

L'exotisme de la modernité. *Nouvelles sous ecstasy*, de Frédéric Beigbéder.

IGNACIO RAMOS GAY
Universidad de Castilla la Mancha

Tel que Beigbéder l'affirme, «toutes les drogues ont eu droit à leur littérature»¹. Cherchant souvent retrouver la poésie de l'inconscient qu'est l'imagination créatrice, source intime des projections oniriques non-subjuguées aux limitations de l'«ego» freudien; le recours aux drogues en tant que voies d'accès aux secrets de la pensée créatrice est un thème fort exploité par les auteurs contemporains, la drogue n'étant, en fait, qu'un élément capable d'aiguillonner et d'animer la capacité démiurgique de la création littéraire. Au fil de ses *Nouvelles sous ecstasy*, l'auteur applique une conscience métanarrative en décrivant la lignée héroïque d'écrivains ayant projeté sur leurs oeuvres un rapport intime entre fiction romanesque et stupéfiants. Ainsi, tel que le souligne Beigbéder, les noms de Cocteau et de Thomas de Quincey évoquent l'opium; ceux de Henri Michaux et Aldous Huxley la mescaline. De même sont bien connus des lecteurs les flirts de Burroughs et d'Yves Salgues avec l'héroïne, et ceux de Timothy Leary et de Tom Wolfe avec le L.S.D. Le peyotl a été reconnu en tant qu'appel à l'inspiration par l'entremise non seulement de Castaneda mais aussi d'Antonin Artaud... et de surcroît, il va de soi d'associer Easton Ellis à la cocaïne et Baudelaire au haschich. Sans parler de l'alcool en tant que phénomène dionysiaque promouvant l'arrachement à la mesure et au contrôle apolliniens. La liste reproduisant l'affinité –voire l'identité– entre drogue et créativité est interminable, et pourrait s'enrichir des noms de Wilkie Collins, Charles Dickens et T.S. Coleridge en Angleterre; des rêves de Chateaubriand et de Flaubert, ou des rapports entre Bukowski et Jarry avec l'alcool. Comme l'indique l'auteur, rappelant le roman d'Irvine Welsh, *Ecstasy, three chemical romances* (1996)², «au tour de l'ecsta de faire son entrée dans l'Histoire littéraire».

1 Toutes les citations font référence à l'édition qui suit: Frédéric Beigbéder. *Nouvelles sous ecstasy*. Gallimard. Paris. 1999.

2 Bien que le recueil de Beigbéder est en effet paru en 1999, les nouvelles, sauf *Comment devenir quelqu'un* et *Extasy à Go-go* qui sont inédites, et *La nouvelle la plus déguelasse de ce recueil*, tirée de l'anthologie *Les mauvais garçons*, ont été publiées préalablement dans les revues suivantes: *Globe*, *L'Infini*, *Le Magazine sans nom*, *Max*, *NRV*, *Rive Droite* et *Technikart* entre 1990 et 1999.

Bref, si drogue et écriture présentent un cousinage tout au long de la littérature universelle, c'est surtout à partir du XIX^{ème} siècle, notamment de l'avènement du romantisme, mouvement revendiquant le sujet en tant que vraie source de perception de la réalité, et plus concrètement, à partir de Baudelaire, que les drogues postulent leur place au sein de l'expérience créatrice non pas seulement en tant que détonant capable d'éveiller l'imagination, comme on pourrait le constater dans la biographie d'Edgar Allan Poe, mais surtout en tant que motif et objet digne d'étude littéraire. C'est à dire que les substances toxiques transforment leur rôle dans l'expression artistique métamorphosant leur fonctionnalité purement mécanique d'agent «*d'Élévation*» -reprenant le terme du poème baudelairien-, intermédiaire entre l'homme et la *manie* platonicienne, devenant alors l'objet même de la création littéraire, tel que le titre des nouvelles que nous aborderons par la suite l'indique. Il n'est pas notre but ici d'accomplir un parcours exhaustif de tous les stupéfiants jouant un rôle capital dans la littérature autobiographique ou fictionnelle, aussi bien en tant que moyens d'affranchissement de la pensée de l'écrivain, qu'en tant que leitmotifs littéraires en eux-mêmes. Nous nous emploierons, par la suite, à l'étude de la symptomatologie discursive résultant de l'union entre ecstasy et écriture, c'est à dire, à l'esquisse des itinéraires linguistiques et géographiques de l'écrivain, le but étant de révéler le lien intime dressé entre les substances et l'imaginaire urbain dans lequel elles s'intègrent, afin d'appréhender la clairvoyance favorisée par la drogue, démythifiant les énigmes de la ville et les conventionnalismes qui lui ont été associés.

Pour cela, nous tenterons de dresser une classification des nouvelles en fonction de la présence autobiographique de l'écrivain dans son oeuvre. Tel que le paratexte du titre l'annonce, il s'agit de nouvelles rédigées explicitement sous l'effet du ecstasy, drogue aux vertus euphorisantes obtenue à partir de molécules de MDMA, dont la consommation s'associe aux *rave-parties* et autres clubs répandus pendant la dernière décennie du XX^{ème} siècle. L'auteur lui-même est conscient des complexités inhérentes à la représentation d'un état de transport tant au niveau de la rédaction qu'à celui de la compréhension de la part du lecteur. Il existe, par conséquent, une volonté, un engagement artistique, d'exprimer littérairement ce que l'auteur expérimente. Un désir résolu de décrire au lecteur, et les effets de la drogue pendant la période même de jouissance, c'est à dire, *in media res*, durant l'intervalle où les effets psychotropiques provoqués par les stupéfiants sont actifs; et les images et illusions aperçues pendant le stade de extase, mais subordonnées à un processus d'écriture calculé, réfléchi et calme ayant lieu à posteriori. Dans ce sens, distinguer le niveau d'engagement de l'écrivain à l'égard de son récit nous permet de discerner trois niveaux de composition attestant l'effet de la drogue sur l'écriture romanesque. La «nouvelle» en tant que genre littéraire, bascule alors entre son sens traditionnel et les connotations tirées de son étymon accordées par Beigbéder. Ainsi, d'une part, elle constituera la formule structurale donnant expression à une narration courte, présentant des personnages peu nombreux. D'autre part, ses propriétés inhérentes évoqueront le caractère informatif, mais surtout, *récent* et *original*, rapprochant le genre des

concepts de nouveauté audace, d'étrange bizarrerie, voire d'extravagance fantaisiste. En tant que stratégie créative et objet littéraire, l'ecstasy inaugure un nouveau personnage littéraire servant d'union entre l'écrivain et son temps aussi bien que dénonçant leur modernité. Il ne s'agit pas d'un recueil faisant l'apologie de la drogue, mais d'une critique acérée d'une société malade, où l'individu a besoin du chimique afin d'affermir son insertion dans un groupe social dominé par l'incommunication.

Le mot de l'éditeur avec lequel s'ouvre le recueil exhibe déjà une déclaration d'intentions nous permettant de mener à terme une classification initiale des quatorze nouvelles qui composent l'ouvrage:

«Dans les années 1980, une nouvelle drogue fit son apparition dans les milieux noctambules : le MDMA, dit «ecstasy». Cette petite «pilule de l'amour» procurait d'étranges effets: bouffées de chaleur, envie de danser toute la nuit sur de la techno, besoin de caresser les gens, grincements de dents, déshydratation accélérée, angoisse existentielle, tentatives de suicide, demandes en mariage. C'était une drogue avec une montée et une descente, comme dans les montagnes russes ou les nouvelles de certains écrivains américains. L'auteur de ce livre n'en consomme plus et déconseille au lecteur d'essayer: non seulement l'ecstasy est illégal, mais en plus il abîme le cerveau, comme le prouve ce recueil de textes écrit sous son influence».

D'emblée, la préface de l'auteur constitue une radiographie compositive et métanarrative des nouvelles, augurant la structure bipolaire, montée / descente, les thèmes qui composent l'ouvrage, et les motivations qui ont induit l'écrivain à l'écriture. A partir de l'incipit, on peut dégager trois éléments essentiels entretissés qui nous permettent de bâtir une typification des récits: la volonté d'historicité de l'auteur, c'est à dire, l'insertion des nouvelles dans un contexte historique déterminé et daté, défini par la modernité dont la drogue est non pas uniquement le résultat mais aussi l'agent et la cause; la volonté autobiographique de l'écrivain qui s'adresse directement au lecteur tentant de l'encourager à la consommation au moyen de l'expression du raisonnement contraire, et qui projette son expérience personnelle sur la conception des récits; et finalement, sa conscience de représenter l'apprentissage acquis par la consommation des stupéfiants sous la forme d'un roman initiatique de fiction, c'est à dire, malgré son penchant autobiographique, sa volonté de ne pas renoncer au littéraire, à l'imaginaire. C'est donc à partir de la présence de l'auteur, soit sous la forme traditionnelle du narrateur, soit sous celle du personnage, que l'on peut classer ce recueil si protéique, afin d'accorder une unité de signification aux nouvelles.

La division que nous proposons, bien qu'excessivement simpliste, se fonde sur la projection de l'auteur dans les nouvelles, nous permettant ainsi de calibrer le degré d'engagement de l'écrivain à l'égard de la narration, aussi bien que d'apprécier l'apport subjectif nouveau. Tout d'abord, on observe les nouvelles où l'auteur se projette sur la narration dans une perspective autobiographique, identifiant l'auteur, le narrateur et le personnage, établissant ainsi

un pacte (Lejeune, 1975) avec le lecteur. Ce genre de nouvelles visent une appréhension de la narration dans un esprit de vérité, une volonté de faire part au lecteur d'une expérience réelle vécue, bien que la vérification ne puisse jamais être menée à terme. Le paratexte, les déictiques temporels et spatiaux, les anthroponymes, bâtissent une référence absolue corroborée par l'existence des lieux et des personnes encadrés dans un décor temporel précis. L'écrivain rédige alors ses nouvelles sous l'effet de l'ecstasy, soit d'une façon authentique – c'est à dire, s'employant à la rédaction au moment même où il expérimente ses effets- soit fictive, ce qui est, simulant l'action toxique sur son organisme, tentant de faire croire au lecteur que le texte est conséquence de celle-ci. L'impossibilité de vérifier le processus narratologique n'invalide en aucun cas le part pris de l'auteur par rapport au récit, étant donné que dans les deux cas Beigbéder affirmerait une volonté de transmettre un état perceptif tiré du *vrai*, un pacte sincère avec le lecteur authentique, corroboré par la littérature médicale.

Deuxièmement, les nouvelles qui décrivent l'effet des drogues sur des personnages inventés par l'auteur. L'effet des substances tout au long de la narration porte alors, non pas sur le personnage-narrateur-auteur, mais sur les personnages inventés par celui-ci, avec lesquels il ne tente pas d'exprimer aucun lien identificatif autobiographique, bien qu'ils puissent être le produit de son expérience personnelle. Encore une fois, ces récits peuvent être la conséquence d'une influence toxique. Pourtant, l'engagement de l'auteur par rapport au texte est différent, dans la mesure où le lien intime confessionnel est brisé au profit de la fiction romanesque. La drogue n'apparaîtrait-elle pas comme transmetteur promouvant l'écriture, mais voilée sous les actions débridées voire débauchées des personnages peints dans le récit.

Finalement, on analysera les nouvelles se rapprochant de l'apocalyptique, du hardi fantastique des *Histoires extraordinaires* d'un Poe, ou des *Kubla Khan* d'un Coleridge. C'est à dire, des nouvelles où la drogue n'apparaît en aucun moment en tant que motif ou symbole littéraire, mais dont le rocambolesque, l'utopique et le subversif attaque l'orthodoxie de la bienséance sociale et menace la stabilité des paradigmes traditionnels de pensée bourgeoise. Tel que nous l'affirmions plus haut, la nouvelle se définit alors par une acception ultérieure: celle qui tire de son caractère récent une valeur d'invention frontalière entre le réel quotidien et l'insolite, entre l'habituel et l'inconnu. L'insertion de ces nouvelles dans un recueil de ce genre indique la volonté de l'écrivain de rapprocher l'effet des drogues du plus classique état de possession créatrice. La littérature n'étant, en effet, qu'une drogue comme une autre.

La première division des nouvelles nous renvoie à la reproduction traditionnelle des effets psychosomatiques des substances toxiques sur la perception de l'individu, et leur projection sur l'écriture romanesque. Celle-ci ne serait en effet que le miroir de l'expérimentation personnelle de l'auteur, projetant sur la narration les effets provoqués par la consommation des stupéfiants. Le nouvelliste articule alors le récit sur le principe de triple identité auteur-narrateur-personnage ainsi que sur un axiome de vérité. Le lecteur doit percevoir la véracité du récit, de l'expérience personnelle qui y est décrite. Il s'agit alors d'une narration où, en

principe, la fiction occupe une importance secondaire, la priorité portant sur la transmission d'une expérience vraie. Les données qu'il fournit, concernant principalement des repères temporels, spatiaux et personnels, ont pour but de localiser concrètement et d'identifier le personnage et l'auteur. *Spleen à l'aéroport de Paris*, *Un texte démodé*, *La première gorgée d'ecstasy*, et *Ecstasy à gogo* constituent les nouvelles s'inscrivant dans cette catégorie.

L'ordre décrit antérieurement répond à l'alignement donné par l'auteur dans son recueil, bien qu'il en intercale d'autres correspondant aux deux autres sphères de signification citées plus haut. Tel arrangement exprime une succession arbitraire fondée sur l'engagement et la présence de l'écrivain dans son discours, de sorte que la première nouvelle est celle qui s'inscrit davantage dans l'expression directe de la symptomatologie des stupéfiants, dans l'expérience discursive, par la libération linguistique de l'inconscient et le déploiement de la parole au service d'une pensée frénétique, affranchie des bornages de l'ego freudien, les nouvelles suivantes s'employant à la dissolution progressive de la figure narrative désenchaînée de l'écrivain par la récupération d'une articulation linguistique plus calme et maîtrisée.

Ainsi, *Spleen à l'aéroport de Paris* représenterait la nouvelle qui s'inscrit le plus directement dans la lignée littéraire d'études endomorphiques de la drogue dans la littérature. La narration elle-même prétend démontrer qu'il s'agit d'un récit non pas uniquement sur les effets de la drogue mais *motivé* par la drogue. Il s'agit alors d'une déclaration d'intentions de l'auteur, annonçant au lecteur la présence des narcotiques non pas seulement dans la figure de l'écrivain mais aussi dans le procédé d'écriture, sa volonté étant d'accorder le rôle principal aux substances toxiques depuis la gestation même du récit. D'ailleurs, la consommation des hallucinogènes se réalisant préalablement au processus de rédaction, la prédisposition et les outils nécessaires s'antéposent à la genèse. La syntaxe et la diversité thématique du récit en sont les témoins:

T'as gobé? T'as gobé? Tagobétagobétagobé? Qui êtes-vous? Pourquoi on se parle à deux centimètres du visage? Est-il exact que vous avez lu mon dernier livre? Pouvez-vous me garantir que je ne RÊVE pas? Est-il possible d'avoir une aussi jolie bouche de couleur rouge? Est-il RAISONNABLE d'être aussi mignonne. D'avoir vingt et un ans et un tee-shirt taille XXXS? Réalisez vous le risque que vous prenez en me faisant des compliments avec des yeux aussi bleus? (p.15)

Succession de questions sans aucune connexion, phrases disloquées, typographie abusée par les majuscules, syntaxe constamment violée par la juxtaposition de questions, unités lexicales mises en rapport les unes avec les autres d'une façon délirante, les espaces définissant le concept de mot contrevenus en faveur d'une cascade néomorphologique, conformant un tout indéchiffrable, un texte inarticulé, uniquement relié par une série de phrases jointes par une harmonie intérieure énigmatique. La sémantique se voit aussi atteinte par la dislocation des formules communicatives traditionnelles: circularité et répétition d'idées, accumu-

lation de concepts, sauts incontrôlés dans la signification des phrases, association délirante et frénétique d'idées... telles sont les évidences linguistiques et graphiques reflétant l'effet des hallucinogènes sur le nouvelliste, et la preuve de sa volonté de façonner par l'écriture son expérience. Cette profanation de la langue, aussi bien oculaire que syntaxique et sémantique exhibe une intention de porter le réalisme drogophilique sur la narration. Expérimentation d'ailleurs, qui rapprocherait son écriture des procédés de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner et le *stream of consciousness* de la littérature en langue anglaise, dont la dislocation de la pensée et une prétendue aphasie linguistique auraient pour but de reproduire non pas seulement une logorrhée conceptuelle mais aussi la vitesse de la perception oculaire d'un univers protéique constamment en mouvement. L'espace interne où se déroule le récit, le macro-aéroport parisien Charles de Gaulle, bien que tiré du réel, encourage l'expérience de l'écrivain promouvant l'agitation de sa perception fébrile. La présence de la drogue est perceptible aussi dans les thèmes abordés: l'empathie affective identifiée dans les manuels de littérature clinique comme manifestation évidente de la symbiose collective perçue par le consommateur de stupéfiants s'exprime dans les essais ininterrompus de communiquer avec un interlocuteur bien imaginaire, bien réel. Encore une fois, l'espace de l'aéroport favorise un contact anonyme multiple. Et ce parce que l'aéroport est un espace moderne limitrophe. Limitrophe entre les différentes frontières, entre le quotidien et le nouveau, où les gens provenant d'autres contrées passent et y arrivent, où le chaos et l'ordre se conjuguent harmonieusement. Un espace frontière entre le ciel et la terre, entre l'élévation physique et spirituelle, et le penchant matériel des hommes raccrochés à la terre. Bref, il s'agit d'un espace accentuant le désir de l'écrivain-albatros de quitter le terrestre et, reprenant les paroles clôturant le récit, de s'envoler, de quitter Paris et de se quitter soi-même.

La contrepartie de cette suite de «pourquoi» s'interrogeant sur le sens de la vie, exprimant un malaise existentiel de nature chimique et une volonté de fuite linguistique sans fin vers les hauteurs décrivant l'expérience subjective de l'écrivain subordonné à l'affranchissement libérateur de l'inconscient, est exprimée d'une façon plus apaisée, dans un récit davantage structuré et ordonné, axé sur les sensations caractérisant la «descente» dont parlait l'auteur dans l'incipit. La parole devient alors pour le narrateur-personnage décrit par l'auteur, la seule issue, l'unique outil lui servant pour mener à terme sa tentative de fuite. Fuite, d'abord, physique. Mouvements incontrôlés, dynamisme frénétique indiquant le désir d'abandonner la pensée, de scinder corps et esprit de sorte que le malaise disparaisse. Fuite aussi de la ville: les lumières de la nuit, les bruits des voitures, la musique, les gens qui l'entourent, tous les éléments qui auparavant renforçaient les sensations d'extase, de ravissement enthousiaste sont devenus des promoteurs stimulant l'angoisse existentielle et le désarroi émotionnel. La ville, jadis son refuge, l'absorbe et le détruit. Puis fuite de soi, échappée stérile car toujours destinée au retour à soi-même, renforçant la coagulation du mouvement la stagnation de la pensée et de l'être.

Cette évolution progressive composée d'une montée et d'une descente se renouvelle postérieurement dans la nouvelle intitulée *La première gorgée d'ecstasy*. Toujours est-il que ce deuxième récit traduisant l'évolution psychosomatique de l'écrivain sous l'effet des drogues à partir de l'identification personnage-narrateur et l'auteur, n'est plus le reflet direct de l'expérience vécue, mais plutôt la conséquence d'une réflexion apaisée et méditée. L'articulation du récit, sa division en paragraphes bien distingués les uns des autres non pas seulement du point de vue graphique mais aussi thématique, l'évolution initiatique du personnage qui rentre en contact avec la drogue, le découpage temporel ordonné et progressif, tous ces éléments mettent en évidence une histoire racontée non plus sous l'influence directe des hallucinogènes mais à posteriori, loin des excès dionysiaques de la nouvelle antérieure.

La structure du récit s'articule selon les différentes phases définissant le cheminement d'un organisme vivant. Beigbéder s'emploie à la description du processus de consommation de la drogue depuis sa genèse même, jusqu'à sa disparition du corps humain. Le récit s'ouvre avec le portrait minutieux de la forme physique du produit, identifiant ainsi le protagoniste de l'histoire: «c'est un comprimé verdâtre et rond. Il a coûté cent cinquante francs. Le packaging est très haut de gamme: un minuscule sachet en plastique d'un centimètre carré». Le principe de vraisemblance n'est pas contrevenu par la description ironique de l'auteur et, d'ailleurs, la mesure, forme et couleur de la substance capitale se complètent par les références à son prix, l'emballage, le matériel avec lequel elle est élaborée, et son mode d'usage. A cette suite détaillée de l'identité du produit, suit sa genèse: «il faut faire confiance à des types qui ont trafiqué cette pilule dans des laboratoires clandestins, au fond d'une cave mal éclairée. Si ça se trouve, ils ont tripoté ce truc avec des mains dégueulasses». L'esprit scientifique de la narration, s'attardant davantage sur le produit que sur le sujet qui le consommera, atteste, outre d'un propos hyperréaliste, d'une personnification du produit et d'un anéantisement du consommateur. Celui-ci, tel qu'on le voit par la suite de l'histoire, n'existe qu'en rapport avec les effets toxiques que le narcotique produit en lui. Le sujet objectivisé, c'est l'ecstasy qui occupe le rôle principal dans la nouvelle, le corps humain n'étant en effet que le terrain de son expérimentation, de son existence. Car la drogue est synonyme de substance magique subordonnant la volonté de l'individu à un produit aux dimensions infimes mais aux conséquences incalculables. L'esprit scientifique qui domine le texte aspire alors à la connaissance de la nature du produit dans le but de comprendre les réactions chimiques qui se déclencheront par la suite, malgré sa connaissance a priori de l'inutilité de la recherche («Chaque ecstasy est un plongeon dans le vide sans respect des normes de sécurité»). En effet, tout ce qui entoure la drogue résulte d'un mystère échappant la compréhension, bien que la raison tente de saisir et d'assimiler ses secrets par le biais des sens, son essence ne pouvant être perçue que de l'extérieur, c'est à dire, superficiellement. C'est pourquoi les instructions concernant sa consommation sont fournies par un *dealer*, une sorte d'un précepteur, un gourou initié aux énigmes, qui transmettra au consommateur les habiletés nécessaires

afin de devenir un des élus capables de percevoir une réalité transcendante. Car la principale motivation du personnage au moment d'ingérer l'ecstasy est, en effet, le désir avide d'une connaissance ultérieure, produit d'une curiosité intellectuelle. Sa profession même l'induit à la consommation. Journaliste assoiffé d'acquérir un savoir défendu, d'expérimenter et de *voir*, le détail des coordonnées spatio-temporelles est aussi la conséquence d'une volonté de bien repérer les sensations subies par son organisme. Le processus de montée et de descente auquel faisait référence l'auteur dans sa préface y est décrit avec exactitude. Tout d'abord, d'un point de vue physique:

Soudain, une vague de chaleur me monte au cerveau. On dirait une décharge électrique, mais toute de douceur et de tendresse. Je ne peux plus m'arrêter de sourire. Toutes mes extrémités accueillent cette onde de chaleur avec bonheur. Mes pieds et mes mains sont plus légers que l'air. Je suis parfaitement conscient de ce qui m'arrive, et contrôle entièrement cette nouvelle énergie interne. Je trouve ça plutôt amusant. Je me lève. La montée continue: j'entends dans mes oreilles un bourdonnement de bien être. (pp.36-37)

Cette sensation de légèreté, d'élévation baudelairienne, se complète avec des effets psychologiques métamorphosant sa perception et stimulant son imagination:

La vie me paraît tout d'un coup extrêmement simple: on naît, on rencontre des gens passionnants, on les aime, on discute avec eux, parfois on couche ensemble. La mort n'existe pas: c'est une chouette nouvelle. J'ai terriblement envie de parler. Je vais voir tous les gens pour leur dire à quel point je les trouve sympas. Même mes ennemis ont toutes les qualités. (p.37)

Philanthropie généreuse, altruisme bienfaisant, bref, l'ecstasy, drogue sociale par excellence, induit à l'ouverture de l'esprit, à l'humanitarisme le plus caritatif. Mais la sociabilité exige la présence d'autrui, et l'intuition d'une possible disparition des effets provoque la recherche immédiate dans des itinéraires complexes peuplés d'éléments divers de partenaires improvisés avec lesquels partager le nouveau savoir acquis et harmoniser dans un tout fraternel proche du panthéisme, la musique étant devenue la divinité:

Je fais corps avec la musique (...) j'ai très chaud, des bouffées de transpiration me submergent et me donnent une envie irrépressible de danser. Je compose des airs de house incroyables dans ma tête. Je suis Wolfgang Amade-House !» Les danseuses s'agitent autour de moi, je leur souris, nous communions. (p.38)

La montée précède une descente qui est, elle aussi, brusque et inattendue. «C'est alors que les ennuis commencent». La rencontre avec le réel est brutale. Tout d'abord, comme avant, les effets physiques: insomnie, «dents qui claquent». Puis les traumatismes psychologiques: l'euphorie hyperbolique disparue, le quotidien foudroie la pensée instantanément. Le prisme de béatitude et d'optimisme se transforme dans une perception intolérable de l'existence.

Les tentatives de suicide se répètent et la pensée devient insupportable. La vraisemblance du récit, corroborée par la littérature médicale, se justifie à la fin de celui-ci par l'application d'une réflexion méditée de la part de l'auteur à l'égard de l'expérience vécue, manifestant le clivage entre le personnage et la perspective de l'écrivain, ainsi qu'une tentative qui divulgue des renseignements adressés au lecteur:

L'ecstasy fait payer très cher ses quelques minutes de joie chimique. Il donne accès à un monde meilleur, une société où tout le monde se tiendrait par la main, où l'on ne serait plus seul; il fait rêver d'une ère nouvelle (...) puis, tout d'un coup, sans prévenir, vous claque la porte au nez. (p.40)

Finalement, la série de nouvelles identifiant explicitement l'auteur et le personnage se clôture avec un récit qui contraste par l'exhaustivité du détail concernant la caractérisation du personnage et l'apparence irréaliste voire onirique de l'argument. *Ecstasy à gogo* annonce, de par le titre même de la nouvelle, la présence de la substance interdite, dénotant du point de vue narratif une mise en abîme qui bâtit toute une série d'expectatives de lecture au lecteur. La véracité du récit se raffermi grâce à plusieurs éléments destinés à certifier l'expérience autobiographique de l'écrivain. L'insertion d'anthroponymes, en particulier le nom de famille de l'auteur du recueil, celui de la femme qui l'accompagne –correspondant avec le prénom de la femme à qui les nouvelles sont dédiées³-, la localisation spatiale du récit en Thaïlande, attestent d'un souci de vraisemblance. Le titre pourtant est déroutant, et ce parce que tout au long du récit, l'ecstasy n'est présent que d'une manière indirecte, «ecstasy à gogo» renvoyant non pas à la drogue en tant que telle mais à un bordel thaïlandais, dont l'existence s'avère véritable au lecteur grâce à l'insertion graphique dans le recueil d'une carte spécifiant son adresse, les horaires d'ouverture au public, le numéro de téléphone et le site web. Cependant, bien que les données fournies par l'auteur exigent la croyance au pacte autobiographique, le tournant discursif de la narration, plus proche du fantaisiste que de l'historique, invite au doute. Décrivant une promenade nocturne en solitaire dans une maison close pendant un voyage en Thaïlande avec sa compagne, Beigbéder s'attaque aux conventions de fidélité et de normativité conjugale. Son choix à l'intérieur du lupanar exige quelque chose de spéciale: ni le travesti, ni la «semi-virginité» d'une petite fille proposés par le patron ne semblent combler les désirs de l'écrivain. C'est face à une vitrine qu'il devra alors faire son choix, celui de la femme au visage masqué, avec laquelle il pourra assouvir tous ses fantasmes sado-masochistes. Une fois satisfait, le plaisir de l'anonymat n'apaise pas la morbidité de la curiosité: c'est la soif de la connaissance qui est source de toute douleur. La femme au visage voilé n'est autre que Delphine, son amant.

3 La dédicace, structurée selon des couplets rimant ludiquement, est la suivante: «Pour Delphine / Nom de famille Vallette / Qui vit rue Mazarine / Au numéro trente-sept». Le nom de la prétendue «amoureuse» de l'auteur, réapparaîtra dans son roman suivant, *99 Francs*, dans les remerciements.

L'encadrement d'une narration fantastique dans des coordonnées réelles, le contraste entre les formules du véridique et l'onirisme de l'histoire renvoie à une volonté ludique dont le titre est l'expression même. Et ce parce que celui-ci est le résultat d'un jeu de mots exprimant les prétentions récréatives de l'écrivain: il ne s'agit pas du *ecstasy*, substance hallucinogène, mais de l'*extasy*, son quasi-homophone et homographe anglais, renvoyant au terme français *extase*, qui est d'après le dictionnaire, «l'état dans lequel une personne se trouve comme transportée, hors de soi et du monde sensible». La définition du Robert rapproche le récit de la nouvelle précédente du point de vue des effets physiques analysés auparavant, mais aussi, en ce qui concerne la connaissance nouvelle acquise par le biais de l'*ecstasy* consommé. Ainsi, la sensation d'ivresse et de ravissement que l'on pourrait associer aux effets de la drogue en question sont procurés ici au moyen de l'assouvissement libérateur des phantasmes créés par la bienséance inhérente au couple classique bourgeois. En ce sens, le ravissement est non pas de nature physique mais surtout intellectuelle, se rapprochant de la lucidité. L'influence de la drogue s'assimilerait alors à la clairvoyance affranchissant les amants des contraintes du conventionnel, exprimant des modalités limitrophes avec l'irréel en tant que seule possibilité de survie. Le style de l'auteur exprime déjà une attaque à l'orthodoxie traditionnelle décrivant les amoureux. Au moyen d'aphorismes se rapprochant du *wit* wildien, du genre «ce qui tue les couples c'est la fidélité», et d'épigrammes comme «je préfère la culpabilité à la frustration», développés largement dans son roman antérieur, *L'amour dure trois ans* (1997), Beigbéder démythifie l'image classique des époux ainsi que la prétendue immortalité de l'amour romantique. En renouvelant les métaphores créées par la langue, en subvertissant les idées associées aux paroles d'amour classique, l'auteur construit une histoire dévoilant abruptement les secrets de l'union éternelle entre deux personnes, ceux-ci résidant dans l'acceptation de l'habitude, de la frustration, et de la monotonie en tant que lois de la vie en commun. La lassitude constituant l'aboutissement de toute relation, la solitude est la seule issue possible au problème. L'infidélité, c'est à dire, faire «parfois semblant d'être seuls pour pouvoir rester ensemble plus de trois ans» reste la seule stratégie effective d'union. Bref, cette implosion du couple conventionnel et des paradigmes chimériques et passionnés du romantisme manifestent plus une mélancolie de l'innocence perdue à cause de la connaissance révélée, une volonté de récupérer les rêves confortables de jadis, qu'une analyse en profondeur du sentiment amoureux et un essai d'auto-fondation et de recherche dans les profondeurs de l'âme. Les nouvelles regroupées à partir de l'arabesque et du hardi reprendront ce thème exhibant l'amour extrême, limite et marginal, en tant que seule échappatoire à la frustration.

L'incarnation narrative de l'auteur en personnage nous permet d'entamer la classification suivante. Le clivage entre réalité et fiction s'exprime au moyen de toute une série de récits reflétant le périple urbain de quelques personnages sous l'effet de l'*ecstasy*, ceux-ci pouvant être fondés sur l'expérience personnelle de l'auteur ou tout simplement le produit de

son invention. A la différence des nouvelles parcourues préalablement, le narrateur ne parle plus à la 1^{ère} personne du singulier de sorte que l'argument ne renvoie pas d'une manière univoque à sa biographie, mais à des personnages périphériques inventés. *Le Plus Grand Écrivain Français Vivant* évoque déjà la dislocation s'opérant entre le narrateur, le personnage et l'auteur, celle-ci représentée par la création d'un personnage de fiction énigmatique, un écrivain français anonyme, avec lequel le narrateur s'embarque dans une randonnée nocturne frénétique, nourrie par les excès de l'alcool et du sexe. La périphrase indéchiffrable du titre n'est en aucun cas dévoilée au lecteur, et les indices qui jalonnent le texte, bien qu'extraits du réel –la ville de Paris constitue en effet, le troisième personnage- ne lui permettent pas d'ébaucher un portrait désignant un nom en particulier. Et ce parce que, peut être, cet «Écrivain Français Vivant» majeur n'est en effet que la perception que l'auteur a de lui-même sous l'effet des drogues, un personnage littéraire n'existant que dans la pensée du narrateur, scindé entre le réel et l'imaginaire. La rencontre entre le narrateur et l'écrivain, sa tendance à l'ivresse, les anecdotes plus ou moins comiques parsemant le texte, et finalement, sa mort, ne renverraient-elles pas à l'auteur lui-même, détaillant une de ses classiques soirées délirantes? La dualité des deux personnages articulerait un clivage temporel et psychique. C'est à dire que le narrateur, le personnage en état de sobriété constante, représenterait le présent même de l'écrivain, Beigbéder faisant un exercice de mémoire projetant ses souvenirs sur le personnage ivre, «le Plus Grand Écrivain Français Vivant». Reste alors, la question de sa mort, décrite à la fin de la nouvelle ayant eu lieu dix ans auparavant. Elle nous fournit pourtant quelques pistes interprétatives:

Le Plus Grand Écrivain Français Vivant est mort quelques mois plus tard, il y a dix ans. Aujourd'hui encore, je me demande comment il faisait pour concilier ces deux activités: écrire et vivre. (p.70)

Le récit se ferme soulevant la question au romantisme, celle du lien entre écriture et autodestruction. Flâneur dans une ville qui l'absorbe, le Plus Grand Écrivain Français Vivant ressemble bien d'autres dandys qui ont conçu leur vie comme un mode d'existence littéraire. Faudra-t-il rappeler Baudelaire, Cocteau, Genet ou Wilde, dont la fiction vitale est aussi importante que leurs écrits? Le paradoxe soulevé par Beigbéder s'explique par l'impossibilité de vivre dans la monotonie du réel sans avoir recours à l'écriture, mode de vie beaucoup plus authentique -parce qu'imaginaire- que la réalité même, celle-ci définie comme une limitation de la volonté de l'individu renforcée par le bornage des sens; mais d'un autre côté, la contradiction s'accroît lorsqu'il conçoit l'écriture comme un processus de consommation du «je» favorisé par tous les paradis artificiels qui dynamisent l'inspiration, en même temps qu'une constatation du besoin de surmonter la frustration du quotidien habituel. Bien qu'à la fin l'identité ne nous soit pas révélée, et que les affirmations du lecteur ne représentent que des hypothèses, l'inclusion d'un personnage de ce genre dans le recueil

dénote un hommage, une admiration enthousiaste à l'égard de sa figure romanesque et par là, une volonté d'identification avec elle.

Le couple de personnages se retrouve à nouveau dans la nouvelle intitulée *Le cafard après la fête*, où la figure de l'auteur reste, comme dans le récit antérieur, mise en marge par rapport à un autre personnage dérangé à cause des excès de l'amour – ceux-ci motivés ou non par les effluves hallucinogènes, peu importe, l'intensité du sentiment amoureux étant identifiable aux délires suscités par les narcotiques. Décrivant une virée masochiste entre deux copains, l'un d'eux se réjouissant du privilège de la douleur instigué par l'amour d'une femme, la promenade termine par l'abus physique voire le crime et l'autodestruction de l'objet d'amour, la dépendance à l'égard d'une femme se confondant avec la nécessité indispensable et insatisfaite des substances chimiques. Car, d'après l'auteur, le sentiment d'amour n'existe que dans le manque de l'Autre.

Enfin, la typification dressée au début de notre étude observait, dans un dernier temps, les nouvelles où la drogue en question n'apparaissait pas formulée explicitement, c'est à dire, ni au moyen d'un narrateur reproduisant l'expérience de l'auteur sous une perspective autobiographique, ni par la création de personnages fictifs dont les délires pourraient induire à ébaucher une identification au périple vécu par l'écrivain. Ce troisième groupe de nouvelles se définit par l'insolite de la narration, celui-ci ne s'expliquant pas uniquement par l'originalité hardie d'un récit fabuleux voué à une fin surprenante et miraculeuse, mais aussi par le fait de bousculer la conscience du lecteur et provoquer son étonnement à partir du quotidien. C'est là une série de nouvelles qui rapprochent Beigbéder du clan dynastique des écrivains maudits du XIX^{ème} siècle, la drogue ne constituant plus un personnage romanesque, mais une méthode, une philosophie compositive fondée sur la clairvoyance romantique fournie par les stupéfiants. Ces nouvelles peuvent être, à leur tour, subdivisées en deux groupes dont le dénominateur commun est la subversion motivée par le bizarre et la contre-culture. En premier lieu, on trouve les récits fondés sur l'abracadabrant, l'inhabituel du point de vue du fantasme, et dont l'imagination de l'écrivain vise l'étonnement et l'utopique. Ensuite, les nouvelles qui sont axées aussi sur l'inquiétant, celui-ci défini non plus à partir du bizarroïde mais du quotidien, bouleversant les préjugés consolidant notre stabilité émotionnelle et sociale. En ce sens, examinant la notion traditionnelle de couple et les présupposés bourgeois concernant l'éternité de l'amour et le bonheur familial, l'auteur, au moyen d'une série de récits fictifs, bâtit toute une réflexion cherchant à démythifier les postulats sur lesquels s'articule la culture occidentale, visant un éclaircissement dans les modes de conduite et un renouvellement des relations interpersonnelles, émergeant de la plus profonde désillusion.

Soit récréant l'état utopique de frénésie sexuelle suscitée par la découverte du vaccin contre le sida déclenchant une orgie perpétuelle où la fornication mécanique devient une autre drogue entraînant l'oubli de soi (*Le jour où j'ai plu aux filles*); soit l'utopie d'un soulèvement populaire combinant la Révolution française et Mai 68, par lequel une masse incon-

trôlée de citoyens déchaînés s'attaqueraient aux couches sociales les plus favorisées afin de rétablir la chimère de l'égalité des classes (*Manuscrit trouvé à Saint-Germain des Près*); soit la recreation des dernières minutes de vie de Lady Di et son amant à bord de la Mercedes dont le chauffeur frustré et dégoûté de lui-même veut «devenir quelqu'un», se venger de l'anonymat et la médiocrité que lui a imposés le monde au moyen d'un suicide collectif où la mort rendrait égale la vie des riches à celle des pauvres, au moins dans leur destinée (*Comment devenir quelqu'un*); ou l'histoire d'amour traditionnelle où la progression du dialogue entre le couple ne culmine pas dans la déclaration du conventionnel «je t'aime» des amants, mais dans la question «dis moi, euh...es-tu une fille ou un garçon?» (*La première nouvelle d'Easy Reading*), Beigbéder s'emploie à la création d'histoires aussi surprenantes qu'indubitables, dont les dénouements oniriques piègent le lecteur, et dont le point commun est le détournement de l'habituel, celui-ci défini par la société de consommation répandue par un capitalisme radicale, des amours dénigrés ou artificiels à cause de la terreur à la mort ou l'isolationnisme dans le couple. L'ironie et le sarcasme démystificateurs des piliers sociaux s'assimile à la critique féroce de la fracture sociale et du pouvoir des mots et des médias qui sera développée dans son roman postérieur, *99 Francs*, axant la philosophie constitutive des nouvelles sur l'invention du déroutant et par là même, du vrai. Telle est la stratégie créatrice de Beigbéder, qu'il reprendra en 2003 dans son roman *Windows on the world*, ouvrage consacré à la recreation de l'effondrement du World Trade Center à New York, et dont la méthode de rédaction pourrait se résumer dans les lignes suivantes:

Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107e étage de la tour Nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8h 30 et 10h 29, c'est de l'inventer.

Cette défense de l'imagination en tant que source de connaissance plus vraie que la vérité elle-même, rapproche Beigbéder des postulats esthétiques de Baudelaire ou d'Oscar Wilde, pour qui la critique d'Art, la reformulation verbale de l'objet menée à terme par le critique, dans la mesure où elle s'éloigne des principes d'objectivité en faveur de l'impression personnelle, s'identifie au processus de création littéraire. La clairvoyance fournie par la consommation des hallucinogènes, l'accès à ce monde des idées platoniciennes défendu aux esprits fragiles, Beigbéder exprime dans ses nouvelles la victoire de l'artifice sur le naturel, de l'outil littéraire sur l'action.

C'est par là qu'il faudra comprendre la deuxième série de nouvelles axées sur l'étrangement de l'amour. Celui-ci sera dorénavant perçu sous le mode du bizarre, le romantisme devenu instantanément caduc mais surtout, inefficace et faux. Par conséquent, seules les formes d'amour extrêmes, les façons marginales, extravagantes et obscènes de s'aimer pourront y réussir dans un univers social dominé par l'illusion d'un amour inébranlable qui pourtant n'existe pas. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le recours à la scopophilie ou voyeurisme (*L'homme qui regardait les*

femmes 1 et 2), les pratiques autodestructrices sadiennes (*La nouvelle la plus dégueulasse de ce recueil*), et l'inévitable assomption de la solitude à l'intérieur du couple (*La solitude à plusieurs*). Le point commun de ces nouvelles réside dans le solipsisme dans le couple, l'inévitable réduction à soi dans l'amour. L'amour à deux voué à l'échec par définition, c'est le sujet en solitude qui compte, et donc, la seule possibilité de survie dans l'amour réside dans l'unicité égotiste de celui-ci, sa réduction à son expression de base, c'est à dire, au sujet qui aime. La série de nouvelles *L'homme qui regardait les femmes 1 et 2* reprend la consommation visuelle comme forme de possession, remplaçant la frustration de la possession physique par le plaisir de l'imagination inventant des relations imaginaires avec les femmes que le narrateur perçoit. C'est l'intimité furtive de l'imagination, identique à l'intimité furtive de la littérature, celle-ci lui permettant de surmonter la torture de la dépossession, au temps que de donner cours à son obsession. *La nouvelle la plus dégueulasse* de ce recueil résulte de la binôme antérieure, puisant dans les perversions des amours marginaux. Fantasmer avec les femmes que le narrateur ne pourra jamais avoir n'est plus suffisant. L'action s'impose au couple où l'amour n'existe que dans ses manifestations physiques, dans les preuves d'amour. C'est ainsi que le couple où les démonstrations classiques d'amour ne sont plus satisfaisantes inaugure une spirale autodestructrice axée sur l'humiliation et les pratiques sexuelles «extrêmes», proche du mécanisme sadien. L'amour s'exprime désormais par un cheminement sadomasochiste sillonné d'incestes, viols collectifs, coprophagie, et zoophilie, entre autres, le but étant d'attester l'objectivisation du sujet à l'égard de son amant, c'est à dire, son dévouement absolu par l'humiliation et son anéantissement en tant que sujet désirant. Le sujet ne doit plus exister qu'à partir de l'individu qui l'aime. Comme chez Sade, l'érotisme se fonde sur l'esclavage, la liberté à laquelle les auteurs aspirent n'étant en réalité qu'un mirage de la solitude. En effet, c'est la solitude qui est le dénouement logique de ce processus, car seul le sujet aimant est capable de garantir la continuité de l'amour. Telle est la conclusion à laquelle arrivent les personnages, la solitude désirée étant paradoxalement la preuve d'amour ultime:

Et puis, un jour, quand est venu mon tour de la tester, j'ai enfin fini par trouver LA preuve d'amour ultime. Celle qui voudrait dire qu'elle m'aimerait à jamais.
 Non, je ne l'ai pas tuée. C'eût été très facile. Je voulais qu'elle souffre toute son existence, pour me certifier son amour absolu à chaque seconde et jusqu'à ce que mort s'ensuive.
 C'est pourquoi je l'ai quittée.
 Et c'est pourquoi elle ne m'a jamais revu.
 Chaque jour qui passe, nous souffrons davantage l'un pour l'autre. Cela fait de longues années que nous pleurons. Mais elle sait comme moi qu'il ne peut pas en être autrement.
 Notre plus belle preuve d'amour, c'est de ne plus jamais nous revoir. (p.78)

Sachant qu'uniquement le sujet en solitude est capable d'aimer éternellement, la résolution de se quitter représente l'expression totale de l'union. Le sadomasochisme physique remplace la souffrance psychologique, le privilège de la douleur étant la manifestation du

dévouement du sujet. Car tandis que le désir n'est pas assouvi, que sa satisfaction ne procure pas le bonheur, l'amour perdurera au sein du couple.

Bref, si pour Beigbéder la vie en commun est synonyme de destruction de l'amour, la solitude de l'être n'est alors que l'image de sa propre condition, malgré ses efforts pour récupérer l'androgynité mythique. C'est pourquoi le recueil se clôture avec une nouvelle, *La solitude à plusieurs*, soulevant la question de la frustration du mariage et du célibat, et de la peur de la solitude, soit-elle à un ou à plusieurs. L'amour, comme la drogue, se compose d'un processus de montée et de descente, la clairvoyance pourtant ne résultant que de l'appréhension intellectuelle du dernier, c'est à dire, à partir du malheur et de l'insatisfaction. C'est à partir de l'assomption du mirage de l'amour, c'est à dire, à partir de la reconnaissance de l'illusion du besoin de l'autre et de l'incapacité d'aimer autrui, l'amour n'étant qu'un subterfuge visant à éviter la solitude inhérente à l'humain, une échappatoire au malaise que procure la conscience de la mort, que le narrateur obtient les clés pour la survie, exprimant ainsi plutôt le malaise de la connaissance à laquelle il vient récemment d'avoir accès et la mélancolie de l'innocence perdue que la grave lucidité du découvreur des secrets de l'âme.

Le paradoxe de la modernité résiderait-il, alors, dans son caractère essentiellement ancien. Les drogues de synthèse n'induisant qu'au déclenchement d'un processus chimique comparable aux mécanismes secrets de la littérature et de l'amour, l'ecstasy n'est en effet que l'expression actuelle permettant de développer ces sentiments dans un univers construit sous le signe de l'individualisme et dominé par l'ensevelissement des sensations. Le caractère urbain, noctambule et frénétique des récits, ne serait-il, de même que lorsque l'auteur s'essaie à plusieurs méthodes narratives telles que la parodie des jeux de piste littéraire, les romans fleuve et érotiques ou les monologues sous l'influence du ecstasy, qu'une stratégies discursive destinée à recréer les contextes pertinents justifiant l'apparition de ces sentiments? La drogue en question, ne sera-t-elle pas non plus le moteur dynamisant l'illusion mais le seul mécanisme de nos jours permis en tant que créateur d'espérances?

Bibliographie

- Beigbéder, F. *Mémoires d'un jeune homme dérangé*. Paris. La table ronde. 1990.
— *Vacances dans le coma*. Paris. Grasset. 1994.
— *L'amour dure trois ans*. Paris. Grasset. 1997.
— *Nouvelles sous ecstasy*. Paris. Gallimard. 1999.
— *99 Francs*. Paris. Grasset. 2000.
— *Dernier inventaire avant liquidation*. Paris. Gallimard. 2001.
— *Windows on the world*. Paris. Grasset. 2003.
Gamella, J.; Alvarez Roldán, A. *Las Rutas del Éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*. Barcelona. Ariel. 1999
Labrousse, A. *Géopolitique des drogues*. Paris. PUF. 2004.
Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*. Paris. Seuil. 1975.

