006.

[60] En introduction de son essai *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gilles Lipovetsky, pour qui la mode se caractérise par une « mobilité frivole érigée en système permanent » (Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987, p. 13), souligne au passage le fait que la mode est maintenant « célébrée au musée » (*ibid.*, p. 11).

de certaines épouses et de quelques artistes), les parents sont également figés dans l'espace (le texte précise ailleurs que « Julian et Miriam Reade prennent leur petit-déjeuner sous leur lustre Louis XV », *S*, p. 113) comme dans le temps : « À Pangbourne Village, le temps pouvait passer dans un sens ou dans l'autre. Les habitants avaient éliminé le passé et l'avenir. Malgré leur hyperactivité, ils existaient dans un monde civilisé et sans événements. » (*S*, p. 73) Classé et muséifié[61], leur univers est caractérisé par sa fixité et son immobilité. Il est, en somme, mort et mortifié, à l'instar de celui que décrit Ballard dans « Mythe d'un futur proche », où des mères et des pères sont, de la même façon, « embaumés dans leurs foyers[62] ». Le texte construit les parents de Pangbourne Village comme des morts en sursis; et leurs enfants en sont particulièrement conscients : « [L]es enfants de Pangbourne ne voyaient probablement en eux rien de plus que les derniers barreaux à ôter avant d'accéder à la lumière. » (*S*, p. 96) Theodor Adorno ne rappelait-il pas que « [c]elui qui se contente d'accumuler chez lui les éléments disparates d'un mobilier de style authentique procède, de son vivant, à son propre embaumement[63] »? Pour Andrzej Gasiorek,

> [h]ere the imagination has been closed down so completely that the act of murder appears to have no meaning for its perpetrators, at least in the sense that the existence of the other is so derealised that it can have no palpable presence. An extreme form of alienation is at work : the children are depersonalised victims of parents who have themselves been depersonalised by the subordination of their identities to the logics of a late capitalism economy[64].

Dans cette perspective, la sauvagerie des meurtriers de Pangbourne Village s'inscrirait dans un « processus de désocialisation, de perte de sens, de

---

[61] Leur monde est aussi mythologisé : l'enclave est en effet comparée au « Parnasse » (*S*, p. 13), ce mont grec reconnu pour être le lieu de résidence des Muses et le seul endroit qui n'a pas été immergé lors du Déluge biblique. Cette comparaison met par ailleurs à nouveau en évidence le caractère de forteresse infranchissable de la communauté fermée.

[62] J.G. Ballard, « Mythe d'un futur proche », *Nouvelles complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 485.

[63] Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991 [1951], p. 35.

[64] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, *op. cit.*, p. 167.

désubjectivation[65] » favorisé par le système économique capitaliste actuel. Comme le note Stephan Kraitsowits, « [d]ans le contexte hyper-normé, luxueux, bien pensant et donc étouffant du village de Pangbourne, les enfants ont dû réaliser physiquement le geste symbolique de leur émancipation vers l'âge adulte : le meurtre de leurs parents[66]. » Mais contrairement à leurs parents, nous allons le voir, les enfants ne sont pas décrits dans le texte comme des êtres apathiques, mais comme des individus qui possèdent « une riche vie imaginaire » (*S*, p. 81).

En effet, tout semble les opposer à l'univers artificiel et mortifère de leurs géniteurs. Ainsi, Greville remarque que, dans la chambre de Robin, « [r]ien ici ne sentait le musée – [...] les plinthes portaient les éraflures laissées par les talons d'un adolescent en pleine santé » et que « [l]'ensemble reflétait des intérêts très variés » (*S*, p. 40). Si l'inspecteur trouve, rétrospectivement, que les passe-temps des enfants sont étrangement tournés vers l'évasion, remarquons qu'ils sont aussi typiques des jeux de l'adolescence : le texte mentionne que « [p]resque tous les enfants tenaient un journal intime, rédigé à la main ou sur traitement de texte. » (*S*, p. 81) Agnès Fine rappelle qu'« [é]crire son journal est pour une adolescente une manière claire d'affirmer son altérité, la constitution de son moi[67] ». Le journal secret des sœurs Reade, qui se compose de récits licencieux, sorte de pastiches de Jane Austen, rappelle les cahiers de textes détournés de leur fonction scolaire que se distribuent les élèves : « Le jeu consiste à le faire circuler parmi les amies privilégiées, chacune y allant de sa note personnelle sur les membres du groupe, de sorte que le cahier devient un véritable journal de classe[68]. » De son côté, Andrew Zest réinvente la pratique de la « correspondance avec l'inconnu[69] » en installant « une puissante antenne sur le toit de sa maison pour tenter de communiquer avec une forme de vie

---

[65] Michel Wieviorka, « La fabrication du "sauvage" », texte tiré d'une conférence prononcée au Musée du Quai Branly, en ligne : <www.books.fr/blog/la-fabrication-du-sauvage-/quai Branly>

[66] Stephan Kraitsowits, *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 94.

[67] Agnès Fine, « Écritures féminines et rites de passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 122.

[68] *Ibid.*, p. 123.

[69] *Ibid.*, p. 124.

intelligente sur une galaxie proche. » (*S*, p. 82) On le voit bien, les enfants ne sont pas isolés, non plus que spécialement tourmentés ou amorphes : ils réalisent des activités propres à leur classe d'âge.

En plus d'écrire et de correspondre avec l'ailleurs, ils ont une pratique artistique singulièrement avant-gardiste. Tandis que leurs parents apprécient un art du passé hérité de l'époque victorienne, ceux-ci démontrent un vif intérêt pour les expérimentations artistiques innovatrices. Par exemple, dans le *Pangbourne Pang*, le journal du village tenu par les enfants, la logique du fait divers est détournée. On se souviendra que, pour Roland Barthes,

> il n'y a aucun fait divers simple, constitué par une seule notation : le simple n'est pas notable; quelles que soient la densité du contenu, sa surprise, son horreur ou sa pauvreté, le fait divers ne commence que là où l'information se dédouble et comporte par là même la certitude d'un rapport[70].

Or, dans leur journal, les enfants accumulent les manchettes d'une extrême pauvreté informative, critiquant de cette manière l'intérêt général pour ce genre de discours vide de sens et mettant en scène, pour reprendre les mots de Jean Baudrillard, une « réalité sans vertige[71] » : « Des exemples de gros titres, sur cinq colonnes à la une, sont : "Un œuf cuit en trois minutes" et "L'escalier mène au deuxième étage" » (*S*, p. 82-83). Pratiquant le bricolage culturel et discursif de façon encore plus radicale que les surréalistes, mais avec le même objectif, les enfants procèdent à la déconstruction de l'efficacité symbolique sur laquelle s'appuie le fait divers, soulignant du même coup leur ennuyeux quotidien. Comme le rappelle Jeannette Baxter : « the *fait divers* was a rich source of literary and visual experimentation for the Surrealists who appropriated the technique of listing scandalous and bizarre news items in order to unsettle consensual hierarchies of knowledge within the modern press[72]. » De la même manière, Graham Lymington réalise des explorations artistiques qui impliquent, dans un premier temps, la quête de l'infini ou, pour parler

---

[70] Roland Barthes, « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 196.
[71] Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1970, p. 32.
[72] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 174.

comme Abraham Moles, l'exploration et l'épuisement de la totalité du champ des possibles[73] : le jeune homme « programme son ordinateur pour calculer *pi* jusqu'à un million de décimales et tapisse les murs de sa chambre de sorties papier. » (*S*, p. 83) Rapidement « [d]issuadé en douceur par ses parents » de poursuivre ce projet, il se tourne alors vers le minimalisme expérimental : « Il sort alors *Radio Free Pangbourne*, un programme sur cassette audio [...], suite de sons aléatoires, principalement sa propre respiration, émaillée de longues plages de silence. » (*S*, p. 83) Ce travail n'a rien à envier aux pièces musicales de Pierre Henry ou d'Yves Klein, qui disait, au sujet de sa *Symphonie Monoton Silence* : « Le silence... C'est cela même ma symphonie, et non le son lui-même [...][74]. » La pièce la plus intéressante, aux yeux de Greville, demeure le « documentaire tout à fait banal sur la vie quotidienne à Pangbourne Village » (*ibid.*), tourné par Amanda Lymington et Jasper Ogilvy. Sur un ton affectueux et empruntant « le style d'un clip publicitaire de promoteur immobilier », le film présente les habitants de Pangbourne Village en train de pratiquer des activités banales : « le film montre les parents assis dans leurs salons, en train de dîner ou de garer leurs voitures. » (*S*, p. 83) Mais le plus troublant, toujours selon l'enquêteur, est qu'une version inédite du film circulait parmi les enfants :

> C'est la même joyeuse bande-son, mais Jasper et Amanda ont ajouté environ 25 secondes de métrage, sélectionnées dans des actualités et des documentaires télévisés, montrant des accidents de voiture, des chaises électriques et des fosses communes de camps de concentration. Distribuées au hasard entre les scènes avec les parents, ces atrocités changent le film en prophétie sinistre et menaçante. (*S*, p. 84)

Par sa maîtrise de l'art du montage, le documentaire prophétique – puisqu'il partage plusieurs accointances avec celui tourné par les policiers[75] – s'inscrit également dans une filiation artistique propre au cinéma expérimental. Son esthétique rappelle *Un chien Andalou* de Salvador Dali et Luis Buñuel (ce dernier disait d'ailleurs au sujet de

---

[73] Abraham Moles, « Art et ordinateur », *Communications et langages*, n° 7, 1970, p. 33.
[74] Yves Klein, « Le vrai devient réalité », *Zéro*, Düsseldorf, juillet 1961, n° 3.
[75] Tous deux montrent, en effet, les parents en train de vaquer à leurs occupations quotidiennes.

son film qu'« il s'agit d'un appel au meurtre[76] »), de même que les théories cinématographiques d'Eisenstein[77] ou les photos-montage d'Andy Warhol. Greville ne peut s'empêcher d'y voir une œuvre prémonitoire des crimes à venir et d'une violence contenue qui ne peut qu'exploser. À ce moment, le policier sombre dans le même gouffre interprétatif que les censeurs traditionnels, qui se montrent incapables de faire la différence entre le monde de l'art et la réalité. Or, la théorie du montage d'Eisenstein, qui mise sur la discontinuité et le choc, ou encore la pratique cinématographique d'un Jean Cocteau, basée entre autres sur l'utilisation de faux raccords, produisent justement une « mise à distance qui empêche que l'univers représenté de la narration hypnotise totalement le spectateur[78]. » L'esthétique du film réalisé par les enfants de Pangbourne montre surtout le regard critique qu'ils portent sur le monde qui les entoure.

« Faire la Jeunesse » au village de Pangbourne

Sauvagerie reconstruit le massacre en s'appuyant sur les grands schèmes anthropologiques liés aux rites de passage que sont la voix des oiseaux, qui trace le destin des jeunes garçons, et le fil rouge de la puberté féminine. Selon l'ethnologue français Daniel Fabre, « faire la Jeunesse » consiste en « l'exploration dangereuse de marges, de limites dont on voudrait qu'elles séparent fermement les polarités opposées qui servent à penser le monde : le sauvage et le policé, le masculin et le

---

[76] *Petites confessions filmées*, entretien de Luis Buñuel avec Jean-Claude Carrière, réalisé par Martine Lefèvre, 1981.

[77] S.M. Eisenstein, *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976. La vidéothèque de Robin Miller propose d'ailleurs des « classiques tels *Citizen Kane* ou *Le cuirassé Potemkine* » (*S*, p. 40), dont les sujets, dans le contexte de la narration de *Sauvagerie*, ne sont pas sans intérêt : l'un raconte une initiation ratée (ou à tout le moins lacunaire, Kane mourant seul dans son manoir inachevé, en prononçant un ultime mot, « Rosebud », qui s'avère être le nom d'un traîneau à neige qui a marqué son enfance), tandis que l'autre met en scène une mutinerie matée par la garde du tsar dans le port d'Odessa.

[78] Danielle Chaperon, « L'ange des intervalles : poétique du montage cinématographique chez Jean Cocteau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 359.

féminin, les vivants et les morts[79]. » Les enfants de Pangbourne se situent très exactement dans un espace-temps marqué par l'incomplétude et l'instabilité identitaire. Leur caractère labile leur permet de se fondre dans le paysage et de voyager entre les mondes : ils sont, littéralement, invisibles socialement. Ainsi, lorsqu'Annabel Reade et Mark Sanger se rendent à l'hôpital de Great Ormond Street pour aller y récupérer Marion, ils passent quelques jours dans le service et ont amplement le temps d'explorer les environs, car, précise le texte, « [e]nfants, ils n'avaient jamais besoin de prouver leur identité, problème qu'auraient dû affronter des ravisseurs adultes. » (*S*, p. 92) De la même manière, ils peuvent quitter les lieux du crime en passant inaperçus, car « personne ne se serait étonné de voir un groupe d'adolescents en petite foulée » (*S*, p. 117).

Si la communauté fermée est reconnue, dans le discours publicitaire et médiatique, comme un produit offrant un environnement idéal pour fonder une famille, elle semble pourtant ne pas être en mesure de répondre aux besoins d'une classe d'âge en particulier, celle de l'adolescence :

> This group is, in the main, ignored and neglected by the planners/owners in the planning stages of the enclave estate. Although young family groups (with pre- or primary school children) are the preferred models for the new enclave, the planners/owners seem to forget that young children have a tendendy to grow into young adults[80].

Dès le début de son enquête sur le massacre de Pangbourne, Richard Greville est consterné par le peu de place laissée aux divertissements enfantins dans l'architecture rationalisée du lotissement : « Treize enfants ont récemment vécu dans ces maisons, mais on a du mal à se les représenter en train de jouer. » (*S*, p. 14) Dans le récit, comme nous l'avons déjà noté, la nature « ensauvagée » semble avoir été complètement éradiquée du paysage de l'enclave résidentielle, remplacée par une nature « domestiquée », soigneusement ordonnée et entretenue. Dans cet univers

---

[79] Daniel Fabre, « "Faire la jeunesse" au village », dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident. L'époque contemporaine*, t. 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1996, p. 75.

[80] Dennis Wood, « Selling the Suburbs », *op. cit.*, p. 5.

assaini, voire aseptisé, il va de soi que les arbres ne peuvent servir de refuge ni au monde animal ni à une jeunesse en formation explorant ses limites : ils ont pour seule fonction d'isoler les habitants du monde extérieur, bordant les allées et agissant comme des rideaux. Par la soigneuse attention portée au choix des espèces, même l'ombrage que ceux-ci projettent a été savamment pensé pour offrir une lumière uniforme, sans aspérités :

> La lumière est sans éclat, mais remarquablement égale, conséquence d'un généreux découpage parcellaire (environ deux hectares par maison) et de l'absence des sapins argentés bon marché qui projettent leur ombre morne sur les façades pseudo-Tudor de tant de résidences de cadres de la vallée de la Tamise. (*S*, p. 13)

Poussant à l'excès cette emprise sur la nature, les animaux de compagnie ont même été interdits sur le territoire de la communauté fermée : « tous les animaux de compagnie sont déconseillés à Pangbourne Village : ils salissent les pelouses et causent un détournement d'affection. » (*S*, p. 104) Pour Sarah Blandy, « [t]his deliberate blurring between animals and humans emphasises the idea of the gated community as representative of order, keeping back the disorder beyond the gates[81]. » Le seul moment où les chiens sont acceptés sur le territoire de l'enclave est à la tombée de la nuit, alors qu'ils accompagnent les gardiens de sécurité dans leurs rondes nocturnes, retrouvant leur fonction première de gardiens du seuil.

Alors qu'il visionne pour la énième fois la bande vidéo filmée quelques heures après les meurtres, Greville porte soudainement son attention sur « un pigeon solitaire qui volait à l'envers et descendait vers The Avenue queue en avant, comme s'il se retirait avec tact du lieu de la tragédie. » (*S*, p. 73) Dès lors, cet oiseau joue, nous en faisons l'hypothèse, le rôle d'un mauvais augure, pointant vers la source du mystère : il est le signe d'une initiation masculine ratée, de même qu'il fait écho au cerf-volant de Mark Sanger, transformé en piège mortel. Autrement dit, lorsque les volatiles se déplacent à reculons, les cerfs-volants ne peuvent que se convertir en arme funeste et les enfants être voués à devenir des meurtriers. C'est ainsi que le récit, non plus

[81] Sarah Blandy, « Enemies within? Gated Communities Unhinged », *op. cit.*, p. 9.

seulement thématiquement, mais à même sa construction symbolique, s'appuie sur une série de motifs étudiés par les anthropologues et les ethnologues (et dont la démarche ethnocritique a montré la première le caractère heuristique pour l'analyse littéraire) entourant la question de la formation de l'identité, au masculin comme au féminin, proposant sa propre évaluation du mystère entourant le massacre de Pangbourne.

Mark Sanger et la « voie des oiseaux »

Pour Daniel Fabre, « [c]haque étape, de l'enfance à l'adolescence, est marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux[82]. » Pour le jeune garçon découvrant le monde qui l'entoure, « fouiller les buissons, grimper aux arbres, gravir des falaises sur la trace des oiseaux c'est, indissociablement, élargir son horizon social[83]. » Les phases de ce processus initiatique au masculin sont ponctuées d'un apprentissage de l'ensauvagement, qui suppose la maîtrise de la nature, tant extérieure (la flore et la faune) qu'intérieure (envies, désirs, pulsions). Comme le signale Marie Scarpa, « [e]xplorer les marges ensauvagées (l'en-deça et l'au-delà de la *domus*) fait partie intégrante du parcours adolescent mais à condition d'en sortir[84]. » Les enfants de Pangbourne se sont bien engagés dans un tel cheminement, suivant lequel ils devront d'abord s'ensauvager avant de devenir des adultes « civilisés ». Prisonniers entre le monde des vivants et des morts, de l'enfance et de la maturité, et ultimement de la sauvagerie et de la civilisation (à laquelle ils ne pourront jamais être réintégrés), ils restent pris au piège du *running wild*, c'est-à-dire qu'ils demeurent enfermés dans une phase de marge.

---

[82] Daniel Fabre, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 26e année, n° 99, juillet-septembre 1986, p. 7.
[83] *Ibid.*, p. 11.
[84] Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 225.

C'est dans la perspective d'une lecture attentive aux ratés du passage de l'adolescence à l'âge adulte que le cerf-volant modifié de Mark Sanger acquiert un statut bien particulier, celui de révélateur d'une initiation dévoyée, inachevée. Mentionnons tout d'abord que, dans l'univers ballardien, l'objet volant évoque la relation d'un jeune homme à son père. Dans *Que notre règne arrive*, le dernier roman de Ballard, le narrateur déplore ne pas avoir eu la chance de « construire [s]on premier cerf-volant avec [s]on père. » (*QNRA*, p. 15) Dans *Sauvagerie*, l'engin de Sanger apparaît comme un jeu d'enfants parmi d'autres, au même titre que l'ours en peluche de Gail Reade (*S*, p. 107) ou la maison de poupées de Marion Miller (*S*, p. 103), dont les fonctions émotionnelles seront également détournées par les enfants. Par sa forme et sa possibilité de flotter dans les airs, le cerf-volant s'apparente bien entendu à un oiseau, dont il prend d'ailleurs souvent les formes. Ainsi, dans cette communauté qui repousse à l'extérieur de ses murs toutes formes d'animalité, Mark Sanger, à défaut de pouvoir jouer avec une véritable bête ailée, s'amuse-t-il avec son cerf-volant[85]. Or, plutôt que de se contenter de le faire voler, le jeune garçon a tôt fait de le transformer en un piège sophistiqué qui lui servira d'arme pour tuer l'un des gardiens de sécurité chargés de patrouiller les pourtours du lotissement. La transformation du cerf-volant en piège rappelle le processus identifié par Daniel Fabre, où la « passion des oiseaux » se développe comme « le long prélude à la chasse »[86]. Donc, résumons le parcours initiatique « normal » d'un jeune garçon : dénicheur, il grimpe dans les arbres à la recherche d'oiseaux; ensuite, chasseur, il apprend à faire couler le sang de la bête : toutes ces étapes, véritable processus d'ensauvagement, visent à le faire passer dans le monde adulte par la découverte de sa masculinité. Dans le texte ballardien, Mark Sanger « passe » par cette phase de marge : le cerf-volant est un substitut au monde des oiseaux et la tuerie du gardien du seuil est narrativement construite comme une chasse. Que les enfants décident de tuer

[85] Il n'est peut-être pas inopportun de souligner que celui qui aurait fait cadeau du cerf-volant au garçon, selon Richard Greville, est le gardien de sécurité, celui-là qui sera précisément tué par le jouet métamorphosé en arme.

[86] Daniel Fabre, « La voie des oiseaux », *op. cit.*, p. 13.

en premier lieu les gardiens de sécurité, émules contemporains des gardes forestiers, apparaît, dans cette logique culturelle, comme la mise à mort des protecteurs de la frontière entre le dehors (le sauvage) et le dedans (le civilisé). D'ailleurs, le braconnier que devient en quelque sorte Mark Sanger est celui qui se joue à la fois du garde et de la bête, confondant souvent l'un pour l'autre : « Si le garde se fait parfois (illusoirement) gibier, il n'est pas rare que les braconniers en fassent (idéalement ou imaginairement) leur proie. [...] Piéger le garde, sur un mode métaphorique cette fois-ci, c'est bien là le piment de la pratique[87]. » De même, comme un trappeur, Mark Sanger devra user d'un appât pour détourner l'attention de sa victime : « En l'occurrence, le leurre *est* l'arme du crime. » (*S*, p. 101) Mais les enfants de Pangbourne opèrent une confusion entre le métaphorique et le littéral : les morts que dramatisent les rites de passage ne sont précisément plus, ici, de l'ordre du symbolique, d'où le ratage initiatique et la tuerie qui s'ensuit.

Si la transformation du cerf-volant de Mark Sanger en piège mortel peut être lue comme une manifestation du processus d'ensauvagement dans lequel s'est engagé le garçon, on remarquera également que la reconstitution du drame, telle qu'elle est proposée par Richard Greville, s'appuie entièrement sur une isotopie de la chasse. Rappelons que, d'un point de vue anthropologique, « [l]es diverses formes de chasse scandent les rites de passage de l'état d'enfant à celui de jeune et d'adulte[88]. » Dans un premier temps, la nature, dont on avait signalé auparavant l'ordonnancement, voire l'effacement[89], devient soudainement plus luxuriante et foisonnante : le poste de garde se situe « sur sa butte herbeuse » (*S*, p. 105) et le narrateur note la présence

---

[87] Christian Bromberger et Annie-Hélène Dufour, « Pourquoi braconner? Jeux interdits en basse-Provence », *Études rurales*, n[os] 87-88, « La chasse et la cueillette aujourd'hui », juillet-décembre 1982, p. 360.

[88] Christian Bromberger, Annie-Hélène Dufour, Claudie Gontier et Raymonde Malifaud, « Les paysans varois et leurs collines. Les enjeux symboliques d'une "passion", 2[ème] partie », *Forêt Méditerranéenne*, t. 3, n° 1, 1981, p. 51.

[89] Stephan Kraitsowits remarquait ainsi que « [d]ans ce roman, on voit systématiquement s'effacer le thème de la nature foisonnante, moite et chaotique cher à Ballard pour laisser place au thème de l'organisation rationnelle, artificielle et stérile du monde ». (« Esthétique du chaos : *Running Wild* de J.G. Ballard », *La Chouette*, n° 32, Birkbeck College, London University, p. 59.)

d'un « dense massif de rhododendrons ». La terre se fait également « molle » et « humide » (*S*, p. 106), tandis que les enfants s'approchent subrepticement « [c]achés dans le feuillage du saule » (*S*, p. 109) et le « redispos[ant] » (*S*, p. 106) soigneusement après leur passage. Deux transformations sont alors concomitantes et simultanées : la communauté fermée devient une forêt luxuriante et les enfants se métamorphosent en chasseurs. Constamment en mouvement et prenant des poses attentives à l'environnement qui les entoure, ces derniers guettent, signalent, coupent, assemblent et surveillent. Mark Sanger procède au repérage du gibier, ici les gardiens de sécurité : « Il regarde Turner et Burnett s'installer dans le poste de garde » (*S*, p. 104), tandis que les autres gamins se dissimulent (« [i]ls plongent lorsque la caméra de surveillance montée sur la girouette panote sur les maisons », *S*, p. 103), se maintenant en position d'attente : « Mark Sanger se tient accroupi contre le tronc de l'arbre » (*S*, p. 105) et Graham est « accroupi dans le feuillage » (*S*, p. 106). Tels des prédateurs embusqués, ils attendent le signal. Lorsque celui-ci est lancé, la dernière phase de la chasse peut commencer, soit l'abattage de l'animal, qui s'effectue avec des armes appropriées : un piège (le cerf-volant) et une arbalète (celle de Roger Sterling en l'occurrence). Chasseur, braconnier, trappeur, les enfants cumulent les marques identificatoires qui les relient à l'univers anthropologique du sauvage. Au lieu de passer dans le monde adulte, l'initiation par les oiseaux cerf-volant et par la chasse de la bête humaine fait sombrer dans le monde de la sauvagerie. On le voit, tout ce passage est régi par une logique de la chasse, entendue tant d'un point de vue réel que symbolique, redisant, à même la narration, que l'enjeu du récit se situe bien du côté du rite de passage et que le texte raconte une initiation ratée.

Et Marion Miller (ne) devint (pas) femme[90]

Âgée de huit ans, Marion Miller est la plus jeune des enfants de Pangbourne Village. Alors que Mark Sanger et ses camarades s'ensauvagent, comme nous l'avons

[90] Le titre de cette section paraphrase celui du dernier chapitre de *Peter Pan*, qui s'intitule « Et Wendy devint femme », annonçant ainsi le sujet de la prochaine partie de notre étude.

vu, en se confrontant aux limites du lotissement, expérimentant « la voie des oiseaux », la jeune fille fait parallèlement son entrée en puberté[91]. Cette différence entre les sexes dans le mode d'accès à la nubilité est attestée par les ethnologues : Daniel Fabre rappelle que, chez les femmes, « leur sexe et leur sang, c'est en elles qu'elles les découvrent dans le mouvement régulier du temps qui les accorde au monde[92]. » Pour Marie Scarpa, « [à] la différence des garçons qui doivent s'ensauvager en explorant les confins de l'espace "domestique" (et apprendre à "faire couler" le sang, littéralement ou symboliquement parlant), les filles ont leur part de sauvage en elles[93]. » C'est ainsi que la transformation de Marion « s'annonce couleur de sang[94] ». Après le meurtre de ses parents, la fillette accède brutalement à la maturité sexuelle, franchissant symboliquement en quelques minutes les étapes qui la mèneront de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte. Alors qu'elle apparaît subrepticement dans le champ d'une caméra de surveillance, en compagnie de son frère Robin[95], attendant que le système électronique de protection soit mis hors service, Greville distingue en effet sur sa robe « deux schémas floraux évoquant des tulipes stylisées. » (*S*, p. 75) L'enquêteur, qui revient à nouveau sur ce détail, avoue être littéralement « fasciné par les empreintes de mains en forme de

---

[91] Heather Nunn (« *Running Wild* : Fictions of Gender and Childhood in Thatcher's Britain », *op. cit.*, p. 30) rapproche le patronyme de Marion Miller à celui d'Alice Miller, une psycho-analyste suisse dont les théories controversées au sujet de l'ancrage de la violence des adultes dans leur enfance ont connu un immense succès de librairie dans les années 1980. Pour notre part, nous remarquons que son prénom établit un lien avec celui de la vierge Marie, puisqu'il en est une déclinaison. Dans cette perspective, que sa demeure soit décrite comme un « décor blanc sur blanc » (*S*, p. 39) n'est pas insignifiant, reconduisant l'isotopie de la virginité qui auréole ce personnage.

[92] Daniel Fabre, « La folie de Pierre Rivière », *Le Débat*, n° 66, 1991, p. 106.

[93] Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 201. Georges Balandier fait la même distinction : « Discours que rendent encore plus complexe les spéculations sur le sang de la femme, sur la blessure *interne* qui associe la féminité au saignement – alors que les hommes, eux, le sont aux écoulements de sang qui résultent de leurs actes, d'une intervention *externe* : la chasse, la guerre et l'homicide, le sacrifice, les blessures de l'initiation. » (*Le désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p. 104.)

[94] Marie-Claude Pingaud et Françoise Zonabend, « Le fil rouge des femmes », *Ethnologie française*, « Apprentissages : hommage à Yvonne Verdier », vol. 21, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 365.

[95] Celui-ci procède d'ailleurs, au même moment, à un ensauvagement typiquement masculin, à l'instar de ses copains : « Derrière la fillette, le visage de son frère Robin apparaissait tacheté par les reflets du feuillage » (*S*, p. 75).

fleurs » (*S*, p. 76). Cette symbolique florale est ici la marque d'une initiation et d'une transformation biologique (passage vers la nubilité) en train de s'accomplir : en effet, les fleurs sont culturellement associées, on le sait, aux menstruations féminines et, ainsi, peut-on affirmer que Marion devient à ce moment une jeune fille en fleurs, c'est-à-dire pubère. Comme l'écrit Thomas Buckley « flowers [...] [and] menstrual imagery are very widespread[96] ». Cependant, on apprend rapidement que le motif laissé sur sa robe est non pas celui de ses premières règles, mais plutôt l'empreinte de ses doigts tachés du sang de son père qu'elle a essuyés sur ses vêtements. Si Marion « marque » littéralement à ce moment son « identité de femme sur du linge[97] », elle le fait d'une manière bien singulière, mais tout à fait cohérente dans la logique du récit : dans l'univers refermé sur lui-même de Pangbourne Village, son passage vers l'âge adulte ne peut se matérialiser autrement qu'avec le sang de son père. Loin de se défaire des liens familiaux (qui est l'une des fonctions des rites pubertaires), elle s'ancre plus profondément dans le même, le père se substituant ici de manière incestueuse à l'époux. Pangbourne Village apparaît alors, par ses frontières spatiales hermétiques et par ce sang à la fois menstruel et paternel, comme exemplaire d'un monde endogamique, marqué par une logique de l'entre-soi. Le narrateur pousse encore plus loin l'impact de ce rapprochement : « Les glaces avaient été éclaboussées de sang et celui qui avait achevé Miller avait vu son reflet répété à l'infini au long des couloirs de verre piquetés de confettis rouges – de vraies *noces de sang.* » (*S*, p. 42, nous soulignons.) À nouveau, Greville associe la scène à une étape importante du développement féminin : celle de la défloration, qui avait traditionnellement lieu lors de la nuit de noces. Mais, comme l'explique Marie Scarpa, lorsque les noces sont « des "noces de sang", alors elles équivalent symboliquement à une mort (celle de la

---

[96] « Menstruation and the Power of Yurok Women », dans Thomas Buckley et Alma Gootlieb (éd.), *Blood Magic : The Anthropology of Menstruation*, University of California Press, 1988, p. 189. Voir également les analyses d'Yvonne Verdier dans *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », p. 94 et suiv.

[97] Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 35.

jeune fille en tant que jeune fille)[98]. » Le texte détourne la symbolique « traditionnelle » consistant à faire passer la jeune fille d'un registre de la filiation à celui de l'alliance. Ici, le motif de la fleur rouge (qui renvoie à la symbolique du sang de la jeune fille en train de se constituer) est entaché du sang du père, ce qui est hautement problématique du point de vue de l'efficacité rituelle. Marion, qui devrait mourir symboliquement en tant qu'enfant et (re)naître femme, ne réussit pas son passage : loin de l'émanciper, le meurtre de ses parents la condamne à l'inachèvement, à une errance entre le monde des vivants et celui des morts. Si, lorsqu'elle est retrouvée, sa robe a été nettoyée, tant des traces des meurtres que de celle de sa nubilité (elle est redevenue une enfant de huit ans, *S*, p. 58), elle demeure marquée à jamais, physiquement, mais surtout psychologiquement, par ce passage raté.

Alors que les enfants manquent toujours à l'appel et que les autorités ne parviennent à découvrir aucun indice au sujet de l'endroit où ils se cachent ou sont retenus prisonniers, Marion est la première du groupe à refaire surface : « Atteinte d'un syndrome catatonique irréversible » (*S*, p. 56), elle est retrouvée et conduite à l'hôpital pour enfants de Londres, le Great Ormond Street Hospital[99]. Richard Greville explique d'ailleurs sa réapparition soudaine par le fait qu'elle est encore une enfant. Elle n'aurait dès lors pas été capable de se couper aussi complètement que ses camarades de son milieu familial, alors que ces derniers auraient eu plus de facilité à y arriver, étant déjà entrés dans l'adolescence : « Pourquoi a t-elle voulu s'enfuir? », demande Payne à Greville, qui lui répond : « Parce qu'elle est si jeune. Tous les autres sont pubères. » (*S*, p. 77) Il étaye son hypothèse : « Elle n'avait que huit ans. À

---

[98] *Ibid.*, p. 234.

[99] Mentionnons au passage – ce détail ne sera pas anodin pour la suite de notre analyse – que cet hôpital est le dépositaire, depuis 1929, des droits d'auteur du livre *Peter Pan*, suivant la volonté de son auteur, James Matthew Barrie. La loi britannique sur les droits d'auteur a été amendée en 1988 pour assurer que les redevances liées aux représentations publiques de *Peter Pan* lui reviennent même après la fin de la durée normale du droit d'auteur (cinquante ans après la mort de l'écrivain) et ce pour la durée de l'existence de l'établissement. Pour plus de détails, voir l'article de Lionel Maurel, « La tortueuse destinée juridique de Peter Pan », en ligne : <scinfolex.wordpress.com/2010/06/29/la-tortueuse-destinee-juridique-de-peter-pan>

cet âge-là, on a envie d'être couvé, totalement entouré d'affection, avec quelqu'un qui vous dit quoi faire à tout moment de la journée. » (*S*, p. 77) Il réitère ce postulat quelques pages plus loin : « Je pensais à Marion Millier – si j'avais raison, son évasion était une tentative désespérée de retourner au monde de son enfance. » (*S*, p. 86) Selon cette interprétation, en s'enfuyant, Marion chercherait à retrouver l'univers enfantin qu'elle a brutalement quitté le jour du massacre de Pangbourne. Or, la jeune fille est plutôt condamnée à rejouer éternellement le meurtre de son père.

À l'aube du 29 août, Marion Miller est en effet retrouvée « cachée dans une benne chargée du courrier de nuit, sur le quai 7 de la gare de Waterloo. » (*S*, p. 54)[100]. Un contrôleur, ayant entendu un bruit ressemblant « au feulement d'un chat », lui porte secours : « En essayant de secourir l'animal égaré, il découvrit la silhouette grelottante et crottée d'une enfant à peine consciente, les cheveux blonds emmêlés, vêtue d'une robe de coton en désordre et d'une seule chaussure. » (*S*, p. 55) À la fois créature animale et humaine (et en ce sens ayant vraiment échappé à une enclave où les animaux ne sont pas acceptés), la jeune fille ensauvagée est également marquée par un déficit déambulatoire : à l'instar de Cendrillon, dont la figure est fortement liée au « thème du pied déchaussé[101] » et à l'initiation féminine (trouver chaussure à son pied), Marion a perdu un de ses souliers, tandis que l'autre présente des traces de terre de Kensington Gardens[102]. Pour Arnold Lebeuf, « [l]es monosandales sont par excellence des êtres en situation de déséquilibre et tout peut leur arriver au moment où ils pivotent, se balancent, hésitent à la croisée des chemins[103]. » Il rappelle que « [l]e déchaussement d'un seul des deux pieds est fréquemment associé aux rites de

---

[100] La gare de Waterloo est l'une des gares les plus importantes de Londres. Elle dessert les grandes lignes nationales (et internationales, puisque de 1994 à 2007, l'Eurostar y avait son terminus), mais elle permet aussi d'accéder par train aux banlieues ouest de Londres. Marion ne revient ainsi peut-être pas, comme les enquêteurs en font l'hypothèse, de loin, elle veut seulement rentrer chez elle. Le nom de la gare rappelle également une grande victoire anglaise contre un homme que l'imaginaire n'a pas manqué d'associer à une figure de père : Napoléon.

[101] Françoise Héritier-Augé, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrains*, n° 18, « Le corps en morceaux », 1992, p. 5, en ligne : <terrain.revues.org/3025>

[102] Nous reviendrons sur cet élément dans la troisième section de ce chapitre.

[103] Arnold Lebeuf, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, n° 25, 1989, p. 169.

passage, aux rites d'initiation[104]. » Marion apparaît alors comme celle qui passe d'un monde à l'autre, qui franchit une frontière, ce que symbolise sa démarche asymétrique. Mais si Marion revient, ce n'est pas pour devenir femme, puisqu'elle reste enfermée dans la marge, complètement catatonique. On le voit, tout dans la description de Marion renvoie à l'initiation : la fleur rouge, la défloration, la nubilité, le pied déchaussé – elle a un pied dans un monde de l'enfance et un pied dans le monde de la puberté – sont tous des motifs culturellement attestés signalant l'entre-deux qui caractérise le rite de passage.

« Running wild », l'ensauvagement des enfants

Si, comme nous l'avons vu, la fiction est disposée, tant narrativement que symboliquement, suivant une logique du passage, il nous reste, dans cette perspective, un dernier détail à analyser, qui concerne à la fois le titre du récit et la manière supposée par laquelle les enfants auraient fui les lieux du crime. L'intitulé du récit, *Running Wild* en version originale, actualise, selon nous, une double trame narrative – l'une thématique, l'autre formelle : l'expression idiomatique « running wild » caractérise, d'une part, le processus qui mène à la folie furieuse et au crime atroce[105]. Ce premier niveau du récit de Ballard coexiste avec un deuxième, d'ordre initiatique : *running wild*, c'est aussi, voire surtout, s'ensauvager, soit, en termes anthropologiques, devenir sauvage[106]. En ce sens, les deux traductions que proposent

---

[104] *Ibid.*, p. 167, cité par Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 86. Pour Lebeuf, « le jeu de la jeune fille entre pureté et "mauvaise conduite" fait partie intégrante du motif de la pantoufle perdue. » (Marie Scarpa, *ibid.*, p. 87)

[105] C'est le « *berserk style* », dont parle Amélie Paquet dans son article sur *Sauvagerie*, en s'inspirant des travaux de Kirby Farrell (« Les enfants meurtriers de *Sauvagerie* », *op. cit.*, p. 178 et suivantes).

[106] Voir entre autres à ce sujet les travaux de Pierre Vidal-Naquet sur l'Antiquité grecque, particulièrement les chapitres qui portent sur l'enfance et l'adolescence (*Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découvert/Maspéro, 1983); et à propos des frontières mouvantes entre l'animalité et l'humanité, dont les métaphores sont prégnantes dans l'univers de la chasse : Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994. En entrevue, Ballard parle de son séjour au camp de Lunghua en termes d'ensauvagement : « It was a huge slum [the Lunghua camp], and the people who really relish life in a slum are of course the teenage boys. They *run wild*. I *ran wild*. I was totally out of control of

respectivement Dominique Sila (*Le massacre de Pangbourne*) et Robert Louit (*Sauvagerie*)[107] rendent difficilement justice à la polysémie de l'intitulé en langue originale : le premier relègue le texte du côté du fait divers, tandis que le second convoque d'emblée une violence entendue dans son sens strictement médical ou judiciaire de cruauté exacerbée ou de folie meurtrière[108], laissant dans l'ombre le fait que la sauvagerie procède également d'une logique initiatique[109]. « Running wild », c'est donc devenir fou, ou encore s'ensauvager. On ne peut cependant manquer de souligner que le terme anglais convoque également explicitement la course et que Greville spécule que les enfants se sont sûrement enfuis en courant : « Beaucoup parmi eux étaient en survêtement, et vu la popularité du jogging dans le secteur de Pangbourne, personne ne se serait étonné de voir un groupe d'adolescents en petite foulée; le sang séché aurait vite ressemblé à de la boue ayant éclaboussé les participants à une difficile course d'obstacles. » (*S*, p. 117)[110]. Dans son essai sur les rites et les rituels contemporains, Martine Segalen relève le lien entre la course et la logique ritique : « La course peut être vue comme une succession d'étapes de séparation, puis de retour au monde civil, après purification[111]. » Le thème de la course est d'ailleurs surdéterminé dans le récit, apparaissant sous diverses formes au cours de la narration : Greville cherche en effet un « starter », faisant allusion au coup

---

my parents. » (« 1993 : Joan Bakewell. Memento : J.G. Ballard », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 276. Nous soulignons.)

[107] J.G. Ballard, *Le massacre de Pangbourne*, Paris, Belfond, 1992; *Sauvagerie*, Auch, Tristram, 2008.

[108] Pour un débat contemporain sur la question de la folie meurtrière, qui s'appuie sur le célèbre cas de Pierre Rivière étudié par Michel Foucault (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1973), voir le numéro de la revue *Débats*, plus spécifiquement l'article de Daniel Fabre, « La folie de Pierre Rivière » (*op. cit.*).

[109] En 2009, l'auteur anglais pour enfants Michael Morpurgo publie un livre intitulé *Running Wild*, qui met justement en scène le parcours initiatique d'un jeune garçon qui s'ensauvage, amené dans la jungle par un éléphant à la suite d'un tsunami.

[110] Martine Segalen notait ainsi que « [l]a vision d'un coureur en short dans les rues d'une ville n'étonne plus personne. On oublie toutefois le caractère subversif d'un tel spectacle, il y a quelques années encore, puisqu'il s'agit de se montrer relativement dénudé, dans des espaces où l'on déambule généralement vêtu. Seul le sport offre aujourd'hui à l'homme la possibilité de se déguiser, ce qui est une forme première de travestissement de son identité. » (*Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, coll. « Sciences sociales 128 », 1998, p. 62-63.)

[111] *Ibid.*, p. 62.

de feu marquant le départ lors d'une compétition. Lorsqu'il identifie Marion et Robin comme les éléments déclencheurs du crime, il continue de les inscrire dans un réseau métaphorique de la course : « [Ils] sont les premiers à prendre le départ » (*S*, p. 76). Bizarrement, il note l'absence de courses équestres dans le bouquet de la programmation câblée de Pangbourne Village : « Il n'y a pas de courses sur la chaîne de Pangbourne. » (*S*, p. 49) Cette surdétermination de la course est intimement liée à la problématique du rite de passage qui structure le récit. Dans l'imaginaire contemporain, il est fréquent de comparer les passages que doit surmonter l'adolescent à une course à obstacles. David Maybury-Lewis remarque que, « [i]n Western societies families dither over their often resentful young, suggesting that they may be old enough but not yet mature enough, mature enough but not yet secure enough, equivocating and putting adolescents through an obstacle course that keeps being prolonged[112]. » Dans ses recherches sur l'initiation des jeunes gens dans la Grèce antique, Pierre Vidal-Naquet avait déjà analysé la forte symbolique entourant la course dans les processus d'initiation : « C'est que la course est virile par définition; parfois, course et virilité s'équivalent : ainsi en Crète, le *dromeus* est l'homme fait, "l'adolescent qui a franchi les étapes fixées", et devenir homme au sortir de l'enfance se dit "être parti en courant[113]". » *Running Wild* actualise, voire reconfigure, cette locution idiomatique.

Mais, même s'ils sont partis en courant, les enfants de Pangbourne ne réussissent pourtant pas leur passage de l'adolescence à l'âge adulte. Dans le *post-scriptum* qui clôt le récit, situé cinq ans après les événements, Greville continue de

---

[112] David Maybury-Lewis, « On the Importance of Being Tribal. Tribal Wisdom », dans Nora Haenn et Richard Wilk (éd.), *The Environment in Anthropology. A Reader in Ecology, Culture, and Sustainable Living*, New York University Press, 2006, p. 392.

[113] Pierre Vidal-Naquet, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Enfant antique et pédagogie classique*, Raison Présente, Enfance et Civilisations, n° 59, 1981, p. 14; De même, dans *Le chasseur noir*, il reprend les occurrences de ce motif : « Sortir de l'*agéla* des enfants pour devenir homme se dit à Latô "être parti en courant". Un *apodromos* est, nous dit Aristophane de Byzance, un jeune garçon qui ne participe pas encore aux courses communes. La course des Oschophories trouve, du reste, comme un parallèle dans les Staphylodromies des Karneia lacédémoniennes (fête des phratries), course à laquelle participent cinq jeunes de chaque tribu, non encore mariés. » (*Op. cit.*, p. 167.)

parler d'eux comme d'un groupe d'enfants, malgré le fait que « [l]e plus âgé a vingt-deux ans, [et que] la plupart des autres ont laissé leur adolescence derrière eux. » (*S*, p. 119) Ils deviennent, selon le psychiatre, « des enfants de la vengeance », prêts à défier toute forme d'autorité parentale ou politique, auxquels « le régime de bienveillance et d'attention lancé avec les meilleures intentions à Pangbourne [...] a donné naissance. » (*S*, p. 120) Ils réapparaissent d'ailleurs au moment d'« une tentative d'assassinat perpétrée contre un ex-Premier ministre britannique » (on aura compris qu'il s'agit de Margaret Thatcher, qui était toujours chef de l'État au moment de la publication du récit, mais avait dû démissionner en 1990), que les journalistes se plaisent à surnommer « Mère Angleterre » (*S*, p. 119). Les meurtriers de Pangbourne restent ainsi d'éternels enfants qui ne cessent de tuer, non pas symboliquement, comme dans les rites de passage, mais réellement, les figures parentales qui les étouffent.

4.3. Intertextualité et intergénéricité

L'œuvre de J.G. Ballard suscite depuis longtemps de multiples discussions critiques concernant son appartenance générique[114]. L'auteur, nous le savons, s'est toujours moqué des frontières entre les genres littéraires, qu'il associe à une conception normative de la littérature dont il ne partage pas les fondements : la préface de *Crash* est, comme nous l'avons vu, une attaque en règle contre le roman traditionnel qui « s'attache exclusivement à décrire les nuances des rapports humains », négligeant « la dynamique des sociétés humaines »[115]. Dans ce débat, *Sauvagerie* n'a pas manqué de trouver une place de choix : est-ce une nouvelle, un

[114] Voir à ce sujet l'essai de Roger Luckhurst, particulièrement le premier chapitre, « J.G. Ballard and the Catastrophe of Genre » (*"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 1-36). À propos des problèmes génériques spécifiques à *Running Wild*, on peut également se référer à l'essai de Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination*, *op. cit.*, p. 171-188.

[115] J.G. Ballard, « Préface à l'édition française », *Crash*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2005, p. 11.

roman court ou une *novella*[116]? Est-ce un roman réaliste, policier ou encore science-fictionnel, compte tenu de son post-scriptum qui, au moment de sa publication, était situé dans le futur et anticipait la démission de Margaret Thatcher? Autant de genres littéraires ont été convoqués pour rendre compte de la construction narrative d'un texte qui paraît pourtant, au premier regard, d'une simplicité déroutante, comme le remarquait le critique littéraire du *New York Times Book Review* au moment de la parution du livre :

> The assumptions *Running Wild* is supposed to challenge, such as the fairy-tale version of family happiness, haven't been widely accepted for decades. Nor has Mr. Ballard given himself ample space to compensate for his warmed-over concept : the novel's 104 pages immerse us no deeper than the ankles. *Running Wild* has its pleasures, but it's J.G. Ballard at his scantiest, his most reduced. What he gives us here is a dream communicated in Morse code[117].

Aucun critique n'a toutefois envisagé, à notre connaissance, qu'il puisse dialoguer intertextuellement avec le genre de la littérature jeunesse, plus précisément qu'il constitue une réécriture de l'un des textes pour enfants les plus célèbres de l'Occident, soit *Peter Pan* de James Matthew Barrie. En ce sens, *Sauvagerie* pourrait-il être un conte relatant les conséquences d'une mauvaise initiation? Comment envisager, en effet, qu'un tel récit, qui raconte l'histoire d'un acte d'une brutalité inouïe, commis qui plus est par des enfants, puisse avoir une quelconque accointance avec des récits qu'on suppose destinés à un auditoire naïf et qu'on tente normalement de préserver de situations par trop violentes? Comment une œuvre peut-elle mettre en scène autant de barbarie et quand même s'adresser à un public enfantin, demanderont certains parents soucieux et les censeurs de tous acabits, influencés par le discours édulcoré et moralisateur de Walt Disney et des grands studios hollywoodiens? Pourtant, comme le remarque Monique Chassagnol au sujet de *Peter Pan*, ce ne sont pas les gestes agressifs qui manquent dans ce récit : « On joue du couteau, on abat d'une flèche, on jette à la mer, on tente d'empoisonner, on abandonne, on exécute

---

[116] Il a d'ailleurs été publié, dans l'édition originale anglaise, dans une collection consacrée à la *novella*.

[117] James Marcus, « In Short », *New York Times Book Review*, 17 décembre 1989.

allégrement, de maintes manières[118]. » Les amis de Peter Pan ne l'encouragent-ils pas à tuer son adversaire, le capitaine Crochet[119]? Ainsi, peut-être faudrait-il poser la question autrement : est-ce qu'une bonne part de la littérature pour enfants ne met pas justement en scène, à l'instar de *Sauvagerie*, des parricides, qu'ils soient symboliques ou réels, dans la mesure où cette littérature est justement appelée à accompagner l'enfant dans les différentes étapes de son parcours initiatique vers l'âge adulte? Pour le folkloriste hollandais Jan de Vries, le conte (auquel *Peter Pan* emprunte sa logique structurale et thématique) parle d'une réalité des plus importantes : « l'initiation, c'est-à-dire le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la naissance et de l'immaturité à l'âge spirituel de l'adulte[120]. » James Matthew Barrie n'avait-il pas donné comme sous-titre à son conte « Le garçon qui ne voulait pas grandir[121] », soulignant précisément cet état paradoxal qu'est la phase de marge du rite de passage et le risque que l'on puisse y rester coincé[122]? Peter Pan est un éternel enfant, comme le sont devenus les enfants de Pangbourne. De plus, l'auteur de *Peter Pan* avait d'abord envisagé comme titre de son célèbre récit « Le petit garçon qui haïssait les mères[123] », soulignant à grands traits une violence enfantine expressément dirigée vers les figures parentales. De son côté, J.G. Ballard nomme l'une des mères de Pangbourne Village du nom de celle de Barrie, Margaret

---

[118] Monique Chassagnol, « Prologue », *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Autrement, 2010, p. 9. Ailleurs, elle reprend cette idée : « Magnifique terrain d'aventure, Neverland est aussi un champ de bataille, une usine à tuer. On y meurt en abondance. On tue. On aime tuer. On est tué aussi. En masse. » (« Être ou ne pas être adulte : Peter Pan et les siens », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol-Gagné et Catherine d'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 183.)

[119] « Tue-le! crièrent ensemble les enfants. » (James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1997, p. 205.)

[120] Cité par Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963, p. 246.

[121] Monique Chassagnol, « "Le petite garçon qui ne voulait pas grandir" », *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 47.

[122] Rappelons qu'Arnold Van Gennep construit le rite de passage en trois phases, qui doivent être traversées par le sujet pour que le rite soit réussi : une phase de séparation, un autre de marge, et, finalement, le moment de l'agrégation, qui confirme sa réintégration dans la communauté.

[123] Andrew Birkin, « Introduction », dans James Matthew Barrie, *Portrait de Margaret Ogilvy par son fils*, Arles, Actes Sud, 2010 [1912].

Ogilvy[124], soulignant clairement la filiation intertextuelle avec cette œuvre majeure de la littérature enfantine anglaise qui, comme *Sauvagerie*, fait le récit d'une initiation.

Relire le texte à la lumière de cette hypothèse permet en tous les cas d'expliquer autrement certains éléments que l'enquête semble constamment oblitérer. Soulignons à nouveau le fait que *Peter Pan* se situe explicitement dans l'intertexte du récit de Ballard[125]. En effet, lorsque Marion Miller est retrouvée en gare de Waterloo, les enquêteurs découvrent sur sa chaussure des traces de terre provenant de Kensington Gardens, le parc londonien où Peter Pan « [aurait] vécu longtemps avec les fées[126] » et où trône, encore aujourd'hui, une statue à son effigie[127]. Ce détail mène les policiers « à fouiller et creuser impitoyablement comme si Peter Pan, devenu grand, s'était mué en psychopathe style Ian Brady et était revenu pour attirer les enfants dans son rêve maléfique » (*S*, p. 57). Bien évidemment, ils ne trouveront là aucune piste, aveuglés par leurs préjugés empreints d'une logique binaire. Ne serait-il pas plus judicieux, en effet, de se demander si la terre présente sur l'unique chaussure de la jeune fille n'indique pas plutôt qu'elle revient précisément du pays de Nulle Part[128]? Remarquons que Payne et Greville imaginent que les enfants « attendent sans doute que ça se tasse, au calme dans une ferme isolée au fin fond du pays de Galles ou de l'Écosse [...] [e]n train d'élever une chèvre, de planter des carottes et de rester éveillés toute la nuit en attendant le chant des oiseaux le matin. » (*S*, p. 69) Ils les

---

[124] James Matthew Barrie, *Portrait de Margaret Ogilvy par son fils*, *ibid.*

[125] Dans *Super-Cannes*, c'est *Alice au pays des merveilles* qui occupera une place importante dans la narration.

[126] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 43.

[127] Les « terroristes » de la classe moyenne s'attaquent, dans *Millenium People*, à la statue, la faisant exploser.

[128] Le retour de Marion est inscrit, sous plusieurs angles, dans un imaginaire du conte. Le narrateur précise, en effet, qu'elle a été retrouvée dans une benne « contena[nt] des sacs postaux de la région de Canterbury » (*S*, p. 57). La police s'empresse de fournir une explication rationnelle (mais tout aussi absurde que les autres) à ce détail : elle suspecte la présence d'un « ordre religieux fanatique [...] peut-être un groupe de dignitaires de la Haute Église à l'esprit dérangé, hostiles à l'orientation libérale de l'administration archiépiscopale » (*S*, p. 57). Si Canterbury est effectivement le siège de l'administration de l'Église anglicane, il est aussi présent dans le titre d'un recueil de l'écrivain Geoffrey Chaucer, *Les contes de Canterbury*, l'une des œuvres fondatrices de la littérature anglaise.

renvoient du côté d'un temps de l'enfance[129], univers de la pastorale, de l'innocence et de l'oralité qui rappelle le bucolique des contes de fées et le détour nécessaire par la campagne ou la forêt. Or, dans le récit, les enfants ne semblent pas avoir connu une enfance comme les autres : Greville note qu'il est difficile, dans un tel endroit, de les imaginer en train de jouer, alors que « même les feuilles emportées par le vent semblent avoir trop de liberté. » (*S*, p. 13-14) Remarquons ici que l'apparition de Peter Pan, dans le texte de Barrie, est attestée par la présence de feuilles sur le sol de la nursery[130], le costume du jeune garçon étant formé de « feuilles sèches jointes avec la sève suintant des arbres[131]. » Tout comme le frère de Marion, lui aussi déguisé en « feuillu » par la force de la métaphore (*S*, p. 75), Peter Pan évoque, par son costume verdoyant, ce personnage important des festivités de mai[132]. De plus, la mystérieuse disparition des enfants de Pangbourne s'apparente à celle des enfants de la famille Darling. On se souvient que, selon le secrétaire général du Home Office, les jeunes de Pangbourne « ont disparu par une fenêtre spatio-temporelle » (*S*, p. 8). Si cette fenêtre convoque bien entendu un imaginaire de la science-fiction, elle rappelle également la fenêtre par laquelle Wendy et ses frères quittent leur domicile familial pour s'envoler en compagnie du gamin insolent avec lequel ils vivront des aventures fantastiques : « Une fois de plus celles-ci [les étoiles], de leur souffle, ouvrirent en grand la fenêtre [...]. – Venez, cria [Peter] d'un ton impérieux. Et il s'élança droit vers le ciel nocturne suivi par John, Michael et Wendy[133]. » Un autre élément laisse également les enquêteurs perplexes, à savoir la rapidité avec laquelle les crimes ont été exécutés : « Dans un intervalle de temps généralement estimé à vingt minutes maximum, environ trente-deux personnes ont été sauvagement mais efficacement

---

[129] Yvonne Verdier rappelle le lien entre le temps de l'enfance et l'emploi de berger (« Le petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Le Débat*, n° 3, 1980, p. 31-61).
[130] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 18.
[131] *Ibid.*, p. 21.
[132] Charles Kightly rappelle à cet égard une coutume anglaise, le « Garland Dressing » : « On May Day, moreover (or the nearest school day to it) local children process to the church bearing a long rope-garland of leaves and flowers cross » (*The Custom and Ceremonies of Britain. An Encyclopedia of Living Traditions*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 123).
[133] *Ibid.*, p. 56.

mises à mort. » (*S*, p. 17) Plus loin, la durée du massacre sera encore plus condensée : « [T]out indique que les meurtres furent commis presque simultanément, dans un laps de temps n'excédant pas dix minutes. » (*S*, p. 27-28) Cette temporalité diffractée et distendue s'inscrit dans une logique propre à l'univers fantaisiste des contes de fées, où les minutes conventionnelles n'ont plus de sens et où le temps peut à la fois prendre de l'expansion ou être considérablement réduit. Dans *Peter Pan*, le narrateur invite son lecteur à calculer la durée du combat : « Maintenant, lecteur, minutez avec votre montre le déroulement de l'action[134]. » Les marqueurs temporels sont d'ailleurs nombreux tout au long de la séquence du combat entre les enfants et les pirates, convoquant une dilatation du temps propre au pays de Nulle Part. À travers ce rapprochement avec l'œuvre de J.M. Barrie, notre objectif est de souligner à nouveau à quel point le récit de *Sauvagerie* est investi d'une logique initiatique. Relu à l'aune de celle-ci, le texte ballardien tient un tout autre discours sur la violence du monde contemporain, particulièrement celle qui prend forme dans les œuvres de fiction[135].

Un autre intertexte fabuleux parcourt également la narration de *Sauvagerie* : celui de *La ferme des animaux* de George Orwell. Ce récit, qui emprunte sa construction au genre de la fable, est, selon Richard Greville, le livre préféré d'Annabel Reade, dont le nom devient signifiant. On se souvient que, dans le texte d'Orwell, les animaux d'une ferme se révoltent contre leur maître et fondent leur propre organisation politique fraternelle et égalitaire. L'équilibre ne se maintient toutefois pas très longtemps et l'exploitation agricole se transforme rapidement en dictature, à la suite d'un putsch et d'une série de mensonges judicieusement propagée par l'un des cochons de l'étable qui s'arroge le pouvoir. Richard Greville imagine que

---

[134] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 196.

[135] Ce discours rejoint la vision de Ballard au sujet de la censure, telle qu'elle transparaît dans les propos de l'interviewer lors d'un entretien entre J.G. Ballard et David Cronenberg, à la sortie du film *Crash* : « [...] certain critics, and maybe all censors and would-be censors (and even some politicians), demonstrate that they have something very much in commun with true psychotics – that they are seriously unable to differentiate between fantasy and reality, or between imaginary life and real life. » (« 1996 : Chris Rodley. Crash Talk : J.G. Ballard in Conversation with David Cronenberg », dans Simon Sellars et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors*, *op. cit.*, p. 328.)

l'incipit (« les premières lignes », *S*, p. 101) du récit d'Orwell a servi d'appel entre la jeune Reade et son copain Jasper, mots de passe auxquels répond un autre, tiré du même livre : « Boule de neige » (c'est le nom d'un des cochons dans *La ferme des animaux*, le cochon rebelle que Napoléon prendra à partie et chassera violemment). Le psychiatre place ainsi les actions des enfants dans une logique de libération comparable à celle qui a lieu dans la célèbre nouvelle d'Orwell. Rappelons également que le soulèvement des animaux a lieu « à la Saint-Jean d'été[136] », alors que les événements, dans *Sauvagerie*, se produisent le 25 juin 1988, à un jour près de la fête liée au solstice d'été. Cette date « marque la fin d'un temps et le début d'un autre[137] », tant pour les animaux de la ferme que pour les enfants de Pangbourne. Plus spécifiquement, elle signale, dans les deux textes, l'accès à un nouvel ordre du monde. En effet, dans l'imaginaire culturel, les solstices se présentent, nous l'avons déjà mentionné, comme des moments reliant deux versants distincts de l'année et de la vie : celui de l'été symbolise le passage de l'enfance et de l'adolescence (correspondant au début de l'année, incluant les fêtes de mai et s'étalant jusqu'à la Saint-Jean) à l'âge adulte et à la vieillesse (mois d'été, de la moisson et des fêtes automnales) :

> *Midsummer Eve* fait donc se perdre dans les bois cette première partie de l'année rituelle et la retourne vers sa fin, le mariage. Son lendemain – un lendemain qui figure en quelque sorte le lendemain du mariage – prélude à la seconde partie de l'année dont les coutumes paraissent maintenant porter sur un tout autre registre, celui plus vaste des institutions de la vie communautaire[138].

On retrouve par ailleurs une logique calendaire similaire dans *Peter Pan*, comme le rappelle Monique Chassagnol :

> Les enfants Darling qui s'envolent en compagnie de Peter Pan peu avant Noël, au solstice d'hiver, vivent avec passion des aventures extravagantes à Neverland, mais ne s'y attardent pas. Wendy insiste bientôt auprès de Peter pour qu'il les reconduise dans leur famille, à Londres; les garçons perdus souhaitent faire partie du voyage. Furieux,

---

[136] George Orwell, *La ferme des animaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 1985, p. 39.
[137] Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 198.
[138] Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, *op. cit.*, p. 110-111.

> Peter finit néanmoins par accepter et envisage de passer les Açores vers le 21 juin, date du solstice d'été. Un cycle est accompli[139].

Ces références intertextuelles et culturelles viennent à nouveau signaler l'importance de l'initiation dans le récit.

En somme, avec *Sauvagerie*, J.G. Ballard propose une réflexion qui se déploie en plusieurs strates autour de la question de la violence de la société occidentale contemporaine et du rôle que joue, dans ce contexte, la fiction. Son objectif est d'en canaliser les manifestations les plus dangereuses (et non de les alimenter, comme le soutiennent certains censeurs). Articulée autour du désir d'émancipation d'un groupe d'adolescents ne trouvant pas d'autres portes de sortie à leur enfermement que par l'assassinat de leurs parents, la narration met surtout en scène l'achoppement d'un processus d'ensauvagement qui tourne au carnage. Car si les enfants de Pangbourne deviennent des meurtriers, c'est très exactement parce qu'ils n'ont pas été en mesure de différencier la violence symbolique de la violence réelle. Leur déficit initiatique agit, en somme, comme le révélateur d'un déficit symbolique.

***

Habiter, dans l'œuvre de J.G. Ballard – on l'a vu avec *I.G.H.* et *Sauvagerie* –, c'est expérimenter la violence. Le texte ballardien rappelle constamment que l'univers domestique et sécurisant de la maison (la « domus ») porte en lui la sauvagerie : à tout moment, il peut (voire doit) se transformer en univers de la marge, en « saltus ». Mais alors que l'immeuble de grande hauteur a été inventé pour faire oublier le plus rapidement possible les atrocités et les destructions de la guerre, et que la communauté fermée a, pour sa part, été créée pour protéger ses habitants des agressions urbaines causées par la pauvreté, le terrorisme, les actions politiques brutales et le crime organisé, l'architecture moderne n'arrive pas à tenir ses

---

[139] Monique Chassagnol, « Épilogue. Peter Pan, passeur vers l'âge adulte », *Peter Pan*, *op. cit.*, p. 155.

promesses : les troubles sociaux ne manquent jamais de ressurgir[140]. Or, la menace ne vient précisément pas de l'extérieur, mais bien de l'intérieur. La violence n'est pas nichée dans l'inconnu et le lointain, elle se trouve au plus près de nous, là où on s'y attendait le moins, c'est-à-dire au cœur même de la société « hyper-civilisée ». L'œuvre ballardienne dévoile, en conséquence, que le vivre-ensemble, voire l'habiter-ensemble, ne peut être réglé par des architectures urbanistiques sophistiquées ni par des biens matériels à la fine pointe de la technologie. Elle rappelle que la bonne habitation, tout comme la bonne circulation, sont à rechercher dans la rénovation des relations familiales et vicinales, mais surtout des rites qui les accompagnent et qui sont, depuis toujours, au centre des manières de vivre et de faire. Au moment où la société moderne ne cesse d'ériger des frontières (qu'elles prennent la forme d'une coquille d'automobile, d'un échangeur autoroutier, de murs ou de clôtures), l'écriture ballardienne n'a qu'un objectif : montrer leur inanité et les faire tomber.

[140] Les responsables de ces troubles deviennent d'ailleurs, dans *Sauvagerie*, les boucs émissaires parfaits pour expliquer le crime odieux commis à Pangbourne Village.

Conclusion

> Je crois à mes obsessions personnelles, à la beauté de l'accident de voiture, à la paix de la forêt engloutie, à l'émoi des plages estivales désertes, à l'élégance des cimetières de voitures, aux mystères des parkings à étages, à la poésie des hôtels abandonnés[1].
>
> J.G. Ballard

Cette thèse trouve son origine, sinon son originalité, dans sa volonté d'examiner les représentations sociales telles qu'elles prennent forme dans la fiction de J.G. Ballard. Tout au long de ce travail, nous avons cherché à comprendre comment certains romans de cet écrivain anglais mettent en récit et critiquent les grands projets urbanistiques de leur époque, particulièrement ceux relatifs aux « twin symbols of the 1960s approch to urban development[2] » : le développement du réseau autoroutier et l'édification d'immeubles à grande hauteur. Dans les années 1970, au moment où J.G. Ballard publie sa « trilogie de béton », cette vision urbanistique avait réussi à imposer, dans les villes comme dans les discours, son hégémonie. Celle-ci commençait cependant à être de plus en plus contestée. Étendant la réflexion jusqu'à la décennie suivante (les années 1980), notre recherche s'est aussi penchée sur une autre figure importante, et tout aussi récusée, du développement immobilier, qui trouve une place de choix dans l'œuvre de J.G. Ballard : la communauté fermée (*gated community*). Notre thèse a plus spécifiquement lié ces symboles urbanistiques puissants aux phénomènes de la circulation et de l'habitation. Structurant thématiquement les intrigues de *Crash* et de *L'île de béton*, d'une part, et celles de *I.G.H.* et de *Sauvagerie*, d'autre part, circuler et habiter sont des actions qui, lorsqu'on s'intéresse à leur agencement, investissent non seulement le fond narratif, mais également les formes et les réseaux symboliques des récits ballardiens.

---

[1] J.G. Ballard, « Ce que je crois », *Nouvelles complètes*, t. 3, Auch, Tristram, 2010, p. 494.

[2] Graham Towers, *Building Democraty. Community Architecture in the Inner Cities*, Londres, University College London Press, 1995, p. 58.

L'objectif de cette recherche ne visait pas à réinscrire les fictions ballardiennes dans une « grande histoire », celle, par exemple, du développement du capitalisme consumériste et médiatique ou de la pensée postmoderniste dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Cela, plusieurs critiques de l'œuvre de Ballard l'ont fait avant nous, et avec brio : Andrzej Gasiorek, qui conçoit l'écriture ballardienne comme porteuse d'une « distinctive vision of the post-war world and its possible futures[3] »; ou encore Jeannette Baxter, qui a étudié ses fictions dans ses associations avec le mouvement surréaliste[4], par exemple. La tentation a aussi, parfois, été grande de se laisser séduire par des théories et des concepts qui paraissent, de prime abord, heuristiques pour rendre compte des logiques à l'œuvre dans les narrations ballardiennes – pensons particulièrement au « non-lieu » de l'anthropologue Marc Augé ou encore au « junkspace[5] » de l'architecte Rem Koolhaas. Mais ces champs réflexifs ont eux aussi été amplement explorés, entre autres par Roger Luckhurst et par Sebastien Groes, qui s'intéressent, pour le premier, aux questions relatives à la globalisation et aux développements médiatiques, et pour le second, aux représentations de la « postmetropolitan London[6] » dans l'œuvre de J.G. Ballard.

Nous avons, tout compte fait, opté pour une étude plus attentive à la dynamique interne et aux détails du texte : ce sont ses mots, ses expressions, ses allusions (explicites ou non), ses figures de style (les comparaisons, si nombreuses chez Ballard, les métaphores, les oxymores, etc.), qui ont été ici analysés. Il s'agissait, entre autres, de relever son acuité sémantique et intertextuelle, c'est-à-dire sa capacité à absorber les marques du discours social qui le traversent et qui se donnent, conséquemment, à lire. De plus, en portant un regard insistant sur les constructions narratives de ses productions fictionnelles, particulièrement celles

---

[3] Andrzej Gasiorek, *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005, quatrième de couverture.
[4] Jeannette Baxter, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination. Spectacular Authorship*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2009.
[5] Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2011.
[6] Sebastian Groes, « A Zoo fit for Psychopaths' : J.G. Ballard versus London », *The Making of London. London in Contemporary Literature*, Londres, Palgrave/MacMillan, 2011, p. 72.

impliquant le « personnel romanesque », nous avons étudié les conséquences et les effets suscités par les grands bouleversements techniques et technologiques, architecturaux et urbanistiques, sociaux et anthropologiques (qui servent de matières premières aux romans ballardiens) sur le quotidien des personnages.

Ce travail a tenté de réhistoriciser et de resocialiser le texte ballardien, c'est-à-dire de le réinscrire dans le discours social de son époque et dans les débats qui y avaient cours, avec lesquels il entre inévitablement en relation : ceux qui prenaient forme dans les conseils municipaux, dans les tables de concertation et les assemblées populaires ou au Road Research Laboratory (pour ne donner que quelques exemples) et dont les journaux, les revues spécialisées, voire la publicité, répercutent, tels des caisses de résonance, les informations, les idéologies, les croyances ou les idéaux; ceux qui se donnent à lire, également, dans les projets urbanistiques et dans les constructions architecturales, mais aussi dans les objets fabriqués industriellement, comme les automobiles ou le mobilier. Rappelons à cet égard la phrase de J.G. Ballard, tiré du film de Harley Cokliss : « I'm interested in the exact way in which [the car] brings together the visual codes for expressing our ordinary perceptions about reality – for example that the future is something with a fin on it [...][7]. » Les formes que l'être humain donne au monde et aux choses ne sont pas neutres, elles révèlent toujours des attentes, voire des conceptions du monde, que le texte ballardien invite à interroger. Il nous est apparu que, pour comprendre les façons de circuler (sur) et d'habiter (le) territoire londonien mis en scène dans les romans étudiés, il fallait maximiser le sens donné à ces lieux et à ces constructions en les réancrant dans « l'imaginaire social conjoncturel[8] » auquel ils appartiennent.

Au terme de l'essai qu'il consacre à l'œuvre de J.G. Ballard, Roger Luckhurst explique ce qui a guidé sa recherche : « This book has been concerned with *frames* and *borders* throughout and the strange *lapsus* in their operations that Ballard's texts

---

[7] « A Transcript of the Film "*Crash*" », dans Candice Black (éd.), *Terminal Atrocity Zone. Ballard*, Sun Vision Press, 2013, p. 61.

[8] Pierre Popovic, *La mélancolie des* Misérables. *Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, quatrième de couverture.

produce[9]. » Il souligne, toujours dans la même perspective : « it is the *spaces between*, as ever, on which Ballard focuses[10]. » Notre thèse aura permis de préciser le fonctionnement de cet entre-deux constitutif de l'écriture ballardienne, que Luckhurst imageait à l'aide d'une citation récurrente tirée de l'œuvre du romancier : « Does the angle between two walls have a happy ending[11]? » En réinscrivant cette problématique de la charnière (*the hinge*) dans ses dimensions sociale et anthropologique, nous avons constaté, en tous les cas dans les quatre romans sur lesquels nous avons arrêté notre attention, que les fictions de J.G. Ballard participent d'une logique que Martin de la Soudière nomme « le paradigme du passage[12] » et qu'elles créent des mondes à l'envers.

En effet, les romans étudiés ont été pensés, nous l'avons déjà souligné, suivant deux grandes tangentes socio-anthropologiques qui traversent thématiquement l'œuvre ballardienne : circuler et habiter. À partir de ces catégories structurantes, nous avons découvert et appréhendé d'autres schèmes modalisateurs qui agissent, quant à eux, aux niveaux formel et symbolique du texte. D'abord, les récits étudiés mettent en scène, et cela de multiples façons, une logique du passage : dans *Crash* et dans *L'île de béton*, l'arrêt subi de la circulation causé par l'accident d'automobile fait accéder de manière fulgurante les personnages aux différents âges de la vie. Comme la narration a la capacité de « ralentir » la vitesse de progression de l'accident, elle est en mesure de révéler sa véritable dynamique, à savoir que celle-ci procède tel un rite de passage, faisant « passer » (et la plupart du temps mal passer) ses victimes. De la même manière, dans *Sauvagerie*, les mauvaises initiations, auxquelles mènent inévitablement (laisse entendre la narration) les relations sociales

---

[9] Roger Luckhurst, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 151. Nous soulignons.
[10] *Ibid.* Nous soulignons.
[11] Cette question apparaît dans un projet intitulé « Advertiser's Announcement », publié dans la revue *Ambit* (n° 33, octobre 1967), et par la suite dans un texte écrit pour la revue *New Worlds* (« Notes from Nowhere. Comments on Work in Progress », octobre 1966, disponible en ligne : <www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_notes_nowhere.html>).
[12] Martin de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 5-31.

et familiales caractéristiques des communautés fermées, forment des êtres mésadaptés, coincés dans une phase liminaire, ou, dit autrement, symboliquement construits comme des morts. Ensuite, les récits ballardiens instaurent des mondes à l'envers : dans *Crash*, l'esthétique grotesque, fonctionnant sur le mode de l'inversion et de la profanation, actualise des logiques quasi carnavalesques d'un renversement de l'univers; *L'île de béton* décrit, pour sa part, un monde à l'écart des socialités urbaines, habité par des êtres marginaux et marginalisés (par l'accident, par la société ou par le handicap); tandis que *I.G.H.* décrit une société en guerre qui se présente narrativement comme l'envers de la civilisation. En somme, les schèmes du passage et du monde à l'envers signalent que la narration ballardienne se construit et se déploie toujours à partir d'une liminarité constitutive, abolissant les distinctions fondamentales entre morts et vivants, entre mobile et immobile, entre riches et pauvres, entre enfants et adultes, entre féminin et masculin, etc.

Si les invariants anthropologiques de la circulation et de l'habitation ont délimité les grandes parties de ce travail, force est de constater, au bout du compte, que ce sont leurs modes d'appropriation par des usagers – ici des personnages – qui ont été au centre de toutes nos analyses : circuler et habiter sont bien, en ce sens, des actions, voire des impératifs, que les personnages ont pour rôle d'actualiser. Ces derniers ne cessent d'explorer les frontières géographiques, sociales et anthropologiques de leur univers, de pousser à la limite des *conduites*, des manières de se déplacer et d'habiter. Si la critique s'est majoritairement accordée, nous l'avons souligné à quelques reprises, pour considérer les personnages peuplant l'univers ballardien comme des entités caricaturales et pour noter leur manque de profondeur psychologique, il nous est apparu, au contraire, que ceux-ci sont dotés d'une épaisseur sémantique et symbolique : tour à tour capteurs ou réfracteurs de discours, ils sont aussi des vecteurs de passages et de renversements, ouvrant la voie à l'inscription dans la narration d'une critique de la société. En décrivant des personnages hypermodernes, ensauvagés par l'automobile, par l'accident, par l'immeuble de grande hauteur et par la communauté fermée, mais surtout

(dés)articulés de manière grotesque, les récits ballardiens introduisent ceux-ci à leur véritable destin : celui d'être les jouets d'un discours progressiste aux effets dé-civilisateurs.

Bibliographie

1. Corpus

1.1. Œuvres à l'étude

Ballard, James Graham, *Sauvagerie* [*Le massacre de Pangbourne*], traduit par Robert Louit, Auch, Tristram, 2008 [1988]; *Running Wild* [with illustrations by Janet Wooley], Londres, Hutchinson, 1988.

Ballard, James Graham, *I.G.H.*, traduit par Robert Louit, Paris, Calmann-Lévy, 1976; *High-Rise*, Londres, Harper Perennial, 2006 [1975].

Ballard, James Graham, *L'île de béton*, traduit par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1974; *Concrete Island*, New York, Picador [Farrar, Strauss and Giroux], 2001 [1974].

Ballard, James Graham, *Crash!*, traduit par Robert Louit, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2005; *Crash*, New York, Picador [Farrar, Strauss and Giroux], 1973.

1.2. Corpus secondaire

Ballard, James Graham, *La vie et rien d'autre : mémoires*, traduit par Michelle Charrier, Paris, Denoël, 2009; *Miracles of Life : Shanghai to Shepperton : An Autobiography*, London, Fourth Estate, 2008.

Ballard, James Graham, *Que notre règne arrive*, traduit par Michelle Charrier, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2007; *Kingdom Come*, Londres, Harper Perrenial, 2007 [2006].

Ballard, James Graham, *Millenium People*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2005; *Millenium People*, Londres, Harper Perennial, 2008 [2003].

Ballard, James Graham, *Nouvelles complètes* [1956-1996], 3 tomes, Auch, Tristram, 2007-2010; *The Complete Short Stories*, Londres, Flamingo, 2001.

Ballard, James Graham, *Super-Cannes*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 2001; *Super-Cannes*, New York, Picador, 2000.

Ballard, James Graham, « Airports », *The Observer*, 14 septembre 1997.

Ballard, James Graham, *La face cachée du soleil*, traduit par Bernard Sigaud, Paris, Fayard, 1998; *Cocaine Nights*, Berkeley, Counterpoint, 1998 [1996].

Ballard, James Graham, *Millénaire mode d'emploi. Essais et critiques*, traduit par Bernard Sigaud, Auch, Tristram, 2006 [1996].

Ballard, James Graham, « A Response to the Invitation to Respond », *Science Fiction Studies*, « Science Fiction and Postmodernism », vol. 18, n° 3, novembre 1991, p. 329.

Ballard, James Graham, *La bonté des femmes*, traduit par Béatrice Vierne, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1992 [1991].

Ballard, James Graham, *Empire du soleil*, traduit par Élizabeth Gille, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1985; *Empire of the Sun*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2005 [1984].

Ballard, James Graham, *Salut l'Amérique!*, traduit par Elizabeth Gille, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1981.

Ballard, James Graham, *La foire aux atrocités*, traduit par François Rivière, Auch, Tristram, 2003; *The Atrocity Exhibition* [with author's annotations], San Francisco, Re/Search Publications, 1990 [1969].

Cokliss, Harley, *Crash!*, [scénario de J.G. Ballard], 1971.

Sellars, Simon et Dan O'Hara (éd.), *Extreme Metaphors, Interviews with J.G. Ballard (1967-2008)*, Londres, Fourth Estate, 2012.

2. Critique de l'œuvre de J.G. Ballard

2.1. Essais

Barker, Martin, Jane Arthurs & Ramaswami Harindranath, *The Crash Controversy. Censorship Campaings and Film Reception*, Londres, Wallflower Press, 2001.

Baxter, Jeannette, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination. Spectacular Authorship*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2009.

Baxter, John, *The Inner Man. The Life of J.G. Ballard*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2011.

Brigg, Peter, *J.G. Ballard*, Mercer Island (Washington), Borgo Press/Wildside Press, coll. « Starmont Reader's Guide », 1985.

Delville, Michel, *J.G. Ballard*, Plymouth, Northcote House, coll. « Writers and their Work », 1998.

Gasiorek, Andrzej, *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British Novelists », 2005.

Goddard, James et David Pringle, *J.G. Ballard. The First Twenty Years*, Hayes (Middlesex), Bran's Head Books Ltd., 1976.

Kraitsowits, Stephan, *J.G. Ballard. Inventer la réalité*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011.

Legault, Christine, *Technologies médicales et discours littéraire : cohésion et collision des corps dans* Crash! [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

Luckhurst, Roger, *"The Angle Between Two Walls". The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.

Sinclair, Iain, *Crash. David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's "Trajectory of Fate"*, Londres, British Film Institute/Palgrave Macmillan, coll. « BFI Modern Classics », 2008 [1999].

2.2. Numéros spéciaux de revues

Re/Search, « J.G. Ballard », n^{os} 8-9, 1984.

Science Fiction Studies, « Science Fiction and Postmodernism », vol. 18, n^{o} 3, novembre 1991.

Archibald, Samuel (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012.

2.3. Ouvrages collectifs

Baxter, Jeannette et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard. Visions and Revisions*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

Baxter, Jeannette (éd.), *J.G. Ballard*, Londres, New York, Continuum, coll. « Contemporary Critical Perspectives », 2008, 151 p.

Black, Candice (éd.), *Terminal Atrocity Zone. Ballard*, Sun Vision Press, 2013.

2.4. Catalogue d'exposition

Crash. Homage to J.G. Ballard, Londres, Gagosian Gallery, 2010.

2.5. Chapitres de livres et articles

« *Crash* interdit à Londres », *Le Devoir*, 24 mai 1997, p. B4.

« L'île de béton, ni bons sauvages ni cocotiers », *Magazine littéraire*, janvier 1975, n° 96, p. 53-54.

Amis, Martin, *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, Londres, Jonathan Cape, 2001.

Amis, Martin, « J.G. Ballard » [*Observer*, 1984], *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions*, New York, Vintage International, 1995 [1993], p. 76-82.

Archibald, Samuel, « La perfection des ruines. Ballard nouvelliste (1956-1996) », *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 213-234.

Auffret, Hélène, « Science-fiction bien tempérée ou l'art de la fugue », *Études anglaises*, vol. 36, n° 2, avril 1983, p. 181-196.

Baudrillard, Jean, « Crash », *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

Bonsall, Mike, « The Real Concrete Island? », *Ballardian.com*, 3 décembre 2008, en ligne : <www.ballardian.com/the-real-concrete-island>

Bouliane, Claudia, « J.G. Ballard : littérature et déviance de la science médicale », *Épistémocritique*, vol. 3, automne 2008, en ligne : <www.epistemocritique.org/spip.php?article76>

Bridgman, Joan, « Autogeddon Meets Archetype : Ballard's Novel *Crash* – The Collision Between the Dream Image and the Totem Object in the Death of Princess Diana », dans David Ketterer (éd.), *Flashes of the Fantastic*, Westport, Praeger, 2004, p. 229-238.

Burns, Alan et Charles Sugnet, « J.G. Ballard », *The Imagination on Trial. British and American Writers Discuss Their Working Methods*, Londres, New York, Allison and Busby, 1981, p. 15-30.

Busnel, François, « J.G. Ballard, le visionnaire », *L'Express*, 1er février 2005, en ligne : <www.lexpress.fr/culture/livre/j-g-ballard-le-visionnaire_809741.html>

Campbell, James, « Strange Fiction », *The Guardian*, 14 juin 2008, p. 12, en ligne : <www.guardian.co.uk/books/2008/jun/14/saturdayreviewsfeatres.guardianreview10>

Carter Wood, John, « "Going mad is their only way of staying sane" : Norbert Elias and the Civilized Violence of J.G. Ballard », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.), *J.G. Ballard. Visions and Revisions*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 198-214.

Chrysochou, Payayiota, « Fractured Bodies & Social Wounds : The Simulation of Trauma in J.G. Ballard's *Crash* », *Forum : University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, n° 8, « Technologies », printemps 2009, en ligne : <forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/chrysochou.pdf>

Clear, Nic, « A Near Future : Nic Clear's Tribute to J.G. Ballard », 28 décembre 2009, en ligne : <www.ballardian.com/a-near-future-nic-clears-tribute-to-jg-ballard>

Coulter, Gerry, « Passings – J.G. Ballard : Philosopher of the Future Present », *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 6, n° 2, juillet 2009, en ligne : <www.ubishops.ca/baudrillardstudies>

Cowley, Jason, « The Ballard of Shanghai Jail », *The Observer*, 4 novembre 2001, en ligne : <www.guardian.co.uk/books/2001/nov/04/fiction.jgballard>

Day, Aidan, « Ballard and Baudrillard : Close Reading *Crash* », *English*, vol. 49, automne 2000, p. 277-293.

Delville, Michel, « J.G. Ballard et la perte du réel », *Cahiers du GRIT*, n° 1, « Des fictions qui construisent le monde », 2011, en ligne : <grit.fltr.ucl.ac.be/rubrique.php3?id_rubrique=60>

Després, Élaine, « Île déserte au cœur du village planétaire », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 133-157.

Engélibert, Jean-Paul, « Les entropies urbaines de J.G. Ballard : *Crash!*, *L'Ile de béton*, *I.G.H.* », dans Gérard Veyssière (éd.), *Kaleidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris/Saint-Denis, L'Harmattan/Université de la Réunion, 1995, p. 265-277.

Ford, Simon, « A Psychopathic Hymn : J.G. Ballard's "Crashed Cars" Exhibition of 1970 », */seconds*, en ligne : <www.slashseconds.org/issues/001/001/articles/13_sford>

Foster, Dennis, « J.G. Ballard's Empire of the Senses : Perversion and the Failure of Authority », *PMLA*, mai 1993, p. 519-532.

Gallardo-Torrano, Pere, « From Mindscapes to Landscapes : J.G. Ballard's Self-Sought Utopia in *Concrete Island* », *Spaces of Utopia : An Electronic Journal*, n° 2, été 2006, en ligne : <ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id174id275&sum=sim>

Gravel, Jean-Philippe, « *Crash!* ou l'ordre de la voiture », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^{os} 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 59-84.

Gravel, Jean-Philippe, « Le bal des éclopés. *Crash* », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 4, 1997, p. 14-15.

Gray, John, « *The Inner Man : The Life of J.G. Ballard* », *New Statesman*, 12 septembre 2011, en ligne : <www.newstatesman.com/books/2011/09/ballard-baxter-life-biography>

Groes, Sebastian, « The Texture of Modernity in J.G. Ballard's *Crash*, *Concrete Island* and *High-Rise* », dans Jeannette Baxter et Rowland Wymer (éd.),

J.G. Ballard. Visions and Revisions, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 123-141.

Groes, Sebastian, « A Zoo fit for Psychopaths' : J.G. Ballard versus London », *The Making of London. London in Contemporary Literature*, Londres, Palgrave/MacMillan, 2011, p. 67-93.

Hall, Chris, « J.G. Ballard : David Cronenberg's Crash : Future Shock », *Spike Magazine*, 1er novembre 1997, en ligne : <www.spikemagazine.com/1197ball.php>

Hayles, Katherine, « The Borders of Madness », *Science Fiction Studies*, vol. 18, n° 3, novembre 1991, p. 321-323.

Hurst, L. J., « Through the Crash Barrier : A Reading of J.G. Ballard's *Concrete Island* », en ligne : <dspace.dial.pipex.com/l.j.hurst/concrete.htm>

Kraitsowits, Stephan, « Esthétique du chaos : *Running Wild* de J.G. Ballard », *La Chouette*, n° 32, Birkbeck College, London University, p. 57-68.

Legault, Christine, « Vitesse et inertie : les deux univers de *L'île de béton* », *Tangence*, n° 55, 1997, p. 8-17.

Louit, Robert, « J.-C. [*sic*] Ballard », *Magazine littéraire*, n° 87, avril 1974, p. 34-35.

Lutz, Reinhart, « The Two Landscapes of J.G. Ballard's *Concrete Island* », dans George E. Slusser et Eric S. Rabkin (éd.), *Mindscapes : the Geographies of Imagined World*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, p. 185-194.

Mano, D.K., « *Crash* », *New York Times Book Review*, 23 septembre 1973, p. 7.

Marcus, James, « In Short », *New York Times Book Review*, 17 décembre 1989, p. 19.

Matthews, Graham, « Violence and Community in Ballard's Late Fiction », *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 2, hiver 2013, p. 122-139.

Noble, Kathy, « *Crash* : Homage to J.G. Ballard », *Frieze*, n° 131, mai 2010, en ligne : <www.frieze.com/issue/review/crash_homage_to_jg_ballard>

Nunn, Heather, « *Running Wild* : Fictions of Gender and Childhood in Thatcher's Britain », *EnterText*, vol. 1, n° 3, automne 2001, p. 15-41.

Pelletier, Vicky, « J.G. Ballard : de la catastrophe naturelle à la catastrophe urbaine. Variations autour d'un imaginaire de la fin », dans Samuel Archibald (dir.), *L'invention du réel : J.G. Ballard*, *Otrante*, n^os 31-32, Paris, Kimé, hiver 2012, p. 85-105.

Pelletier, Vicky, « Les décentrements londoniens de James Graham Ballard », dans Anna Madœuf et Raffaele Cattedra (dir.), *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Villes et territoires », 2012, p. 159-168.

Ruddick, Nicholas, « Ballard/*Crash*/Baudrillard », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 3, novembre 1992, p. 354-360.

Rushdie, Salman, « Crash. Was the Fatal Accident a Cocktail of Death and Desire? », *New Yorker*, 15 septembre 1997, vol. 73, n° 27, p. 68.

Self, Will, « The Bounds of Inner Space », dans *Crash : Homage to J.G. Ballard*, Londres, Gagosian Gallery, 2010, p. 25-29.

Self, Will, « Conversations : J.G. Ballard », *Junk Mail*, Londres, Bloomsbury, 1995, p. 329-370.

Sobchack, Vivian, « Baudrillard's Obscenity », *Science Fiction Studies*, vol. 18, n° 3, novembre 1991, p. 327-329.

Sobchack, Vivian, « Beating the Meat / Surviving the Text, or How to Get Out of the Century Alive », *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley et Los Angeles (CA), University of California Press, 2004, p. 165-178.

Thomas, Louis-Vincent, « Mort et science-fiction : le cas Ballard », *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1988, p. 135-164.

Thomas, Louis-Vincent, « La mort dans l'œuvre de J.G. Ballard », dans Gilles Ernst (dir.), *La mort dans le texte. Colloque de Cerizy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 193-203.

Youngquist, Paul, « Ballard's Crash-Body », *Postmodern Culture*, vol. 11, n° 1, septembre 2000, en ligne : <muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/toc/pmc11.1.html>

3. Histoire, théories et essais littéraires

Angenot, Marc, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon, *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1993, p. 95-109.

Astruc, Rémi, « La face sombre du carnaval. Présence et formes du grotesque dans le carnaval guyanais », dans Biringanine Ndagano, *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*, Paris, Karthala, 2010, p. 155-164.

Astruc, Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975].

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Belleau, André, « Conditions d'une sociocritique », *Liberté*, vol. 19, n° 3, 1977, p. 111-117.

Bretnor, Reginald (éd.), *Modern Science Fiction. Its Meaning and its Future*, Chicago, Advent, 1979.

Burkart, Milena, « De la dislocation ou dédoublement : voies de la création grotesque chez Kafka », dans François Susini Anastopoulos (éd.), *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Littérature comparée », 2008.

Chassay, Jean-François, « Souvenirs d'une catastrophe, catastrophe des souvenirs. Glasgow chez Andrew O'Hagan », *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, p. 29-37.

Chassay, Jean-François, *Imaginer la science. Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003.

Chiari, Sophie, « "Un néant follement attifé" : macabre et grotesque dans *Mesure pour Mesure* », *Sillages critiques*, n° 15, « Actualité de *Mesure pour Mesure* », 2013, en ligne : <sillagescritiques.revues.org/2709>

Cnockaert, Véronique, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, « Entrée en idiotie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2012, p. 5-19.

Cnockaert, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (éd.), *L'ethnocritique de la littérature*, anthologie, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011.

Donnelly, Mark, *Sixties Britain. Culture, Society and Politics*, Londres, Pearson Longman, 2005.

Duchet, Claude, « Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1979, p. 3-8.

English, James F., « Everywhere and Nowhere : The Sociology of Literature After "the Sociology of Literature" », *New Literary History*, vol. 41, n° 2, printemps 2010, p. V-XXIII.

Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1958.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Glinoer, Anthony, « Introduction », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 45-46, « Carrefours de la sociocritique », 2009, p. 7-10.

Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire*, t. 3, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009.

Goody, Jack, « Chabert, une affaire *classée* », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 155-160.

Hall, John, *The Sociology of Literature*, Londres, New York, Longman, 1979.

Hamon, Philippe, *Le personnel romanesque. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983].

Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^{e} siècle*, Paris, José Corti, 1989.

Johannot, Yvonne, *Quand le livre devient poche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Actualités – Recherches / Sociologie », 1978.

Laurenson, Diana T. et Alan Swingewood, *The Sociology of Literature*, New York, Schocken Books, 1972.

Marot, Patrick, « Pour une poétique historique des textes liminaires », dans Patrick Marot (dir.), *Les textes liminaires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, coll. « Cribles. Essais de littérature », 2010, p. 7-27.

Mitterand, Henri, « La préface et ses lois : avant-propos romantiques », *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, p. 21-34.

Mitterand, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », dans Claude Duchet (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89-97.

Pearce, Richard, *Stages of the Clown. Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*, Feffer & Simons, 1970.

Popovic, Pierre, *La mélancolie des* Misérables. *Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013.

Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n^{os} 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

Popovic, Pierre, « Le festivalesque », *Tangence*, n^{o} 48, 1995, p. 116-127.

Privat, Jean-Marie, « Un habitus littératien? », *Pratiques*, n^{o} 131-132, « La littératie. Autour de Jack Goody », décembre 2006, p. 125-130.

Privat, Jean-Marie, « Relectures ethnocritiques », dans Joseph Jurt (éd.), *Littérature et ethnologie*, Fribourg-en-Brisgau, Frankreich-Zentrum, 2003, p. 59-76.

Privat, Jean-Marie, *Bovary Charivari*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Littérature », 1994.

Privat, Jean-Marie et Marie Scarpa, « *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, Metz, Université Paul-Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2011, p. 303-320.

Racault, Jean-Michel, *Robinson & Compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Pétra, coll. « Des îles », 2010.

Robin, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropart, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948.

Scarpa, Marie, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, « Ethnocritique de la littérature », n° 145, 2009, p. 25-35.

Scarpa, Marie, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, n° 153, 2009, p. 36-49.

Scarpa, Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 47-62.

Scarpa, Marie, « La voie du faucon », dans Jean-Marie Privat (dir.), *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université Paul Verlaine – Metz, 2006, p. 147-175.

Scarpa, Marie, *Le carnaval des Halles*, Paris, CNRS, coll. « Littérature », 2000.

Stableford, Brian M., *The Sociology of Science Fiction*, San Bernardino (Californie), Borgo Press, 1987.

Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1995.

Vinson, Marie-Christine, « Le cru et le lu », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (éd.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

Zima, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000 [1978].

4. Théorie et histoire de l'urbanisme et de l'architecture

Bigo, Didier (dir.), *Circuler, enfermer, éloigner. Zones d'attente et centres de rétention des démocraties occidentales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cultures et conflits », 1997.

Bullock, Nicholas, *Building the Post-War World. Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Londres, New York, Routledge, 2002.

Choay, Françoise, *La terre qui meurt*, Paris, Fayard, 2011.

Clavel, Maïté, *Sociologie de l'urbain*, Paris, Anthropos, coll. « Ethnosociologies », 2002.

Cohen, Jean-Louis, « Forme urbaine et discontinuité », dans *Métamorphoses de la ville* [colloque de Cerisy], Paris, Économica, 1987, p. 51-58.

Coleman, Alice, *Utopia on Trial. Vision and Reality in Planned Housing*, Londres, Hilary Shipman, 1985.

Corboz, André, « Le territoire comme palimpseste », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'Imprimeur, coll. « Tranches de villes », 2001, p. 209-229.

Curtis, William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004.

Daunton, Martin (éd.), *The Cambridge Urban History of Britain*, vol. 3, 1840-1950, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Davis, Mike, *Paradis infernaux : les villes hallucinées du néo-capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

Davis, Mike, *Planet of Slums*, Londres, New York, Verso, 2006.

Duthilleul, Jean-Marie (dir.), *Circuler. Quand nos mouvements façonnent la ville*, Paris, Alternatives, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2012.

Edwards, Brian, *London Docklands : Urban Design in an Age of Deregulation*, Oxford, Butterworth Architecture, 1992.

Hall, Peter, *Great Planning Disasters*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980.

Jacobs, Jane, *The Death and the Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy, 1987 [1977].

Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1973.

Kaminetzky, Dov, *Design and Construction Failures. Lessons from Forensic Investigations*, New York, McGraw-Hill, 1991.

Larkham, Peter J. et David Adams, « The Post-War Reconstruction Planning of London : a Wider Perspective », *Working Paper Series*, Birmingham School of the Built Environment, n° 8, 2011.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Arthaud, coll. « L'esprit nouveau », 1980 [1925].

Le Corbusier, *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris, Vincent Fréal & Cie, 1964 [1933].

Lefebvre, Henri, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970.

Mawby, R.I., « Defensible Space : A Theoretical and Empirical Appraisal », *Urban Studies*, n° 14, 1977, p. 169-179.

Newman, Oscar, *Community of Interest*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1980.

Newman, Oscar, *Defensible Space. Crime Prevention Through Urban Design*, New York, Collier Books, 1973.

Paquot, Thierry, « "Habitat", "habitation", "habiter", précisions sur trois termes parents », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2007, p. 7-16.

Picon, Antoine, *La ville territoire des cyborgs*, Besançon, L'imprimeur, coll. « Tranches de villes », 1998.

Rule, Fiona, *London's Docklands. A History of the Lost Quarter*, Hersham (Angleterre), Ian Allan, 2009.

Sansot, Pierre, *Rêveries dans la ville*, Paris, Carnets Nord, 2008.

Stuart Chapin, F., « Psychology of Housing », *Social Forces*, vol. 30, n° 1, octobre 1951, p. 11-15.

Towers, Graham, *Shelter is not Enough : Transforming Multi-Storey Housing*, Bristol, Policy Press, 2000.

Towers, Graham, *Building Democracy. Community Architecture in the Inner Cities*, Londres, University College London Press, 1995.

4.1. L'automobile, le réseau routier, l'accident et les manières de circuler

Advisory Group for Aerospace Research & Development, « Anthropomorphic Dummies for Crash and Espace System Testing », n° 330, 1996.

« Anthropomorphic Dummies for Crash and Escape System testing », AGARD Advisory Report 330, Organisation du Traité de l'Atlantique Nord, 1996, en ligne : <www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?AD=ADA313660=U2=GetTRDoc.pdf>

London Road Plans 1900-1970, Research Report n° 11, Greater London Research, décembre 1970.

Movement in London. Transport Research Studies and their Context, Londres, Greater London Council, 1969.

Research on Road Safety, Londres, Her Majesty's Stationery Office, Department of Scientific and Industrial Research, Road Research Laboratory, 1963.

« RRL 1933-TRL 2008 », *TRL News*, juillet 2008, en ligne : <www.trl.co.uk/trl-news-hub/trl_newsletter/trl_news_archive/>

The Highway Code including Motorway Rules, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1959.

Abercrombie, Patrick, *Greater London Plan 1944*, Londres, Her Majesty Stationary Office, 1945.

Barthes, Roland, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1957, p. 150-152.

Barthes, Roland, « Mythologie de l'automobile » [*Réalités*, 1963], *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Paris, Seuil, 1993, p. 1136-1142.

Baxter, J. W., D. J. Lee et E. F. Humphries, « Design of Western Avenue Extension (Westway) », *The Institution of Civil Engineers Proceedings*, vol. 51, n° 2, février 1972, p. 177-217.

Beckman, Karen, *Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.

Bridle, Ron et John Porter (éd.), *The Motorway Achievement. Frontiers of Knowledge and Practice*, Londres, Thomas Telford Limited, 2002.

Brottman, Mikita (éd.), *Car Crash Culture*, New York, Palgrave, 2002.

Buchanan, Colin D., *Traffic in Town. The Specially Shortened Edition of the Buchanan Report*, Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books, 1963.

Buchanan, Colin, *Mixed Blessing. The Motor in Britain*, Londres, L. Hill, 1958.

Buchanan, Colin, « The Road Traffic Problem in Britain », *The Town Planning Review*, vol. 26, n° 4, janvier 1956, p. 215-237.

Charbonneau, Bernard, *L'hommauto*, Paris, Denoël, 2003.

Charlesworth, George, *A History of British Motorways*, Londres, Thomas Telford Limited, 1984.

Coulaud, Daniel, *L'automoville. Ville, automobile et mode de vie*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Curtis, Nick, « The "Sweet Little Chiswick Flyover" Hits 50 », *London Evening Standard*, 1er octobre 2009, en ligne : <www.standard.co.uk/lifestyle/the-sweet-little-chiswick-flyover-hits-50-6746158.html>

Davis, Mike, *Petite histoire de la voiture piégée*, Paris, Zones, 2007.

Debray, Régis, « Truismes », *Les cahiers de médiologie*, n° 12, « Automobiles », 2001, p. 25-33.

Drackett, Phil, *They Call It Courage. The Story of the Segrave Trophy*, Londres, Robert Hale, 1990.

Flonneau, Mathieu, *Les cultures du volant XX^e^-XXI^e^ siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008.

Flonneau, Mathieu, *Paris et l'automobile. Un siècle de passions*, Paris, Hachette, 2005.

Glanville, William H., « The Road Research Laboratory, D.S.I.R. », *Chemistry and Industry*, 1^er^ juin 1963, p. 876-884.

Glanville, William H., « Road Safety and Traffic Research in Great Britain », *Journal of the Operations Research Society of America*, vol. 3, n° 3, août 1955, p. 283-299.

Gunn, Simon, « The Buchanan Report, Environment and the Problem of Traffic in 1960s Britain », *Twentieth Century British History*, 2011, p. 1-22.

Haight, Frank A., *Mathematical Theories of Traffic Flow*, Londres, New York, Academic Press, 1963.

Hall, Chris, « The Westway », *IconEye*, n° 87, septembre 2010, en ligne. www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-087-|-september-2010/the-westway

Hart, Douglas A., *Strategic Planning in London. The Rise and Fall of the Primary Road Network*, Oxford, Pergamon Press, 1976.

Harvey, A. C. et J. Durbin, « The Effects of Seat Belt Legislation on British Road Casulalties : A Case Study in Structural Time Series Modelling », *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (General)*, vol. 149, n° 3, 1986, p. 187-227.

Hepworth, Cecil, *Explosion of a Motor Car, Experimentation and discovery* [films of Cecil Hepworth et al.], New York, Kino Video, 2002.

Higgie, Jennifer, « Always Crashing in the Same Car », *Frieze*, n° 73, mars 2003, en ligne : <www.frieze.com/issue/article/always_crashing_in_the_same_car>

Kilpatrick, Mell, *Car Crashed and Other Sad Stories*, Londres, Tashen, 2000.

Kulowski, Jacob, *Crash Injuries. The Integrated Medical Aspects of Automobile Injuries and Deaths*, Springfield (Illinois), Charles C. Thomas, 1960.

McCreery, Sandy, « The Westway : A Road too Far », dans Jonathan Bell (éd.), *Carchitecture. When the Car and the City Collide*, Londres, August/Birkhäuser Publishers for Architecture, 2001, p. 68-75.

McElwain-Brown, Pamela, « SS-100-X », dans Mikita Brottman (éd.), *Car Crash Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, p. 165-190.

Merriman, Peter, *Driving Spaces. A Cultural-Historical Geography of England's M1 Motorway*, Oxford, Blackwell, coll. « RGS-IBG Book Series », 2007.

Merriman, Peter, « Driving Spaces : Marc Augé, Non-Places, and the Geographies of England's M1 Motorway », *Theory, Culture, Society*, vol. 21, n^{os} 4-5, 2004, p. 145-167.

Moran, Joe, *On Roads. A Hidden History*, Londres, Profile Books, 2009.

Morrison, Kathryn A. et John Minnis, *Carscapes. The Motor Car, Architecture and Landscape in England*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2012.

Nundy, F.S., « Problems in the Construction of Western Avenue Extension (Westway) », *Institution of Civil Engineers*, vol. 51, n° 2, p. 219-250.

Nader, Ralph, *Unsafe at any Speed. The Designed-in Dangers of the American Automobile*, New York, Grossman, 1965.

Odermatt, Arnold, *Karambolage*, Londres, Steidl, 2013 [2003].

Pervanchon, Maryse, *Du monde de la voiture au monde social. Conduire et se conduire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.

Plowden, Stephen, *Towns Against Traffic*, Londres, André Deutsch, 1972.

Plowden, William, *The Motor Car and Politics in Britain*, Harmondsworth (Middlesex), Pelican Books, 1973.

Recher, Caroline, « Arnold Odermatt, par-delà les sept montagnes. L'œil candide de l'artiste non-homologué », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 156-184.

Robertson, Susan, « Visions of Urban Mobility : the Westway, London, England », *Cultural Geographies*, vol. 14, n° 1, janvier 2007, p. 74-91.

Rodenbeck, Judith F., « *Car Crash*, 1960 », dans Liza Saltzman et Eric Rosenberg (éd.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Lebanon (New Hamshire), University Press of New England, 2006, p. 103-131.

Ross, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, Flammarion, 2006.

Sansot, Pierre, « L'accident de la route, une forme de notre imaginaire quotidien », *Les cahiers de l'imaginaire*, n° 4, 1989, p. 37-44.

Segrave, Henry, *The Lure of Speed*, Londres, Hutchinson, 1934 [1928].

Seltzer, Mark, « Collision », dans Jeffrey T. Schapp (éd.), *Speed Limits*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 2009, p. 84-91.

Sinclair, Iain, *London Orbital*, Paris, Inculte, 2010.

Swearingen, John J., « Tolerances of the Human Face to Crash Impact », Oklahoma City, Civil Aeromedical Research Institute, juillet 1965, en ligne : <www.faa.gov/data_research/research/med_humanfacs/oamtechreports/1960s/media/AM65-20.pdf>

Thompson, J. Michael, *Motorways in London. Report of the Working Party*, Beverly Hills (CA), Sage Publications, 1969.

Towers, Graham, « West Cross Route », *Built Environment Quaterly*, décembre 1975, p. 223-228.

Tripp, H. Alker, *Town Planning and Road Traffic*, Londres, Edward Arnold & Co, 1944 [1942].

Tyme, John, *Motorways versus Democraty. Public Inquiries into Road Proposals and their Political Significance*, Londres, Macmillan Press, 1978.

Urry, John, « The "System" of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n^{os} 4-5, 2004, p. 25-39.

Urry, John, « Automobility, Car Culture and Weightless Travel. A discussion Paper », Project SceneSusTech Report 2.3, Employment Research Centre, Department of Sociology, Trinity College (Dublin), 6 janvier 1999, 21 p.

Vernon, Raymond (éd.), *The Oil Crisis*, New York, Norton, 1976.

Wren, Anthony, *Computers in Transport Planning and Operation*, Londres, Ian Allan, 1971.

4.2. L'immeuble de grande hauteur, les politiques d'habitation et les manières d'habiter

Squatting. The Real Story, Londres, Bay Leaf Books, 1980.

Ball, Jane, « Les systèmes de "logement vestibulaire" : étude comparée du mal-logement en France et au Royaume-Uni », dans Valérie Laflamme, Claire Lévy-Vroelant, Douglas Robertson et Jim Smyth (dir.), *Le logement précaire en Europe. Aux marges du palais*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 169-189.

Beedle, Lynn S. (éd.), *Second Century of the Skyscraper*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1988.

Bouillon, Florence, *Les mondes du squat. Anthropologie d'un habitat précaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Partage du savoir », 2009.

Bullock, Nicholas, *Building the Post-War World. Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Londres, New York, Routledge, 2002.

Carroll, Roy, « How Did This Become the Height of Fashion? », *The Guardian*, 11 mars 1999, en ligne : <www.guardian.co.uk/theguardian/1999/mar/11/features11.g28>

Clabaut, Aude, « Normes et déviances dans le squat », dans Caroline Moricot (dir.), *Multiples du social. Regards socio-anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 283-288.

Coleman, Alice, *Utopia on Trial. Vision and Reality in Planned Housing*, Londres, Hilary Shipman, 1985.

Dormer, Peter, « The Rise, Fall and Rise of the Tower Block », *The Independant*, 23 février 1994, en ligne : <www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/architecture-the-rise-fall-and-rise-of-the-tower-block-peter-dormer-explains-why-multistorey-homes-once-cursed-may-not-be-so-bad-after-all-1395911.html>

Edwards, Brian, *London Docklands : Urban Design in an Age of Deregulation*, Oxford, Butterworth Architecture, 1992.

Franklin, Adrian, *Squatting in England 1969-79 : A Case Study of Social Conflict in Advanced Industrial Capitalism*, Bristol, School for Advanced Urban Studies, Working Paper n° 37, 1984.

Gibson, Alan, « High Hopes », *Socialist Review*, n° 201, octobre 1996, en ligne. <pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr201/gibson.htm>

Glendinning, Miles et Stefan Muthesius, *Tower Block. Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

Griffiths, Hugh, Alfred Pugsley et Owen Saunders, *Report of the Inquiry into the Collapse of Flats at Ronan Point, Canning Town*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968.

Harwood, Elain, *Chamberlin, Powell & Bon. The Barbican and Beyong*, Londres, RIBA, coll. « Twentieth Century Architects », 2011.

Huxtable, Ada Louise, *The Tall Building Artistically Reconsidered. The Search for a Skyscraper Style*, New York, Pantheon Books, 1984.

Jacobs, Jane, « A Geography of Big Things », *Cultural Geographies*, 2006, n° 13, p. 1-27.

Jephcott, Agnes Pearl et Hilary Robinson, *Homes in High Flats : Some of the Human Problems Involved in Multi-Storey Housing*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1971.

Ling, Arthur, « Skyscrapers and Their Siting in Cities », *The Town Planning Review*, vol. 34, n° 1, avril 1963, p. 7-18.

Mawby, R.I., « Defensible Space : A Theoretical and Empirical Appraisal », *Urban Studies*, n° 14, 1977, p. 169-179.

Paquot, Thierry, *La folie des hauteurs : pourquoi s'obstiner à construire des tours*, Paris, Bourin, 2008.

Power, Anne, *Hovels to High Rise. State Housing in Europe Since 1850*, Londres, New York, Routledge, 1993.

Rosselin, Céline, « Entrée, entrer. Approche anthropologique d'un espace du logement », *Espaces et sociétés*, « Méthodes et enjeux spatiaux », n° 78, 1995, p. 45-66.

Rule, Fiona, *London's Docklands. A History of the Lost Quarter*, Hersham (Angleterre), Ian Allan, 2009.

Towers, Graham, *Shelter is not Enough : Transforming Multi-Storey Housing*, Bristol, Policy Press, 2000.

Warburton, Nigel, *Ernö Goldfinger. The Life of an Architect*, Londres, New York, Routledge, 2004.

Ward, Barbara, *L'habitat de l'homme*, Ottawa, La Presse, 1976.

Webb, Sam, « Large Panel Systems Exposed », en ligne : <www.building.co.uk/buildings/technical/large-panel-systems-exposed/3046447.article>

Wearne, Phillip, *Collapse. When Buildings Fall Down*, New York, TV Books, 1999.

4.3. Les communautés fermées

Atkinson, Rowland et Sarah Blandy, « Introduction : International Perspectives of the New Enclavism and the Rise of Gated Communities », *Housing Studies*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 177-186.

Atkinson, Rowland, Sarah Blandy, John Flint et Diane Lister, « Gated Cities of Today? Barricaded Residential Development in England », *The Town Planning Review*, vol. 76, n° 4, 2005, p. 401-422.

Atkinson, Rowland, Sarah Blandy, John Flint et Diane Lister, *Gated Communities in England : Final Report of the Gated Communties in England*, « New Horizon Project », University of Glasgow et Sheffield Hallam University, 2003.

Blakely, Edward J. et Mary Gail Snyder, *Fortress America. Gated Communities in the United States*, Washington, The Brookings Institution, 1999.

Blakely, Edward J. et Mary Gail Snyder, « Separated Places : Crime and Security in Gated Communities », dans M. Felson et R.B. Peiser (éd.), *Reducing Crime Through Real Estate Development and Management*, 1998, p. 53-70.

Blandy, Sarah, « Gated Communities in England : Historical Perspectives and Current Developments », *GeoJournal*, « Gated Communities : An Emerging Global Urban Landscape », vol. 66, n^{os} 1-2, 2006, p. 15-26.

Blandy, Sarah, « Introduction : International Perspectives of the New Enclavism and the Rise of Gated Communities », *Housing Studies*, « Gated Communities », vol. 20, n° 2, mars 2005, p. 177-186.

Blandy, Sarah, « Enemies Within? Gated Communities Unhinged », article présenté lors du colloque de la Housing Studies Association, « Housing Imaginations : New Concepts, New Theories, New Researchers », Cardiff, 4-5 septembre 2001, en ligne :
www.jgballard.ca/criticism/jgb_gated_communities.html

Brunn, Stanley D., « Gated Minds and Gated Lives as Worlds of Exclusion and Fear », *GeoJournal*, « Gated Communities : An Emerging Global Urban Landscape », vol. 66, n^{os} 1-2, 2006, p. 5-15.

Degoutin, Stéphane et Gwenola Wagon, « Built Metaphors. Gated Communities and Fiction », article présenté à la 4^{e} conférence internationale du réseau de recherche « Private Urban Governance and Gated Communities », La Sorbonne, 5-8 juin 2007, en ligne :
www.nogoland.com/wordpress/2007/06/built-metaphors-gated-communities-and-fiction/

Didier, Sophie, « Disney urbaniste : la ville de Celebration en Floride », *Cybergeo : European Journal of Geography*, colloque « Les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, en ligne.
<cybergeo.revues.org/ index1147.html>

Gottdiener, Mark, *The Theming of America*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1997.

Sorkin, Michael (éd.), *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*, New York, Hill and Wang, 1992.

Webster, Chris, « Gated Cities of Tomorrow », *The Town Planning Review*, vol. 72, n° 2, avril 2001, p. 149-170.

Wilson-Doenges, Georjeanna, « An Exploration of Sense of Community and Fear of Crime in Gated Communities », *Environment and Behavior*, vol. 32, 2000, p. 597-611.

Wood, Dennis, « Selling the Suburbs : Nature, Landscape, Adverts, Community », *Transformations*, n° 5, décembre 2002, en ligne.
<www.transformationsjournal.org/journal/issue_05/abstracts.shtml>

5. Divers

Andy Warhol. Death and Disaster, Houston, Houston Fine Art Press, 1988.

La Wallace Collection, Londres, Scala, 2006.

Weegee dans la collection Berinson, Paris, Gallimard, 2007.

Abry, Christian, Françoise Létoublon et Philippe Hameau, « Introduction », *Les rites de passages. De la Grèce d'Homère à notre XXI^e siècle*, Grenoble, Musée dauphinois, coll. « Mondes alpin et rhodanien », 2010.

Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Réflexions sur le vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991 [1951].

Ariès, Philippe, « Compte rendu. Geoffrey Gorer, *Death, Grief, and Mourning* », *Revue française de sociologie*, 1966, vol. 7, n° 4, p. 539-541.

Aubry, Brigitte, *Richard Hamilton. Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*, Dijon, Presses du réel, 2009.

Augé, Marc, « Retour sur les "non-lieux" », *Communications*, n° 87, 2010, p. 171-178.

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xxi^e siècle », 1992.

Balandier, Georges, *Le désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

Bardot, Brigitte, *Initiales B.B.*, Paris, Grasset, 1996.

Barrau, Annick, *Mort à jouer. Mort à déjouer. Socio-anthropologie du mal de mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1994.

Barrie, James Matthew, *Portrait de Margaret Ogilvy par son fils*, Arles, Actes Sud, 2010 [1912].

Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, traduit de l'anglais par Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1997.

Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1964, p. 194-204.

Bataille, Georges, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8, p. 492.

Baudelaire, Charles, « Le vieux saltimbanque », *Petits poèmes en prose*, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 173.

Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1970.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1968.

Bayly-Colin Heather, Jane, « *Life* et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande », *Amnis. Revue de civilisation Europes/Amériques*, n° 4, « Médias et pouvoirs en Europe et en Amérique du XIX^e^ siècle à nos jours », 2004, en ligne : <amnis.revues.org/727>

Beaud, Michel, *Histoire du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points Économie », 2010 [1981].

Becchi, Egle et Dominique Julia (dir.), *Histoire de l'enfance. De l'Antiquité au xvii^e^ siècle*, t. 1, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1998.

Beck, Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

Bell, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1999 [1973].

Benjamin, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 114-151.

Bessin, Marc, « Parcours de vie et temporalité biographiques : quelques éléments de problématique », *Informations sociales*, vol. 6, n° 156, p. 12-21.

Bonnin, Philippe, « Dispositifs et rituels du seuil », *Communications*, n° 70, 2000, p. 65-92.

Boucquey, Thierry, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins, 1991.

Bourgeois, Marie-France, *Liz Taylor. La dernière star de l'âge d'or d'Hollywood*, Neuilly-sur-Seine, Exclusif, 2011.

Breton, André, *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1963.

Briggs, Asa, *The BBC. The First Fifty Years*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1985.

Bromberger, Christian et Annie-Hélène Dufour, « Pourquoi braconner? Jeux interdits en basse-Provence », *Études rurales*, n^{os} 87-88, « La chasse et la cueillette aujourd'hui », juillet-décembre 1982, p. 357-375.

Bromberger, Christian, Annie-Hélène Dufour, Claudie Gontier et Raymonde Malifaud, « Les paysans varois et leurs collines. Les enjeux symboliques d'une "passion", 2ème partie », *Forêt méditerranéenne*, t. 3, n^{o} 1, 1981, p. 45-56.

Buckley, Thomas et Alma Gootlieb (éd.), *Blood Magic : The Anthropology of Menstruation*, University of California Press, 1988.

Campbell, Duncan, *War Plan UK. The Thruth about Civil Defence in Britain*, Londres, Burnett Books, 1982.

Cazort, Mimi, « Photography's Illustrative Ancestors : the Printed Image », dans Ann Thomas, *Beauty of Another Order. Photography in Science*, New Haven et Londres, Yale University Press, en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts du Canada, 1997, p. 14-25.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

Certeau, Michel de, *La fable mystique. XVI^{e}-XVII^{e} siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1975.

Chaperon, Danielle, « L'ange des intervalles : poétique du montage cinématographique chez Jean Cocteau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 351-366.

Chassagnol, Monique (dir.), *Peter Pan. Figure mythique*, Paris, Autrement, 2010.

Chassagnol, Monique, « Être ou ne pas être adulte : Peter Pan et les siens », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol-Gagné et Catherine d'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008.

Cohen, Daniel, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, Seuil/La république des idées, 2006.

Colacello, Bob, « When Andy Met Liz », *Warhol Liz*, New York, Gagosian Gallery, 2011, p. 9-15.

Conekin, Beckey, *"The Autobiography of a Nation" : the 1951 Festival of Britain*, Manchester, New York, Manchester University Press, Palgrave, coll. « Studies in Design », 2003.

Curl, James Stevens, *A Celebration of Death. An Introduction to some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*, Londres, Constable, 1980.

Dampierre, Florence de, *Chairs. A History*, New York, Abrams, 2006.

Daneri, Anna, et al., (éd.), *Marina Abramović,* Milan, New York, Charta, 2002.

Debray, Régis, « Le passage à l'infini », *Cahiers de médiologie*, « La scène terroriste », n° 13, 2012, p. 3-13.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1959.

Deleuze, Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 11-17.

Deloye, Yves, Claudine Haroche et Olivier Ihl (dir.), *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1996.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1995.

Dondero, Maria Giulia et Jacques Fontanille, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

Dormer, Peter, *Le nouveau meuble*, Paris, Flammarion, 1988 [1987].

Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2001 [1967].

Dubost, Françoise, « Les agréments de l'entrée », *Communications*, n° 70, 2000, p. 53-63.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1976 [1975].

Duke, Judith S., *The Technical, Scientific and Medical Publishing Market*, White Plains, New York, Londres, Knowledge Industry Publications, Inc., 1985.

Dumoulin, Sophie, *Écriture ensauvagée, écriture de combat. Une ethnocritique des romans de jeunesse de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2013.

Edwards, Jim, « New Painting of Common Objects. An interview with Walter Hopps », dans *Pop Art. U.S../U.K. Connections, 1956-1966*, Houston (Texas), Menil Collection, en association avec Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 42-53.

Eisenstein, S.M., *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963.

Elias, Norbert, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1975 [1969].

Engels, Friedrich, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Éditions sociales, 1960 [1845].

Fabre, Daniel, « "Faire la jeunesse" au village », dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident. L'époque contemporaine*, t. 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1996, p. 51-83.

Fabre, Daniel, « La folie de Pierre Rivière », *Le Débat*, n° 66, 1991, p. 96-109.

Fabre, Daniel, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 26e année, n° 99, juillet-septembre 1986, p. 7-40.

Feuillet, Michel, *Le carnaval*, Paris, Cerf, coll. « Bref », 1991.

Finn, Agnès, « Écritures féminines et rites de passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 121-142.

Fletcher, Winston, *Powers of Persuasion : The Inside Story of British Advertising (1951-2000)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008.

Fleurdorge, Denis, *Les rituels et les représentations du pouvoir*, Paris, Zagros, 2005.

Fontaine, Audray, *Le Travestissement : une stratégie parodique dans trois romans en vers du XIIIe siècle*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2009.

Foucault, Michel, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1973.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971.

Fourastié, Jean, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible (1946-1975)*, Paris, Hachette, 2004 [1979].

Frileux, Pauline, « À l'abri de la haie dans le bocage pavillonnaire », *Ethnologie française*, vol. 40, n° 4, 2012, p. 639-648.

Gadouin, Jacques, *Guide du protocole et des usages*, Paris, Stock, 1984.

Garine, Igor de, « Les modes alimentaires : histoire de l'alimentation et des manières de table », dans Jean Poirier (dir.), *Histoire des mœurs I*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1990, p. 1447-1627.

Genet, Jean, *Le funambule*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2010.

Gihel, François, *Deux ans de crise pétrolière*, Paris, Éditions techniques et économiques, 1975.

Godeau, Emmanuelle, « "Dans un amphithéâtre..." La fréquentation des morts dans la formation des médecins », *Terrain*, n° 20, « La mort », 1993, en ligne : <terrain.revues.org/3060>

Gorer, Geoffrey, *Ni pleurs, ni couronnes*, Paris, E.P.E.L., 1995 [1965].

Graebner, William, *Patty's Got a Gun : Patricia Hearst in 1970s America*, The University of Chicago Press, 2008.

Graham, Elaine, « "The Story" and "Our Stories" : Narrative Theology, Vernacular Religion and The Birth of Jesus », *Words Made Flesh : Writings in Pastoral and Practical Theology*, Londres, SCM, 2009, p. 162-168.

Gray, Marcus, *The Clash : Return of the Last Gang in Town*, Londres, 4th Estate, 1995.

Graybill, Lela, « A Proximate Violence : Madame Tussaud's Chamber of Horrors », *Neneteenth-Century Art Worldwide*, vol. 9, n° 2, automne 2010, en ligne : <www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence>

Guelton, Frédéric, « Le dossier Mata Hari », *Revue historique des armées*, n° 247, 2007, en ligne : <rha.revues.org/1993>

Guindon, André, *L'habillé et le nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Religions et croyances », 1997.

Hell, Bertrand, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994.

Héritier-Augé, Françoise, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrains*, n° 18, « Le corps en morceaux », 1992, en ligne : <terrain.revues.org/3025>

Hertz, Robert, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1970 [1928], disponible en ligne : www.uqac.ca/class/...religieuse_folklore/hertz_socio_rel_folklore.pdf

Hobsbawn, Eric, *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle (1914-1991)*, Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, coll. « Bibliothèque Complexe », 1994.

Houellebecq, Michel, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 2006.

Kafka, Franz, « Première souffrance », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 127-131.

Kaprow, Allan, « Assemblages, Environments and Happenings », dans Michael Huxley et Noel Witts (éd.), *The Twentieth Century Performance Reader*, Londres, Routledge, 2002 [1996], p. 260-270.

Kaufmann, Jean-Claude, « Portes, verrous et clés : les rituels de fermeture du chez-soi », *Ethnologie française*, « La ritualisation du quotidien », vol. 26, n° 2, avril-juin 1996, p. 280-288.

Kiening, Christian, « Le double décomposé : Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 50e année, n° 5, septembre-octobre 1995, p. 1157-1190.

Kightly, Charles, *The Customs and Ceremonies of Britain. An Encyclopaedia of Living Traditions*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

Klein, Yves, « Le vrai devient réalité », *Zéro*, Düsseldorf, juillet 1961, n° 3.

Kochtchouk, Oleg, *Carnaval. Rites, fêtes et traditions*, Yens sur Morges, Cabédita, coll. « Archives vivantes », 2001.

Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2011.

Kurtz, Léonard P., *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Genève, Slatkine, 1975.

Laermans, Rudi, « Learning to Consume : Early Department Stores and the Shaping of the Modern Consumer Culture (1860-1914) », *Theory, Culture, Society*, vol. 10, n° 79, 1993, p. 79-102.

Laniado, Joe, « Arnold Odermatt », *Frieze*, n° 31, novembre-décembre 1996, en ligne : <www.frieze.com/issue/review/arnold_odermatt>

Lebeuf, Arnold, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, n° 25, 1989, p. 165-179.

Le Breton, David, « Les conduites à risque des jeunes comme résistance », *Empan*, 2005, n° 57, p. 87-93.

Le Breton, David, *Conduites à risques. Des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [2002].

Lecercle, Jean-Jacques, « Le regard adulte sur l'enfant : d'une fin de siècle à l'autre », dans Jackie Wullschäger, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... Nos*

nostalgies et nos tabous, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1997 [1995].

Lecoq, Danielle, « Les îles aux confins du monde », dans Daniel Reig (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 13-32.

Legendre, Bertrand, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », dans Leslie Howsam et Jane McLeod (dir.), *Mémoires du livre*, « Réseaux du livre et capital culturel : territoire, société et nation », vol. 2, n° 1, 2010.

Lemagny, Jean-Claude et André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

Leslie, John et Ross Snyder, « History of the Early Days of Ampex Corporation », *Audio Engineering Society Historical Committee*, 17 décembre 2013, en ligne : <www.aes.org/aeshc/docs/company.histories/ampex/leslie_snyder_early-days-of-ampex.pdf>

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, t. 3. *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, t. 1. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

Lévi-Strauss, Claude, « Le père Noël supplicié », *Les temps modernes*, n° 77, 1952, p. 1572-1590.

Leydier, Richard, « Arman, *White Orchid* », *Art Press 2*, n° 4, « Les nouveaux réalistes », février/mars/avril 2007, en ligne : <www.artpress.com/art-press-2--le-sommaire-du-numero-4,8904.media?a=23973>

Liberati, Simon, *Jayne Mansfield, 1967*, Paris, Grasset, 2011.

Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987.

Londe, Albert, *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier-Villard et fils, coll. « Bibliothèque photographique », 1893.

Malthête-Méliès, Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.

Marglin, Stephen A. et Juliet B. Schor, *The Golden Age of Capitalism. Reinterpreting the Postwar Experience*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Clarendon Paperbacks », 1990.

Marinetti, Filippo Tommaso, « Le manifeste du futurisme », *Tuons le clair de lune! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 7-16.

Marion, Louis et Arnaud Theurillat-Cloutier, « Le train fantôme du Lac-Mégantic : une métaphore bien réelle », *Le Devoir*, 15 juillet 2013, p. A7.

Maybury-Lewis, David « On the Importance of Being Tribal. Tribal Wisdom », dans Nora Haenn et Richard Wilk (éd.), *The Environment in Anthropology. A Reader in Ecology, Culture, and Sustainable Living*, New York University Press, 2006.

McKittrick, David et David McVea, *Making Sense of the Troubles : The Story of the Conflict in Northern Ireland*, Chicago, New Amsterdam Books, 2002.

McLuhan, Marshall et Quentin Fiore (mis en scène par Jérôme Agel), *Message et massage*, Paris, Pauvert, 1967.

McPherson, Heather, « Ingres and the Poetics of the Grotesque », dans Frances S. Connely (éd.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 139-155.

Mead, Margaret, *Adolescence à Samoa* [1928], *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, coll. « Pocket Terre humaine », 2004.

Mead, Margaret, *Le fossé des générations. Les nouvelles relations entre les générations dans les années 1970*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1979.

Meadows, A.J., « The Scientific Paper as an Archaeological Artefact », *Journal of Information science*, vol. 11, n° 1, 1985, p. 27-30.

Meadows, Dennis, Donella Meadows et Jorgen Randers, *Les limites à la croissance (dans un monde fini). Le rapport Meadows, 30 ans après*, Montréal, Écosociété, coll. « Retrouvailles », 2013.

Méchin, Colette, *Bêtes à manger. Usages alimentaires des français*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992.

Merceron, Jacques, « Le pied, le boiteux et l'au-delà », *Bulletin de la Société de mythologie française*, n° 157, 1990, p. 63-68.

Michaud, Yves, *La violence*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2012 [1986].

Milliet, Jacqueline, « Manger du chien? C'est bon pour les sauvages! », *L'Homme*, vol. 35, n° 136, 1995, p. 75-94.

Moles, Abraham, « Art et ordinateur », *Communications et langages*, n° 7, 1970, p. 24-33.

O'Hagan, Andrew, *Le crépuscule des pères*, Paris, Flammarion, 2000.

Orwell, George, *La ferme des animaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 1985.

Paugam, Serge (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2010.

Peignist, Myriam, « Corps renversés, clownerie acrobatique et utopie du "monde à l'envers" », *Les cahiers de l'idiotie*, « Le clown : une utopie pour notre temps? », numéro dirigé par Florence Vinit, n° 3, 2010, p. 23-53.

Peignist, Myriam, « "Faire cirque". Les "non-lieux" des acrobates-glisseurs? », dans Francine Fourmaux (éd.), *Les lieux du cirque. Du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, Paris, Manuscrit, 2008, p. 189-216.

Perault, Sylvie, *Une approche ethnologique du costume de spectacle. Du port aux savoir-faire. Des revues parisiennes aux planches des théâtres*, Sarrebruck (Allemagne), Éditions universitaires européennes, 2010.

Pilbeam, Pamela, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres et New York, Hambledon and London, 2003.

Pingaud, Marie-Claude et Françoise Zonabend, « Le fil rouge des femmes », *Ethnologie française*, « Apprentissages : hommage à Yvonne Verdier », vol. 21, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 362-365.

Poulain, Jean-Pierre, *Sociologies de l'alimentation. Les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sciences sociales et sociétés », 2002.

Pyatt, Edward, « The National Physical Laboratory – A History », *Physics in Technology*, vol. 15, n° 3, 1984, p. 157-163.

Pyatt, Edward, *The National Physical Laboratory - A History*, Bristol, Adam Hilger, 1983.

Ragon, Michel, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981.

Reynolds, Josephine P., « Suburban Shopping in America : Notes on Shopping Development in the United States and the Implication for Britain », *The Town Planning Review*, vol. 29, n° 1, avril 1958, p. 43-59.

Rouillé, André, « Lady Di, une mort par surexposition », dans Jean-Louis Deotte et Pierre-Damiem Huyguy (dir.), *Le jeu de l'exposition*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 119-130.

Rutherford, Paul, *Endless Propaganda : The Advertising of Public Goods*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

Salmon, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008 [2007].

Savage, John, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, 2005 [1991].

Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, coll. « Sciences sociales 128 », 1998.

Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Bibliothèque des Histoires », 1994.

Scott, Carole, « Magical Dress : Clothing and Tranformation in Folk Tales », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 21, n° 4, hiver 1996, p. 151-157.

Shils, Edward et Michael Young, « The Meaning of Coronation », *Sociological Review*, vol. 1, n° 1, 1953, p. 63-81.

Singly, François de, *Le questionnaire*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Sociologie, anthropologie », 2012.

Sokal, Alan et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Sontag, Susan, « Happenings : An Art of Radical Juxtaposition », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 1961, p. 263-274.

Soudière, Martin de la, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 5-31.

Spicer, Andrew, « British Culture and Society in the 1970s (report) », *Journal of British Cinema and Television*, vol. 6, mai 2009, p. 134-140.

Stancato, Frank A., « The Columbine Tragedy : Adolescent Identity and Future Recommendations », *The Clearing House*, vol. 77, n° 1, septembre-octobre 2003, p. 19-22.

Stubblefield, Thomas, « Between the Officer and the Artist : Arnold Odermatt's Aesthetic-Forensic Project », dans Marlene Kadar, Jeanne Perreault et Linda Warley, *Photographs, Histories, and Meanings*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 167-184.

Tcherkézoff, Serge, « Margaret Mead et la sexualité à Samoa. Du consensus anthropologique au débat ethnographique », *Enquête*, n° 5, « Débats et controverses », 1997, p. 141-160, en ligne : <enquete.revues.org/document1203.html>

Thomas, Louis-Vincent, *La mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003 [1988].

Thomas, Louis-Vincent, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de tourner en rond », 2000.

Thomas, Louis-Vincent, « Le pouvoir des rites funéraires », *Revue Informations sociales*, n° 8, « Penser la mort », 1989, p. 19-27.

Thomas, Louis-Vincent, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985.

Thomas, Louis-Vincent, « Les rituels funéraires », *Bulletin de la société de thanatologie*, nos 60-61, décembre 1984, p. 33-42.

Thompson, Edward P., « "Rough Music" : le charivari anglais », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 27e année, n° 2, 1972, p. 285-312.

Torosian, Michael, « L'élément essentiel. Une entrevue avec Edward Burtynsky », dans Lori Pauli, *Paysages manufacturés. Les photographies d'Edward Burtynsky*, Ottawa, New Haven, Londres, Musée des beaux-arts du Canada, Yale University Press, 2003, p. 46-55.

Tosi, Virgilio, *Cinema Before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*, Londres, British Universities Film & Video Council, 2005.

Turner, Victor, *Le phénomène rituel. Structures et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990 [1969].

Vamplew, Wray et Joyce Kay, *Encyclopedia of British Horseracing*, Abingdon Oxon, Routledge, 2005.

Van Gennep, Arnold, *Le folklore français*, t. 1. *Du berceau à la tombe*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1943].

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1987.

Verdier, Yvonne, « Le petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Le Débat*, n° 3, 1980, p. 31-61.

Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1979.

Verdier, Yvonne, « Pour une ethnologie culinaire », *L'homme*, vol. 9, n° 1, 1969, p. 49-57.

Vidal-Naquet, Pierre, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte/Maspéro, coll. « Fondations », 1983.

Vidal-Naquet, Pierre, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Enfant antique et pédagogie classique*, Raison Présente, « Enfance et Civilisations », n° 59, 1981, p. 9-26.

Virilio, Paul, *Ce qui arrive*, Paris, Actes Sud/Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002.

Webster Goodwin, Sarah, « Emma Bovary's Dance of Death », *NOVEL : A Forum on Fiction*, vol. 19, n° 3, printemps 1986, p. 197-215.

Whiteley, Nigel, « Toward a Thrown-Away Culture. Consumerism, "Style Obsolescence" and Cultural Theory in the 1950s and 1960s », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n° 2, « The 60s », 1987, p. 3-27.

Wieviorka, Michel, « La fabrication du "sauvage" », texte tiré d'une conférence prononcée au Musée du Quai Branly, en ligne : <www.books.fr/blog/la-fabrication-du-sauvage-/quai Branly>

Wilson, F.P., *La peste à Londres au temps de Shakespeare*, Paris, Payot, coll. « Médecine et sociétés », 1987.

Wullschäger, Jackie, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1997 [1995].

Zonabend, Françoise, « Le très proche et le pas trop loin : réflexions sur l'organisation du champ matrimonial des sociétés à structures de parenté complexe », *Ethnologie française*, vol. 11, n° 4, octobre-décembre 1981, p. 311-318.