

## « High-Rise », la cité dressée par J.G. Ballard

Terrel-Fauconnier Denise

### Pour citer cet article

Terrel-Fauconnier Denise, « « High-Rise », la cité dressée par J.G. Ballard », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/762>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/762>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/762.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

## «HIGH-RISE», LA CITÉ DRESSÉE DE J.G. BALLARD

Cités-planètes, cités-prisons, cités en vol, cités en ruines, cités sous globe... Source d'iconographies multiples, la ville est certainement un des thèmes les plus productifs de la Science-Fiction. Archétype de la structure sociale, depuis toujours la ville symbolise la civilisation qui l'a édiflée. La Science-Fiction, dont le principal objectif est d'offrir une réflexion sur les sociétés de demain, et surtout sur celles d'aujourd'hui, devait inévitablement se servir de ces représentations. «Science-Fiction is a literature of cities», affirme Brian Aldiss (1). La ville est centre d'un monde, image complète et microcosmique de sa grandeur et de sa décadence : Rome ou Carthage, Jérusalem ou Babylone. Son écroulement sanctionne la civilisation qui l'a fait naître (type : *La Planète des Singes*). Très souvent, cet écroulement porte en lui les germes d'une renaissance. Rares, à vrai dire, sont les «Cités du Soleil» : depuis Wells et surtout en Angleterre, les visions dystopiques l'emportent sur les visions euphoriques, malgré une certaine admiration envers ces symboles grandioses du progrès humain.

J.G. Ballard est pour beaucoup le «spécialiste des apocalypses naturelles», comme en témoignent des oeuvres telles que *The Drought*, *The Drowned World*, *The Crystal World*. Mais, contrairement aux autres «apocalyptiques», Ballard n'est pas un prophète ; son oeuvre n'est pas didactique et ne cherche pas à imposer un message, une leçon de morale. Peintre frustré, Ballard peint des paysages terrifiants et hostiles, souvent surréalistes, et montre l'individu dans son processus d'adaptation au sein d'univers en mutation violente. Depuis une quinzaine d'années, les paysages ballardiens deviennent de plus en plus technologiques, de moins en moins naturels (mais quel est l'environnement «naturel» de l'homme d'aujourd'hui ?). *Crash*, *High-Rise*, *Concrete Island* empruntent au monde moderne extérieur les éléments picturaux générateurs d'un cauchemar intérieur. Chose curieuse, à part *Chronopolis* (1960) et *The Ultimate City* (1976), la ville s'efface presque totalement devant les symptômes de son existence et de ce qu'elle représente : autoroutes, aéroports, échangeurs, cimetières de voitures...

En 1975, Ballard publie *High-Rise*. Un «High-Rise» (que je simplifierai en H.R. pour imiter la traduction française «I.G.H.») n'est pas vraiment une ville : c'est un immeuble de quarante étages destiné aux gens aisés à partir des classes moyennes (de la script-girl à l'architecte). Il en existe cinq, identiques en tous points, groupés en muraille dans la banlieue de Londres. Un H.R. est conçu pour offrir un paradis de confort, «a glut of conveniences» (2), à une élite désireuse de fuir l'enfer de la grande ville. Ce cocon est si bien pourvu en commodités diverses qu'il peut se permettre de vivre en autarcie. Londres est estompée dans le lointain : un passé ou une autre réalité. L'action se déroule en vase clos dans cette structure fermée. Il s'agit bien d'une représentation de la ville-monde dont parle Spengler :

ville absolue... qui bannit et tue... le paysage entier qui fut la mère de sa culture. ... Un tout qui vit, grandit, respire, acquiert un visage, une forme et une histoire intérieure (3).

H.R. est donc assimilable à une cité, une cité verticale. L'idée n'est pas neuve : déjà en 1939 Julian Krupa avait conçu une image semblable pour la couverture

de *Amazing Stories*. Avant *High-Rise* bien des écrivains ont inventé des structures variées de cités monolithiques : 334 de Thomas Disch (1972) et *Growing up in Tier 3000* de C. Gotschalk (1974) se servent de ce type d'architecture pour illustrer les problèmes de surpopulation. Les «conapts» de Philip K. Dick sont très proches des H.R. Mais le champion en la matière est certainement Robert Silverberg qui, dans *The World Inside*, met en scène les «Urbmons», villes de mille étages qui ont probablement inspiré Ballard, d'autant plus que ce roman a été publié aux États-Unis en 1971. Dans *Les Géants*, Le Clézio imagine «Hyperbolis», sorte d'immense shopping-centre à l'intérieur duquel vit un monde paranoïaque, décrit en images surréalistes. La ressemblance avec *High-Rise*, pour ce qui concerne le thème en tous cas, est frappante, mais le texte, datant de 1973, ne fut traduit qu'en 1975 et Ballard ignore le français. La source semble peu probable. Constatons plutôt que dans les années 70, le courant écologiste, à son apogée, diffuse un peu partout les thèmes de la cité corruptrice, destructrice et aliénante.

Plus lointaine, mais aussi plus profonde, l'influence de Wells et, bien avant lui, d'écrivains victoriens tels que Gissing, Dickens, Disraeli et Kingsley, pèse sur toute représentation de la hiérarchie sociale. On se souvient que, dans *The Time Machine*, le voyageur temporel entrevoit Londres transformée en cité-hôtel divisée en secteurs selon les classes de population. En fait, depuis les débuts de l'ère industrielle, pour tous ceux qui se sont penchés sur les structures de la vie urbaine, la division des classes correspond à la topographie : le dedans et le dehors (la ville et sa banlieue sordide de *When the Sleeper Wakes*), le haut et le bas (Morlocks et Eloi dans *Time Machine*). Puis, la ville devenant très vite un espace étouffant et aliénant, s'ajoutera un schéma narratif constant : ville-prison + héros-solitaire-cherchant-à-s'en-échapper. Ce sont par exemple *The Machine Stops* de E.M. Forster, *The Caves of Steel* d'Isaac Asimov, *The City and the Stars* d'Arthur C. Clarke. La ville secrète en elle-même les germes de sa propre chute et la fuite de ce héros (promu alors héros-messie) annonce une renaissance sur les ruines de la société rejetée.

*High-Rise* ne semble pas échapper à ce schéma ; cependant les images finales s'entre-mêlent dans la plus grande ambiguïté, sans que puisse se dégager définitivement le thème du monde-nouveau-meilleur. Dans le H.R. dévasté s'édifie une nouvelle société ; qu'elle soit meilleure n'est pas évident.

L'originalité de *High-Rise* tient essentiellement au génie pictural de Ballard. L'insistance à rappeler les mouvements antithétiques dedans/dehors, haut/bas fait du H.R. une structure obsédante : les ascenseurs montent et descendent, rythmant l'action comme les battements de cœur d'un grand organisme. La concentration du «dedans» aspire le lecteur, le pénètre du sentiment de la perte tragique d'un «dehors», tout comme les personnages, qui sortent régulièrement pour se rendre à leur travail, ont l'impression de ne plus exister dès qu'ils sont dehors. Il en résulte une autre opposition réel/irréel qui accentue le cauchemar, fait de lui la seule réalité possible. En fait, la caméra de Ballard est presque toujours à l'intérieur. L'extérieur se borne aux quatre autres H.R., à une boucle de la Tamise sortant de nulle part, ne menant nulle part, et à Londres, perdue au loin dans la brume la ville-symbole de la civilisation britannique, et donc du passé culturel de l'auteur, «belonged to a different world» (*HR*, p. 8). Le paysage environnant évoque celui d'une planète abandonnée. C'est bien sur le H.R. que se joue la destinée de cette Angleterre : rien n'existe en dehors de cet ensemble à l'intérieur duquel s'accomplit un pourrissement accéléré, observé exclusivement par ceux qui sont «dedans», sans pour autant que soit perdue pour eux et pour

le lecteur la conscience d'un «dehors» à la présence fantômatique mais obsédante. La coupure n'en est que plus pesante, l'emprisonnement plus total. Les H.R. sont comparés à une immense palissade qui plonge les rues avoisinantes dans l'obscurité (H.R., p. 19). Le désert spatial se double d'un désert psychologique et social : d'une façon de plus en plus invraisemblable, au fur et à mesure que se poursuit la montée vers l'horreur, le monde extérieur se désintéresse du H.R., de ses illégalités, de ses crimes, de sa barbarie. Au début, quelques policiers viennent renifler quelques vagues indices, puis s'éloignent. De toutes façons, ce monde, qui vit replié sur lui-même, les rejette, ne connaît que sa propre loi.

La trame classique est déjà violée par la ligne dramatique : il n'y a pas de lente dégradation ressentie et passionnément combattue par un héros-messie ; le roman est un flash-back à partir d'une première image-choc : Laing, le psychiatre, se remémore les derniers mois depuis son acquisition d'un appartement au H.R. ... tout en faisant rôti un berger allemand. Le lecteur sait déjà où va l'intrigue : pas d'écroulement romantique et spectaculaire, pas de rédempteur. L'accent est mis sur la survie définie par des conditions de violence acceptées dans la plus grande tranquillité d'esprit. Il ne reste plus qu'à lire une description très accélérée de ce processus vers ce que nous, extérieurs à l'action, enregistrons comme une chute. A la fin du premier chapitre, un cadavre de lévrier afghan flotte déjà sur la luxueuse piscine, première étape vers l'inquiétude après la vision idyllique de son emménagement dans les souvenirs de l'homme au barbecue. Dès le début, deux chiens de luxe sont immolés dans des lieux où est concentré «l'establishment» britannique. Ensuite, les meurtres succéderont aux meurtres, les scènes de violence aux scènes de violence. Vers la moitié du livre, plus rien n'étonne ; le lecteur accepte intégralement l'univers cauchemardesque de ce «maveolent zoo» (HR, p. 103). Les chiens, naguère vivants emblèmes du luxe, dévalent les escaliers en meutes sauvages pour tomber dans les filets des habitants affamés. Les dernières lignes ramènent au point de départ : le berger allemand embroché. Le schéma narratif évoque incontestablement *Lord of the Flies*, mais la métaphysique du Bien et du Mal n'est pas l'affaire de Ballard. *High-Rise* est surtout un débordement d'images peignant la dégradation d'une manière terriblement concrète. L'écroulement moral et social (meurtres des chiens à pedigree, orgies, etc...) est directement associé à l'écroulement matériel. Le monde de Ballard est avant tout un monde où l'on vit, un environnement physique. D'abord, des failles de construction (évier bouchés, ascenseurs en panne), puis, très vite, des actes de vandalisme anonymes, pour finir par des appartements saccagés, des hommes et des femmes en haillons, couverts de sang et de peintures de guerre. Le H.R., murs et gens, s'auto-détruit ; la déchéance sociale est définie par la déchéance du bâtiment en images violentes et scatologiques : on piétine de plus en plus dans le sang, dans la merde et les détrit. Ballard bascule aisément du réalisme au surréalisme ; citons en exemple cette femme couchée, sans forces, qui encourage son chat à s'alimenter à même une blessure de son poignet qu'elle ne cesse de rouvrir complaisamment au gré des besoins de l'animal : une image morbide de la maternité, évidemment.

Le fantastique de ce monde clos, à deux pas de la capitale, fait du H.R. un espace symbolique aux sens et fonctions diverses, souvent ambiguës. Conforme aux clichés sur la ville, H.R. est l'entité dévorante, le Moloch de *Métropolis*. Richard Matheson est probablement allé le plus loin, jusqu'à l'allégorie, avec *The Creeping Terror* (1959) où la ville est un véritable cancer vivant. Ballard parle à plusieurs reprises des «pieds» du H.R., le compare à une immense créature «stirring in its sleep» (HR, p. 22) ; Laing, devant sa table de dissection à l'hôpital,

médite sur un cadavre pourrissant : l'analogie saute aux yeux (*HR*, p. 35). Toutefois, l'idée du grand organisme vivant n'est pas présentée comme une métaphore simple et lourde ; elle s'impose au lecteur par touches multiples, suggestives, où tous les conduits du H.R. (couloirs, cages d'ascenseurs, vide-ordures, systèmes d'aération) sont associés à des images de déglutition et d'évacuation d'excréments. Le mouvement physiologique descendant souligne ainsi la hiérarchie des étages d'une manière particulièrement colorée : le bas (du 1er au 10ème étage) reçoit toutes les déjections ; sur le toit, dernier niveau des 15 étages supérieurs, le constructeur a imaginé un splendide jardin agrémenté d'arbres, d'un lac et de statues. La division des classes correspond à cette division des niveaux matérialisés par des frontières tangibles : au 10ème étage, le shopping-centre ; au 35ème, la piscine. Ironiquement, Ballard reconstruit la lutte des classes au sein d'un monde privilégié, tandis que le véritable prolétariat croupit dans les bas-fonds de la lointaine Londres. Du 1er au 9ème, les script-girls, les laborantines, les employés de bureau, apathiques, résignés à étouffer et à recevoir les détritrus venus d'en haut. Au sommet, les architectes, les stars de cinéma, les politiciens, vautrés dans le luxe, l'alcoolisme et la débauche sexuelle. Entre les deux, une classe moyenne importante, mécontente de son sort, qui ne vise qu'à monter d'un étage ou deux. L'ordre n'existe que dans le respect (forcé ou consenti) des cloisonnements, et du reste le H.R. périra en partie de la perméabilité de sa structure qui permet les déménagements licites et qui, malgré les barricades érigées au 35ème étage, va laisser passer les audacieux décidés à franchir illégalement la limite sacrée. On sent que, pour Ballard, les luttes sociales, si elles sont un fait inévitable, n'en engendrent pas moins beaucoup de désordres.

Vers le milieu du roman, le H.R. cesse imperceptiblement d'être un immeuble géant pour devenir un espace universel, théâtre d'une anticipation de l'avenir. Le roman n'est pas vraiment prophétique : c'est la projection d'un cauchemar personnel de l'auteur. Une fois de plus, Ballard veut imaginer des individus impliqués dans ce cauchemar et étudier leurs réactions, montrer leur processus d'évolution et d'adaptation. Après la crise détruisant les valeurs actuelles, l'agitation se stabilise en société nouvelle. Mais il ne s'agit pas du schéma optimiste «destruction-renaissance» ; l'auteur décrit un phénomène irréversible, observe l'individu pris dans le mouvement, constate qu'il ne s'en sort pas si mal, mais le cauchemar demeure un cauchemar pour lui-même. Toutefois, il n'est pas total, car mieux vaut un ordre nouveau qu'un ordre dégradé : la première partie du livre montre une société paradoxalement plus négative que la seconde. L'apathie et la débauche sont de moindres maux ; plus grave est l'uniformité d'une population anesthésiée de toutes passions, de toute affectivité. Comme dans *Crash*, la sexualité facile, simple excitation des sens, tue les véritables relations. L'intérieur du H.R. n'est qu'une masse informe d'individus standardisés. La lutte entre les étages va secouer cette masse, et lui rendre vie en la hiérarchisant dans les structures claires de la société primitive. *High-Rise* est la conscience amère d'un homme qui voit s'estomper dans la brume l'ordre ancien et nous dit avec rage que mieux vaut revenir au plus noir des passés que de s'engluier dans le confort design et la névrose de l'inactivité. Sur ce plan, le discours de Ballard relève du cliché, si on le limite à une réflexion sur l'évolution rapide de la société anglaise. Mais l'oeuvre possède une autre dimension.

L'action se focalise sur trois personnages, examinés à tour de rôle à chaque étape du processus. Tout indique que l'auteur propose une comparaison entre trois aventures différentes, trois quêtes intérieures. Tous trois fonctionnent «as centres of awareness» (4). Ballard a toujours défini ses romans comme l'étude de

consciencias isolées. Il reprend cette idée à propos du H.R., conçu pour servir «not the collective body, but the individual resident in isolation» (HR, p. 10). La fonction symbolique du H.R. n'est donc pas uniquement à chercher au plan sociologique. La plupart du temps, la vision des personnages est une vision «de l'intérieur» ; ce qui n'est pas le cas, par exemple, pour les personnages de *The World Inside* : malgré leur appartenance à l'univers décrit, ils prennent leurs distances et cherchent à fuir. Malgré leur échec, ils sont assimilables aux «héros-messies». Silverberg est totalement extérieur à son intrigue et à ses personnages : il raconte une histoire qui, malgré de nombreuses similitudes avec *High-Rise*, reste une authentique anticipation de l'avenir, bâtie à partir du fameux postulat «et si...». Si les oeuvres de Ballard troublent le lecteur en profondeur, c'est que ce sont de véritables «paysages intérieurs», des projections mentales où l'écrivain s'implique et brode autour de ses propres fantasmes, au point de prendre comme narrateur le personnage J.G. Ballard lui-même, comme dans *Crash*. Le H.R. n'est pas uniquement l'élément représentatif d'une civilisation négative comme les Monades Urbaines de Silverberg. Une métaphore fréquente l'assimile à un cerveau psychotique ; le dessin du bâtiment évoque «the disturbed encephalograph of an unresolved mental crisis» (HR, p. 9) ou «the unconscious diagram of a mysterious psychic event» (HR, p. 25). Une image de la boîte de Pandore le situe dans un contexte introspectif en évoquant les cent fenêtres qui s'ouvrent «inwardly» (HR, p. 35). Cette métaphore directrice souligne l'unicité d'un collectif malade de son environnement, mais en même temps, on est tenté de voir dans le H.R. un espace individuel où l'écrivain projette ses propres angoisses face à sa condition dans le monde d'aujourd'hui.

Royal, Wilder, Laing : une trinité masculine. *High-Rise* est un monde d'hommes ; les femmes y jouent un certain nombre de rôles, mais elles n'ont qu'une fonction référentielle. Elles sont finalement plus extérieures aux hommes que les murs du H.R. ; elles sont «autres», isolées dans leur sexe jusqu'à former une tribu à la fin du roman. A ce stade, tous les concepts de Ballard atteignent au paroxysme de leur représentation : l'image de la tribu des femmes ne fait qu'achever le tableau de la solitude masculine suggérée depuis le début. Aucun des trois héros ne mène une vie de couple : Laing est divorcé, Wilder et Royal ont des épouses effacées. Inexistantes, victimes fragiles ou poupées peintes, les femmes ne «vivent» pas dans *High-Rise* : le véritable conflit concerne la masculinité. Le H.R. est le lieu phallique par excellence, pôle opposé de l'image matricielle du vaisseau spatial, autre type d'espace clos. Quelques femmes cherchent timidement à quitter cette entité qui les exclut par définition. Dans cette tour dressée vers le ciel, trois hommes vont accomplir la quête de leur virilité et de leur identité dans un environnement terriblement contemporain qui ne bascule dans le surréel que pour préciser le discours et le sens de la vision de l'écrivain.

Royal, l'architecte, est le créateur du H.R. Il a été handicapé à la suite d'un récent accident de voiture ; l'auteur le compare à «a crippled old albatros» (HR, p. 79). Royal est distant de son oeuvre comme un peintre de sa toile. Il a créé l'objet, la merveille architecturale, pour réaliser une ambition personnelle, un rêve. Mais son côté fonctionnel ne l'intéresse pas : il méprise le confort design des appartements et la collectivité humaine qui les habite. On peut aller jusqu'à dire qu'il rejette, voire refoule, la vérité intérieure que cache cet espace né de son besoin de se sublimer : n'envisage-t-il pas parfois de «descendre» pour détruire les étages inférieurs ignominieux ? Il est l'homme des hauteurs ; son royaume est ce jardin sur le toit qu'il hante perpétuellement, flanqué de son berger allemand

et environné de mouettes étranges venues d'on ne sait où. «A perverted Prospero», pour David Pringle (5), Royal est néanmoins le personnage auquel Ballard s'identifie le plus : c'est l'artiste, l'intellectuel, celui qui voit plus loin que les autres ; sa pensée est aussi élevée que sa position. Lorsqu'il se livre à des méditations critiques sur la technologie moderne, il est évident qu'il joue le rôle de porte-parole de l'auteur. Mais c'est aussi le personnage le plus inquiétant et le plus chargé de signes symboliques. La verticalité de sa stature, associée à la verticalité des murs qu'il a imaginés, s'oppose à son impuissance qu'il faut qualifier de sexuelle, bien que l'auteur refuse de s'y référer explicitement : «Despite his symbolical emasculation, Royal was still regarded as having the key to the building» (HR, p. 73). Une phrase qui exprime bien le rapport entre l'homme et sa création. Le blanc est sa marque distinctive : ses vêtements, son chien, les mouettes, ses cheveux sont blancs. Le blanc de l'intellect et de la chasteté (forcée) est atténué par la force du chien loup et l'envol des oiseaux. L'impuissance sexuelle trouve une compensation dans les symboles de l'élévation, de la verticalité et de la force animale. Lorsque le chien, blessé par des vandales, maculera le veston blanc de Royal, celui-ci arborera comme un trophée le sang initiatique. Lorsque sa femme lavera enfin le vêtement à son insu, Royal se sentira diminué. Personnage sublimé, Royal n'en exprime pas moins la frustration que souligne la castration par la femme. Ses seuls compagnons sont ces oiseaux de proie prêts à fondre sur les victimes de son rêve : son jardin n'est qu'un mausolée (HR, p. 89). Conscient de ses limites et de la vanité de sa création, Royal sera précipité au bas des escaliers, détrôné de son sommet, par Wilder, tandis que Laing mangera son chien.

Wilder, lui, est journaliste, logé dans les étages inférieurs. Il ne se déplace pas sans sa caméra emblématique, marquant son lien avec l'extérieur. Il est toutefois moins extérieur que Royal, car il colle à la réalité diégétique, joue le jeu du H.R. et de son espace aux lois propres. Wilder est le seul personnage représentatif du réel, c'est-à-dire conscient du dehors comme du dedans. Alors que le H.R. sombre petit à petit dans l'irréalité acceptée (y compris par le lecteur), lui seul s'obstine à vouloir témoigner, par un film envoyé à la B.B.C., des événements fantastiques qui se déroulent à deux pas de Londres. Sa voix révoltée s'éteindra d'elle-même, sans intervention extérieure, sans explication narrative. Un jour, laissant femme et enfant, caméra au poing, il montera à l'assaut du sommet ; sa progression d'étage en étage détachera un à un tous les fils qui le rattachaient au réel extérieur. Il faudra peu de temps pour que le lecteur lui-même cesse de se préoccuper de l'enquête journalistique originelle : seule compte cette odyssée dangereuse du jeune aventurier vers le sommet. Il y parviendra en hailons, couvert de blessures et de peintures de guerre, pour affronter Royal, tandis que son appareil-photo se brisera dans les escaliers telles les lunettes de Piggy dans *Lord of the Flies*. Royal est battu d'avance par ce guerrier triomphant portant tous les signes de la virilité. Wilder avance ensuite dans le jardin, miraculeusement transformé en Eden, comme si, Royal disparu, un enchantement cessait. Wilder découvre des fleurs, des fontaines, des couleurs chatoyantes ; des enfants (enfin des enfants !) jouent dans les eaux du lac ; autour d'un feu des femmes sont groupées. Wilder reconnaît des anciennes résidentes, mais : «They seemed to belong to another century and another landscape» (HR, p. 167). Est-ce le monde renaissant permis grâce au héros-sauveur ? Wilder s'avance, ébloui, vers les femmes qui l'attendent... les mains ensanglantées, assises devant le feu sur lequel tourne une broche encore vide. Wilder ne recule pas, sa quête est achevée. Dans le «Blood Garden» (titre du chapitre 18), il accomplit son destin d'homme,

dans une image de la dévoration par la femme digne des plus anciennes mythologies. Personnage de prime abord sympathique, apparemment équilibré et en pleine possession de sa virilité, Wilder, que Ballard compare à un pèlerin (*HR*, p. 95), effectue au sein du H.R. un voyage initiatique qui le ramène néanmoins au point de départ de sa condition masculine, au coeur du complexe freudien suggéré par l'image de ce matriarcat triomphant : «Wilder tottered across the roof to meet his new mothers» (*HR*, p. 168). Conforme à l'idéal masculin traditionnel, Wilder n'en est pas moins un «bouffon» — pour reprendre l'interprétation de Pringle (6) —, essentiellement parce que, en ayant voulu jouer un jeu aujourd'hui dépassé, il est retombé encore plus vite dans le vieux piège originel. Son destin est-il plus enviable que celui de Royal ?

Reste Laing, le psychiatre, qui clôt le roman après l'avoir ouvert. Habitué à vivre confortablement dans le monde des fantômes, Laing se vautre avec délice dans l'univers du H.R. qui fait pleuvoir sur lui une averse de satisfactions. Laing est le plus dévirilisé des trois hommes : il est calme, mou, replié sur lui-même. Wilder nous dit ne pouvoir compter sur lui. Alors que Royal se valorise au moins intellectuellement, Laing a un potentiel énergétique nul. Grâce au H.R., il va devenir un héros au sein de son petit monde à lui, totalement clos, à peu de frais, sans trop bouger de son fauteuil. Il ramasse «ce qui tombe» depuis le sommet de ce monde en désagrégation : le corps de Royal, le chien blanc, les boîtes de conserve. Il ramasse dans les recoins les plus cachés les résidus de la chute : sa soeur, la femme au chat, les provisions dans les frigos abandonnés. Laing va jouer le rôle d'un chef, viril et responsable, en dominant et protégeant ces deux éclopées. Alors que Wilder avait assumé ce rôle à part entière, tout au moins par les gestes et la silhouette, dans son odyssée ascensionnelle, Laing se limite à un espace restreint, dérisoire, mais personnel, intérieur... et réussit. C'est lui qui mangera le chien blanc. Pour Brian Stableford, «the disintegration (of the H.R. microcosm) is not viewed as necessarily disastrous» (7). Évidemment, nous avons avec Laing l'exemple d'une parfaite adaptation au milieu nouveau. C'est le Kerans de *The Drowned World*, le Sander de *The Crystal World*, mais cette adaptation ne se fait qu'au prix d'une complaisance dans la névrose. Pour Ballard, l'adaptation est vue comme un phénomène inévitable, mais l'écrivain la juge par ses propres normes. C'est la raison pour laquelle ses peintures engendrent un violent malaise chez le lecteur. Laing est peut-être un Ballard adapté potentiel ; la figure la plus probable sans doute de cette trinité qui reflète trois images possibles du moi ballardien, elle n'en est pas pour autant acceptée. Laing triomphe parce qu'il survit : l'individu a d'immenses facultés d'adaptation à son milieu ; Ballard le sait, mais redoute cette probabilité d'existence au sein d'un espace de plus en plus rétréci, de plus en plus privé de dimensions valorisantes, de plus en plus borné par la névrose solitaire (8). La dernière image de *High-Rise* n'est pas euphorique : Laing ne s'appropriera pas la virilité du chien blanc en le dévorant comme les primitifs dévoreraient la cervelle de leurs ennemis. Cette virilité lui échappe à jamais :

The silhouette of the large dog on the spit resembled the flying figure of a mutilated man, soaring with an immense energy across the night sky (*HR*, p. 173).

La victoire finale n'appartient-elle pas à Royal ? Après être tombé, il s'élève à nouveau, mythique, encore plus haut, au-dessus de l'échec temporel consommé, au-dessus des résidents qui maintenant, torches en main, «made their first attempts to discover where they were» (*HR*, p. 173) et de Laing qui les attend «ready to welcome them to their new world» (*HR*, p. 173).



«New World», ce sont les derniers mots du texte ; ils tirent un trait sur une peinture visionnaire. Par l'image très contemporaine, très vraisemblable, du H.R., Ballard voit l'évolution de la civilisation présente anesthésiée par le confort design et la technologie yankee. Pour lui, la probabilité d'avenir très proche est une régression vers un primitivisme sommaire, annoncé par les mouettes, étranges oiseaux de proie «responding to the same image of the sacred violence to come» (HR, p. 80). Pourquoi sacrée ? Sans doute parce que, naguère poli, civilisé, raffiné (modèle Royal), l'homme va replonger dans le schéma simple et originel (modèle Wilder), tandis que l'élite de demain a pour visage Laing, psychiatre conscient et organisé, décidé à conforter ses fantasmes de domination au point de songer à droguer les deux épaves qui dépendent de lui. L'évolution intellectuelle et scientifique ne semble pas modifier les principes fondamentaux de la loi humaine et le poète continuera à être un albatros. Ce constat amer de la régression implique en filigrane la certitude d'un déterminisme d'espèce.

Il est intéressant de constater que, chez Ballard, la débâcle de la société est vue sous l'angle de la sexualité mâle enfermée dans les murs d'un bâtiment phallique. «High-Rise», dit le titre, dans un dernier cri pour dresser cette virilité : le roman anéantit ce défi tragique. Dans le monde d'aujourd'hui, il semble bien que l'homme (vir) puisse encore moins s'exprimer, se réaliser. Comme dans *Crash*, Ballard voit l'environnement moderne comme une source de décérébration et de castration, avec effets interactifs. Il y a dans ses derniers romans la même amertume que dans les films de Marco Ferreri. La sexualité masculine risque ainsi de devenir un enfer aussi fermé et aussi désespérant que le H.R. Quelles probabilités d'avenir Ballard envisage-t-il ? Laing, repu, répugnant, amolli, confortant ses fantasmes de fausse virilité ? Ou Wilder, vaillant petit héros continuant à jouer le bon vieux jeu du mâle pour tomber dans les mêmes ornières ? Ni futur, ni passé, Reste le présent, le réel, pas encore tout à fait dissous : Royal, l'artiste, le penseur, physiquement limité, seul bouffon finalement, amer Prospéro déchu, inadapté et conscient de l'être, mais pas mécontent de pouvoir au moins juger la scène moderne du haut de sa terrasse aux cent statues. Même s'il lui faut en définitive être jeté au bas des escaliers, même s'il lui faut laisser la place à Laing ou devenir Laing lui-même, son chien blanc témoignera qu'il valait mieux que les deux autres.

NOTES

- (1) *Science-Fiction Art*, New-York, Bounty, 1975, cité par Gary K. Wolfe, *The Known and the Unknown, The Iconography of Science-Fiction*, The Kent University Press, 1979, p. 105.
- (2) J.G. Ballard, *High-Rise* (HR), Londres, Panther, 1977, p. 9.
- (3) Oswald Spengler, *Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948, Tome 2, pp. 92-95.
- (4) David Pringle, «The Lamia, the Jester and the King : J.G. Ballard's Characters» in *Foundation*, n° 16, May 1979, p. 13.
- (5) *Ibid.*, p. 13.
- (6) *Ibid.*, p. 13.
- (7) In Peter Nicholls (ed.), *The Encyclopedia of Science-Fiction*, Londres, Panther, 1981, «Cities», p. 120.
- (8) Rappelons que Ballard a de bonnes raisons de se sentir diminué : il a passé son enfance à Shanghai, a subi les camps de prisonniers civils après Pearl Harbour, a fait du journalisme à Londres, puis s'est engagé dans la RAF. Depuis la mort de sa femme en 1975, il mène une existence solitaire et casanière, apparemment replié sur lui-même.