



Image extraite de David Prowler, *A Telegram from Marcel Duchamp*, 1990, San Francisco, Readymade Press, non paginé, maquette de Diane Burk et Robert Langenbrunner, photographe non mentionné



Vue du montage de l'exposition de J. G. Ballard, « New Sculpture », 1970, New Arts Laboratory, Londres, courtesy Hulton Getty, Londres

Valérie Mavridorakis

THE ATROCITY EXHIBITION – ÉCRITE ET RÉALISÉE PAR J. G. BALLARD

ou la fin tragique des années soixante

*Dans ce royaume crûment éclairé, gouverné par des images de la course à l'espace et de la guerre du Vietnam, par l'assassinat de Kennedy et le suicide de Marilyn Monroe, une alchimie unique de l'imagination était en cours. Sous bien des rapports, le paysage médiatique des années soixante était conçu pour me guérir de toutes mes obsessions. La violence et la pornographie fournissaient un ensemble de mesures d'urgence (...). Le trépas du sentiment et des émotions, la mort de l'affect dominaient comme un soleil morbide l'aire de jeu de cette redoutable décennie (...). J. G. Ballard, *The Kindness of Women*¹*

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ?² », demandait Marcel Duchamp. Nous pourrions ajouter cette question corollaire : « Peut-on réaliser une exposition, dans une institution artistique, qui ne soit pas "d'art" ? » Sans craindre le caractère aporétique d'une telle interrogation, je me propose d'évoquer ici le cas d'une exposition qui ne prétend à aucun statut artistique, une exposition conçue comme une expérimentation psychologique, visant à vérifier une théorie explicitement fictionnelle. Délice des hasards objectifs, les graphistes de l'ouvrage de David Prowler, *A Telegram from Marcel Duchamp*³, ont placé vis-à-vis de notre épigraphe duchampienne la photographie de face d'une chaîne montage où l'on voit quatre voitures. Leurs phares, tels des yeux écarquillés, semblent fixer l'objectif. Et ce modèle des années 1950, allusivement anthropomorphe, apparaît comme une créature dupliquée, hybride et confusément prédatrice. Du salon de l'automobile au salon des horreurs, il n'y aurait qu'un pas... C'est justement l'hypothèse que vérifie J. G. Ballard en 1970, à travers une exposition pour le moins singulière.

Exhiber l'atrocité

Du 4 au 28 avril 1970, Ballard, écrivain de « fiction spéculative » (à partir de 1966, son œuvre ne relève plus de la science-fiction), a présenté au New Arts Laboratory, dans Robert Street à Londres, une exposition parodiquement intitulée « New Sculpture »⁴. Je ne puis malheureusement la décrire que sur la base d'une documentation assez limitée, à partir des indications plus ou moins impressionnistes que m'ont néanmoins patiemment fournies Ballard lui-même, son ami Martin Bax et les curatrices qui l'avaient invité, Biddy Peppin et l'écrivain Pamela Zolin⁵. Aucun d'eux n'a conservé de photographie de l'événement. Il n'existe, selon Ballard, qu'une seule image, prise à la sauvette par un photographe du *Daily Mirror* durant la mise en place de l'exposition. Le magazine *Frieze* l'a d'ailleurs publiée en 1997⁶. Elle montre une jeune femme (en l'occurrence Sally Potter, future cinéaste



Eduardo Paolozzi et J. G. Ballard en visite à l'Imperial War Museum, Londres, 1971

アンビット・ニュース

編集者、マーティン・ボックス、エドワード・バロツィー日本より。

THE GREAT EXPOSURE

(Open Your Eyes)

I saw an eye sitting on the palm of a girl's hand. Suddenly it turned and leaped into the sky and then came flying back towards me, so that, looking up, I could see a great bare eyeball, bigger than life, hovering over my head, staring point-blank at me. I was powerless to move.

WHAT THE PLANE DID

'Those who were watching the plane had their eye-grounds burned,' he replied. 'The flash of light apparently went through the pupils and left them with a blind area in the central portion of their visual fields'. 'Most of the eye-ground burns are third-degree, so cure is impossible.'

WHAT THE BIBLE SAYS THIS WEEK.

Conjured no more
By his master music to wed
Their truths to times, the Eternal Objects
Drift about in a daze:

WHAT AMBIT THINKS

But the underlying strangeness of this world,—the psychological strangeness,—is much more startling than the visible and superficial. You begin to suspect the range of it after having discovered that no adult Occidental can perfectly master the language. East and West the fundamental parts of human nature—the emotional bases of it—are much the same: the mental difference between a Japanese and a European child is mainly potential. But with growth the difference rapidly develops and widens, till it becomes, in adult life, inexpressible. The whole of the Japanese mental superstructure evolves into forms having nothing in common with Western psychological development: the expression of thought becomes regulated, and the expression of emotion inhibited in ways that bewilder and astound. The ideas of this people are not our ideas; their sentiments are not our sentiments; their ethical life represents for us regions of thought and emotion yet unexplored, or perhaps long forgotten.

NIPPON AGENCY. BAX & PAOLOZZI REPORTING

★ **AMBIT NEWS** ★

1

Eduardo Paolozzi, « Nippon Agency. Bax and Paolozzi Reporting », *Ambit*, n° 43, 1970, p. 1-16 (détail de la première page)

Le texte et les images de ce reportage ont été rassemblés par l'artiste alors qu'il travaille au Japon, en 1969-1970, à la réalisation d'une sculpture pour l'« Expo'70 » d'Osaka

expérimentale mais, en 1970, simple assistante au London Film-makers' Co-op, dont les bureaux se trouvaient dans le même immeuble que le New Arts Lab), assise dans une Pontiac fracassée et occupée à fixer sur ce qui reste du pare-brise une affichette portant l'inscription « £ 3000 ». Ce qui frappe immédiatement dans cette image, c'est la disproportion entre le buste de la jeune femme, émergeant à peine de l'habitacle, et la masse déginglée de la voiture. Je reviendrai sur cette image énigmatique qui ne livre qu'un aperçu biaisé de l'exposition mais dit beaucoup de l'étrangeté des réactions qu'elle suscita.

En quoi consistait-elle ? Dans la partie dévolue aux arts visuels du bâtiment industriel abritant le New Arts Lab – un espace « alternatif » repeint en blanc et éclairé par des rails de tubes fluorescents –, Ballard a disposé trois voitures violemment accidentées : une Morris Cooper (modèle dit « Mini »), une Austin Cambridge A 40 et une Pontiac du milieu des années 1960, type de la belle américaine chromée⁷. Loin d'être rutilants cependant, les véhicules détruits, sortant d'une casse, étaient plutôt répulsifs. De l'huile fuyait encore de l'un d'eux⁸. Les trois voitures avaient été directement déposées dans l'espace – pourvu d'un large accès sur la rue – par une dépanneuse (sur la photographie publiée par *Frieze*, on distingue au second plan l'Austin encore emballée de plastique) ; les visiteurs pouvaient circuler autour d'elles. Si Ballard avait envoyé pour l'occasion une invitation portant le titre « New Sculpture », c'est que, comme on le sait, la *New Generation* des sculpteurs britanniques issus de la Saint Martin's School n'avait eu de cesse, tout au long des *Swinging Sixties*, de renouveler le médium. L'énoncé de Ballard relevait donc, en 1970, d'une allusion humoristique sinon d'une critique ironique. De fait, l'écrivain ne se donnait là aucune visée esthétique. Pourtant, selon lui, ces carrosseries froissées, ces tôles déchirées et ces pare-chocs chromés tordus possédaient de réelles qualités sculpturales. De plus, Ballard détecte une valeur « auratique » (ce sont ses mots rétrospectifs⁹) dans ces unicats arrachés par les stigmates des accidents à leur condition d'objets de consommation multipliés. Ces objets ne sont nullement pour lui des readymades – ou alors particulièrement assistés, jusqu'à se charger d'un fort coefficient d'émotion. Ballard faisait consciemment signe vers John Chamberlain et il précédait formellement la *Giulietta* de Bertrand Lavier (1993), présentée, elle, en tant qu'œuvre readymade. Peut-être Ballard avait-il aussi entendu parler de la performance réalisée par Jim Dine à la Reuben Gallery de New York en 1960, *Car Crash*¹⁰, ou vu le film de Bruce Conner, *A Movie* (1958), montage d'images de *foundfootages* d'accidents et de catastrophes. Peut-être encore avait-il vu *Week-end*, tourné en 1967 par Jean-Luc Godard, ou lu des critiques du film lors de sa sortie en salles en 1968. J'y reviendrai, bien que l'écrivain ne se soit, à ma connaissance, curieusement jamais référé à ce film « égaré dans le cosmos », dont le cataclysmique travelling de trois cents mètres de long présente bien des affinités avec la violence de ses propres fantasmagories¹¹. Quoi qu'il en soit, Ballard laissait l'art aux artistes en reléguant à l'arrière-plan la dimension esthétique de son exposition, que d'ailleurs personne ne reçut comme artistique. Infirmant les théories institutionnelles, le public jugea tout simplement atroce cette exhibition du tragique. Pourquoi Ballard avait-il tenté cette expérience ? La réponse se trouve dans sa fiction la plus expérimentale, *The Atrocity Exhibition*¹² (titre traduit en français par *La Foire aux atrocités* et, dans l'édition Lattès, par *Le Salon des horreurs*¹³).

L'exposition comme illustration spéculative

Au moment où l'on s'intéresse aux scénarios d'exposition et aux « scripts invisibles¹⁴ », il n'est pas indifférent de relever que *The Atrocity Exhibition* – écrite en 1968 et mise au pilon par son premier éditeur Doubleday quelques jours avant sa sortie, en 1970, après que celui-ci