

Appréhender un futur de l'immédiat, un futur du quotidien situé dans les cinq prochaines minutes apparaît comme l'un des enjeux principaux déployé dans les romans de J.G Ballard qui n'écrivait pas de la science-fiction (même s'il s'agit d'un genre auquel il a souvent été associé) mais de la real fiction. Pour cela, forcer très légèrement le trait, en l'épaississant juste un tout petit peu plus que nécessaire. Observer le monde depuis sa banlieue anglaise de Shepperton en décrivant les échangeurs autoroutiers, les supermarchés, les aéroports, les ensembles de grande hauteur, puis définir les nouvelles interactions sociales qu'ils occasionnent et dévoiler les ressorts et nouveaux besoins des communautés formant la classe moyenne qui émerge à l'orée des années 50. Mêler aussi l'attraction et la répulsion envers de nouveaux objets de consommation avec les fantasmes d'omniscience/omnipotence des nouveaux moyens de communication et le voyeurisme qui en découle. Acculer ses personnages dans des situations leur permettant d'assouvir leurs penchants secrets, leurs obsessions, entre petites perversions et psychopathologies diverses quelles qu'elles soient, dans un isolement et un anonymat qui va s'accroissant à mesure que les événements dégènerent.

Enfin, toujours pousser les protagonistes et les situations dans lesquelles ils se trouvent un petit peu plus loin que ce que l'on se serait attendu à voir advenir, tout en veillant à ne pas franchir la limite, à rester au seuil du vraisemblable et du possible.

Ces tendances récurrentes de l'œuvre écrite de James Graham Ballard, d'ordre quasiment programmatique, se retrouvent dès la parution de sa *Trilogie de Béton* constituée de *Crash!*, *l'île de Béton* et *I.G.H.*, publiés entre 1973 et 1975, et n'auront de cesse de se déplier, au fil de ses différents romans et nouvelles.

Au moment où l'année 2025 débute, vingt-cinq ans après le fameux an 2000, premier jalon temporel longtemps fantasmatique car symbolisant le futur et les avancées technologiques attendues (en attestent les nombreuses enseignes ayant mentionné 2000 dans leur nom et justement situées dans ce périurbain cher à Ballard) et cinquante ans après la *Trilogie de Béton*, l'exposition *Real Fictions / Naufragé.e.s* esquisse un contrechamp en forme de bilan rétro-présentiste-prospectif.

Pensée dans sa forme comme un écho à l'écriture discontinue de la *Foire aux Atrocités*, l'exposition se structure comme un collage de fragments à l'assemblage ou aux raccordements parfois brutaux. Les œuvres se répondent ainsi sous forme de « cuts » et déploient une fiction mettant en scène des protagonistes qui ouvrent et ferment la narration de l'exposition ; des évocations urbaines parcellaires dans lesquelles la démarcation entre paysage extérieur et intérieur s'estompe ; une ambiance et des situations où la charge érotique latente est prête à exploser.

À la « périurbanisation du monde » qui traverse les romans de Ballard, les œuvres répondent par autant d'évocations rejoignant la marche d'une modernité de plus en plus brutale et chaotique. Dès lors, les œuvres présentées laissent envisager un futur incertain qui se déroule pourtant au cœur des failles de notre présent. S'y retrouvent quelques-unes des obsessions caractéristiques et récurrentes de Ballard transposées des années 1970 aux années 2020 : les collisions hétérogènes, le spectaculaire, la célébrité et les mass médias, les biens de consommation et leur production de masse, l'invisibilisation causée par le monde contemporain, l'idéologie de l'obsolescence programmée, ou encore « l'abstraction charnelle et design »...

Naviguant entre zone périurbaine, espaces fictionnels ou virtuels, solitude, invisibilisation ou hypermédiatisation des individus, consommation de masse, obsolescence, violence sourde et crise latente des relations, *Real Fictions / Naufragé.e.s* traverse des zones de turbulences du monde contemporain. À la manière d'un récit, l'exposition déploie les éléments d'une situation initiale et la situe sur ce seuil fragile entre le progrès et la catastrophe, en attente d'un point de bascule et de l'élément déclencheur d'une action, quelle qu'elle soit. L'exposition s'achève sur ce seuil.



COULOIR

1 - Harley Cokeliss, *Crash!*, 1971

Ouvrant l'exposition, le film *Crash!* (1971) initié à partir d'un bref texte de J.G Ballard publié ultérieurement dans la *Foire aux atrocités* constitue une première esquisse anticipant son roman éponyme paru en 1973. Dans la continuité de l'exposition que Ballard avait réalisée aux New Arts Laboratory de Londres en avril 70 où étaient exposées des voitures accidentées et une hotesse aux seins nus qui déambulait parmi elles, le film met en scène deux protagonistes, un homme (Ballard lui-même qui deviendra également un protagoniste de son roman) et une femme, dans une dérive automobile à travers une banlieue urbaine anglaise, entre autoroutes, casse automobile, station de lavage de voitures, parking aérien... avec des séquences issues des premiers essais scientifiques de crash-tests dans le climat particulièrement accidentogène des années 70 combinant vitesse, augmentation du nombre de voitures individuelles, nouveaux flux de circulations et d'encombrements, développement des réseaux autoroutiers et l'absence des équipements minimaux de sécurité. Aux collisions réelles entre des corps -organiques et/ou mannequins- et des automobiles répondent les collisions conceptuelles de corps ou de leurs fragments dans ce quadrillage et cette géométrie nouvelle issue de ce territoire périurbain en développement, une "géométrie érotique" qui traversera l'ensemble de l'œuvre de Ballard tel "l'érotisme mystérieux du garage à étages" aperçu à la fin du film.

2 - Jonathan Martin, *Elephant & Castle*, 2004

La photographie de Jonathan Martin opère, dans l'exposition, la transition entre l'Angleterre de Ballard des années 60/70 et l'ici et maintenant. La photographie,

réalisée en 2004 dans ce quartier du sud de Londres qui lui donne son titre, dévoile un environnement périurbain modelé par l'urbanisme de l'après-guerre, plébiscitant les plans orthonormés et les lignes géométriques comme éléments traduisant une certaine idée du progrès marquée par un nouveau rationalisme en architecture valorisant le béton. L'utilisation du négatif déplace l'ensemble architectural représenté d'un "topos" identifié et identifiable vers une localisation ouverte, celle d'un modèle normé global qui s'est répandu au sein du monde occidental. L'inversion du noir et blanc permet également de s'abstraire du réel pour tendre vers une possible fiction, d'autant que le quartier a, depuis, subi de profondes mutations et certains des bâtiments visibles sur la photographie ont aujourd'hui disparu. Entre centre commercial, tunnels, noeuds autoroutiers, la photographie prise depuis le London College of Communication constitue un condensé du paysage exploré dans l'œuvre de Ballard, un paysage qui met au jour les apports esthétiques que Ballard entrevoit au sein de ce type d'organisation urbaine.

Le format poster de cette photographie la relie également à la question du multiple et de l'objet sériel, celui rendu possible par les besoins de la société de consommation.

SALLE 1

3 - Marion Balac, *All By Myself*, 2017

La vidéo de Marion Balac *All By Myself* réalisée en 2017 est de l'ordre du collage - ou de la collision - de trois composantes que l'on pourrait rapprocher des thèmes explorés par Ballard : l'explosion du tourisme de masse avec son arrière plan tourné depuis un avion de ligne, l'exposition médiatique entre célébrité

réelle et celle permise désormais par les réseaux sociaux et l'essor de la société de loisirs évoquée grâce au procédé du karaoké induit par la vidéo.

All By Myself, chanson composée en 1975 et popularisée en 1996 par la version de Céline Dion - nouvelle icône médiatique qui se substitue à celles de Ballard (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, James Dean, JFK) - devient ici une sorte de karaoké mélancolique où les paroles apparaissent sous la forme de captures d'écran via des hashtags référencés sur Instagram (et leurs images associées), qui guident le spectateur à travers la chanson. Ce refrain qui résonne « Je ne veux plus être seul », semble incarner la devise d'une société où chacun est de plus en plus isolé derrière son écran d'ordinateur ou de téléphone. Le téléviseur que l'on trouve régulièrement chez Ballard s'est ainsi transformé en un écran individuel dans un isolement de plus en plus palpable, semblable à celui des personnages décrits par l'auteur.

SALLE 2

4 - Jonathan Martin, *Ile Concrète*, 2025

Dans l'installation *Ile Concrète* des biens de consommation - paire de tennis usagées, boîte de céréales, bidon - gisent épars, rebuts laissés pour compte, transfigurés par des ampoules leds qui viennent "starifier" ces attributs d'une civilisation exténuée. Dans un écrin de Mylar, ils brillent, tels des phares solitaires, quand autour d'eux résonnent des alarmes, des bruits étouffés ou assourdis - lointains échos de ce qui se passe ailleurs, plus loin, derrière les murs et les plafonds d'immeubles de grande hauteur, le bruit de vies vécues par d'autres, mêlés à des bruitages de type asmr censés détendre ou déclencher une charge érotique. Les frottements et tensions des sons, cuts entre brutalité et douceur relative de l'asmr et des tons étouffés participent d'un état de vigilance constant, semblable à un état de veille dans l'attente de nouvelles notifications.

SALLE 3

5 - Ange Leccia, *Arrangement, parpaings et projecteurs*, 1984

L'œuvre d'Ange Leccia réactivation d'une pièce datant de 1980, s'est adaptée aux évolutions technologiques, les projecteurs super8 initiaux ont été remplacés par des vidéoprojecteurs. De la technologie de diffusion initiale subsiste la lumière aux tonalités chaudes et le bruit des projecteurs. La réactivation de la pièce permet de rendre compte de l'obsolescence programmée des moyens de communication, le cinéma supplanté par la télévision, la télévision par l'écran du portable quand le réel - celui visible désormais en ligne dans la mise en scène de soi - supplante la fiction. Or, projeter de la lumière c'est faire déjà cinéma, c'est le moment de début ou de fin, celui avant que la bobine de film ne s'enclenche ou celui d'après, une fois que le film s'est achevé. Une matérialité qui n'existe ici qu'à l'état de projection, la

projection mentale de quelque chose qui va se passer ou qui s'est déjà passé. Il y est ainsi question de la réalité de la fiction, d'un paysage intérieur, celui d'une projection mentale. Ces piles de parpaings bruts, empilés, apparaissent telles une ébauche d'une construction, la structure de ce qui fait film : de la lumière, du son, une projection et des regards.

SALLE 4

6 - Lola Machabert, *j'ai le talisman au bois d'amour*, 2024

Chez Lola Machabert, les câbles de connectiques et câbles électriques sont tissés ensemble à partir de filets de pêche et évoquent tant les questions d'obsolescence et de multiplication de ces éléments matériels qui prolifèrent au détriment des ressources nécessaires à leur production, que ces filets de communication parmi lesquels, nous nous débattons. Alors même que la communication numérique est omniprésente, la virtualité des échanges s'amplifie avec, en corollaire, des relations humaines en face à face allant en s'amenuisant. La matérialité des câbles n'étant pas suffisante à compenser l'absence d'une relation humaine physique. Conçue en réaction à une relation amoureuse - réelle ou fictive, seule l'artiste en connaît la véracité - l'installation de Lola Machabert, invite à considérer l'impossibilité et les écueils de ces communications virtuelles, les fantasmes amoureux ou érotiques des années 2020 et les cristallisations obsessionnelles. Usés, défailants, les câbles branchés ou non, apparaissent ici dans leur inutilité et vacuité et invitent à déambuler entre eux, tels des naufragés parmi des îlots de solitude. A travers l'installation de Lola Machabert transparait une tentative de re-définir et penser les relations et la théorie de l'attachement dans un monde où la virtualité des échanges et où le corps physique d'une altérité est de plus en plus absent.

VESTIBULE

7 - Bertrand Lamarche, *Nancy Boy*, 2019

Le film *Nancy Boy* développe une distorsion du temps et de décalage du réel. Dans celui-ci, on retrouve une reconstitution d'une zone périurbaine avec ses immeubles de grands ensembles inspirés par ceux de Nancy, l'évocation d'une discothèque (lieu récurrent dans l'œuvre de Bertrand Lamarche un lieu "proposant comme d'autres programmes dans la ville, des moments spécifiques. [Car] la musique a ce pouvoir de créer des sphères, des espaces-temps différents les uns des autres »), et un dirigeable, incongru et hors-temps, dans cet environnement troublé régulièrement par des séries de flashes lumineux provoquant des séries d'éblouissements, provoquant alternativement invisibilisation et révélation de la scène. Le double sens du titre constitue un jeu de mots entre garçon de Nancy et

“Nancy Boy”, une expression anglaise désuète pour désigner un garçon efféminé, la forme phallique du dirigeable fait ainsi sens en une nouvelle évocation érotique de la géométrie des grands ensembles.

7 - Bertrand Lamarche, *Swallowed*, 2024

L'installation *Swallowed* de Bertrand Lamarche pourrait, elle aussi, se situer à l'intersection de différents plans, en convoquant dans un même espace-temps, espace réel, espace projeté et espace fantasmé. Il y est également question de la circulation d'un corps, d'un regard, d'une pensée, dans un espace. À mesure qu'on suit le mouvement de balancier de la grue de la maquette, qui bat tel un métronome ou un pendule hypnotique, Bertrand Lamarche trouble notre perception du temps, de l'espace en jouant avec les échelles, les ombres, les décalages et les différents plans. Nos repères sont avalés et les distinctions entre paysage réel et paysage mental, entre extériorité et intériorité abolies. Tout est fiction et rien n'est fiction, dans une installation, éminemment concrète car le dispositif reste visible, caméra, vidéoprojection, maquette... “Néanmoins, il me semble qu'une grande part de ce qui se déroule devant comme derrière la rétine n'a pas de sens avant d'être envisagé en ces termes. Sous le simple prétexte qu'il ne joue pas directement un rôle dans notre expérience consciente, c'est tout un pan de notre existence qui est ignoré”. Cette citation de Ballard peut se rapprocher du concept de “funnel” qui apparaît de manière récurrente dans certains titres des oeuvres de Bertrand Lamarche, un terme qui évoque l'entonnoir, l'intérieur de la tornade, avec “cette idée de passer de l'autre côté, de pénétrer un autre monde comme le fait Dorothy dans le Magicien d'Oz” car comme l'évoque également Ballard “la fiction est une branche de la neurologie” et nous naviguons sans cesse entre ces territoires réels et fictionnels avec les oeuvres de Bertrand Lamarche.

1^{ER} ÉTAGE

9 - Marilou Poncin, *Liquid Love is Full of Ghosts*, 2024

Liquid Love is Full of Ghosts de Marilou Poncin, une trilogie de films, clôt le parcours de l'exposition et sa traversée autour de la *Trilogie de Béton*. Chacun des films de Marilou Poncin met plus précisément en avant la relation charnelle d'un personnage avec un objet technologique, voiture, combinaison connectée, écran souple. La lumière, froide, aux tonalités bleues y fait implicitement référence à la lumière des écrans et l'effet en est accentué, dans la salle d'exposition, par la présence d'un néon en forme de cœur comme une (vaine?) tentative de se réapproprier un éventuel rapport d'affection ou d'émotion. Le terme *Liquid Love* qui apparaît dans le titre est issu de l'essai de Zygmunt Bauman dans lequel le philosophe évoque les relations humaines dans un monde contemporain liquide où les relations durables ont été supprimées au profit de liaisons flexibles et de connexions temporaires occasionnant perte de lien durable et solitude, tant sur les plans sexuel qu'affectif. Les différents “liquids of love”, fluides corporels divers (liquide séminal, sang, vomissure) ou mécaniques

(liquides de refroidissement, huile de moteur, liquides de frein...) jaillissent au cœur des différentes collisions de *Crash!* et des films de Marilou Poncin (sueur, liquide vert et mousse de lavage de la voiture...) entre les corps organiques et mécaniques. Dans ces films, les relations charnelles sont comme aseptisées, neutres, voire policées et la relation à l'objet poussée à son extrême, une collision relevant d'un désir de symbiose et transmutation en un corps-machine, une tendance à “un corps humain abstrait, objectivé et littéralisé comme techno-corps” avec comme possible conséquence “une mort de l'affectivité”.

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Café-découverte

Lundi 3 février, 14h30

Dimanche 9 mars, 11h

Lundi 7 avril à 14h30

—
Découverte conviviale de l'exposition à travers un parcours commenté suivi d'un café et de douceurs.

Petit Parcours

Mercredi 19 mars, 15h

—
Exploration de l'exposition pour les enfants à travers une visite et un atelier. À partir de 6 ans.

Histoire(s) de... Villes

Dimanche 6 avril, 14h-17h

—
Temps de lectures en famille dans la Bibliothèque Smith-Lesouëf.

Événements gratuits, sur réservation
maba@fondationdesartistes.fr
t : 01 48 71 90 07