

LA LITTERATURE ENGAGEE

SELON GUIBERT

par **Sémir Badir**

D'ordinaire, lorsqu'on entreprend l'analyse poétique des œuvres d'un écrivain, c'est que ce dernier est mort, ou depuis longtemps consacré, ou, au contraire, injustement oublié, ou encore qu'à tout le moins sa position dans l'avant-garde laisse espérer dans une prochaine échéance la réalisation de l'une ou l'autre des éventualités susmentionnées. Rien de tout cela n'approche du cas présent. Notre élu a trente-cinq ans, et écrit des romans fort lisibles qui connaissent aujourd'hui un battage médiatique exceptionnel. On ne l'en plaindra pas.

Mais pour l'analyste, c'est plutôt un inconvénient : les passions que l'écrivain déchaîne autour de lui risquent d'infléchir impétueusement « ce qu'il faut voir » dans ses romans. Nombreux sont les critiques à avoir dit par exemple — à tort — que l'auteur avait trouvé avec le sida « son » sujet, négligeant par la même occasion la dizaine de romans précédents, fâchés de n'y avoir su percevoir, à cause de leur moindre succès, la même qualité d'écriture et les thèmes récurrents. Je préciserai donc qu'il s'agit ici de présenter l'œuvre d'Hervé Guibert dans sa continuité, sous un aspect particulier — celui de sa construction narrative — et dans un but déterminé — en démontrer l'originalité historique.

L'hypothèse qui soutient l'étude s'énonce assez simplement : la découverte essentielle d'Hervé Guibert sur le plan formel est la mise en roman de sa propre personne. Découverte qui, au premier abord, peut sembler futile ou très ordinaire, mais qui, en vérité, — c'est en tout cas ce que je voudrais démontrer, — n'avait jamais été poussée avec une telle rigueur à une telle puissance. Par exemple, la logique guibertienne est plus avancée que le projet proustien dans la question de l'énonciation narrative. Le Marcel de la *Recherche* n'est encore qu'une sorte de témoin, dont le double détachement, et à la diégèse du roman, et à la vie réelle de son auteur, est marqué (pour ainsi dire) par l'absence de tout lien qui en déterminerait l'équivalence ou le rapport. Autrement dit, le Marcel narrateur peut n'être qu'incidemment le Marcel auteur, et toutes les données critiques du *Contre Sainte-Beuve* sont là au besoin pour appuyer l'intention de Proust d'en dissocier les rôles.

Chez Guibert au contraire, le Hervé des «romans» (déclarés tels par le terme générique inscrit sur la plupart des couvertures, et non selon mon propre jugement) se donne explicitement, dans le même temps, comme l'auteur. Cette coïncidence est annoncée dès *L'Image-fantôme*, mais se retrouve approfondie et mise en relief au fur et à mesure de la succession romanesque à trame autobiographique : dans *Voyage avec deux enfants*, *Mes parents*, *Les Gangsters*, *L'Incognito*, *Fou de Vincent*, et bien sûr, les deux derniers, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*.

Il s'agit cependant de bien percevoir en quoi le héros guibertien diffère du Marcel proustien ainsi que de tous les autres sujets autobiographiques, romancés ou non. Je passerai donc en revue chacun de ces romans, en tâchant de montrer comment, à partir d'une intention de déplacement de l'énonciation narrative, l'œuvre guibertienne va accentuer cette différence et épurer son tracé romanesque.

Dans *L'Image-fantôme* (1981) puis *Mes parents* (1986), il s'agit d'un simple «traitement subjectif» de l'information autobiographique. L'anecdote autobiographique est rapportée sans que l'on y puisse soupçonner le moindre écart fictionnel, mais se voit découpée, travaillée et orientée vers une écriture romanesque. Son découpage est celui du fragment qui la constitue en autant de «pièces à roman», arbitrairement isolées, et dont l'emboîtement suscite de nouveaux rapports, basés non sur la seule continuité narrative, mais sur des échelles d'équivalences et de contrastes thématiques et stylistiques. Le travail narratif est lui aussi tout entier réservé à l'effet romanesque. Le suspense, dont procède presque toujours le discours mimétique, quel que soit l'éthos recherché (excitation intellectuelle dans le polar, peur dans le thriller, intérêt sentimental dans les (auto)biographies), la brillance des détails, tournés entièrement vers leurs prétextes référentiels, sont ici abandonnés au profit de la *chute*, propre à l'écriture poétique qui privilégie le seul plaisir du texte.

Je cite en guise d'illustration ce court extrait de *Mes parents* :

Quelques mois après, je remets solennellement à mes parents une enveloppe «à n'ouvrir qu'à ma mort». Je ne réalise que trop tard, vu leur penchant à l'indiscrétion et l'inquiétude qu'ils entretiennent à mon sujet, que pour en connaître le contenu ils se pressent de l'ouvrir, fût-ce délicatement à la vapeur pour ne pas laisser de trace car je n'ai pris garde de la cacheter sérieusement. Quel est ce biscornu et inutile besoin de leur dire que je les déshérite, moi qui ne possède rien ? (p. 108)

Le fait relaté dans ce fragment aurait très bien pu se prêter à une «scène», où chacun des personnages tient tour à tour le rôle principal suivant un enchaînement de réactions émotives. Tel n'est pas l'effet que nous ménage l'auteur; il n'a de cesse au contraire de déjouer l'attente narrative, soit par ellipse (on ne connaît pas la réaction des parents), soit par déplacement focal (chaque phrase a «je» pour sujet quand on attend un texte multipolaire), soit enfin par une tournure interrogative qui dérobe la révélation et semble laisser

au lecteur le soin de pourvoir aux réponses qu'il se pose. C'est alors d'une façon tout à fait inattendue que se resserre la chute finale, dans un mouvement antithétique où se disent à la fois le scandale et la détresse du petit Hervé.

L'ordre chronologique découle lui aussi d'une option romanesque : il est rythmique, et ne donne qu'une certaine impression du temps réel. En l'occurrence, dans *Mes parents*, les fragments sont assez courts et forment des séries de trois ou quatre pris dans un temps rapproché qui se distinguent d'autres séries par une ellipse temporelle plus longue. Dans *L'Image-fantôme*, la construction relativement complexe, selon les ordres isotopique (la photo, la famille, etc.) et chronologique (à ellipses longues indéterminées), conduit à une réelle mise en scène de fragments où se joue par les raccords, c'est-à-dire par les points de connexion entre deux fragments ou entre deux scènes de fragments, la création d'un sens romanesque; ce sens, encore que fort inspiré du Nouveau Roman ou de *Tel Quel*, conduit le «je» narrateur à prendre, sous une couverture éclatée, les risques de l'auteur (c'est là le processus élémentaire de la mise en abyme, comme l'ont développé les nouveaux romanciers).

C'est avec *Voyage avec deux enfants* (1982) cependant, que Guibert va réellement trouver sa voie, bien qu'en même temps, singulièrement, il s'en détourne (ce qui pourrait expliquer la «régression», sur le seul point de vue de la construction narrative, de *Mes parents*). Le héros n'a plus à se dénoncer écrivain, mais assume le fait sans que le roman soit l'objet de son installation. Le roman se fait moins intellectuel que *L'Image-fantôme* et court sur des préoccupations plus typiquement dramatiques, lors même qu'elles sont également les sujets de prédilection de l'auteur (le désir homosexuel, le sado-masochisme, la complicité dangereuse des amis). C'est peut-être par un simple entraînement d'écriture que Guibert est arrivé à produire un «héros/soi-même» dénué de toute mise en valeur (énonciatrice/dénonciatrice);

comme si ce qui était acquis par le roman précédent était conservé d'office pour celui-ci : qu'il ne faille plus faire les présentations.

Cependant, ce héros est repris presque aussitôt dans le processus de bifurcation voire d'aliénation qu'est l'écriture du fantasme. D'un côté, c'est un progrès inouï : le héros/soi, dans sa spécificité même (l'écriture) porte atteinte au roman en lui faisant prendre la voie fantasmatique. Mais d'un autre côté, c'est encore un compromis au réalisme de distanciation, car ce fantasme est «encadré» par une fiction contextuelle où le héros ne joue plus que le rôle de témoin, comme le narrateur proustien, ou le rôle de sujet à histoire autobiographique.

La construction romanesque est d'ailleurs encore extrêmement travaillée, presque laborieuse, trahissant les inquiétudes de l'auteur à s'accepter comme vrai et plein héros romanesque, et ménageant des intérêts auxiliaires, superfétatoires, qui remplissent le livre sans en atteindre le sujet réel. La troisième partie évoque pourtant, de façon troublante, comme une allégorie, l'enjeu général de l'écriture. Hervé Guibert, le héros, demande à l'un des deux enfants de lui envoyer une lettre :

La lettre racontait l'histoire d'un personnage qui disait je — c'était l'auteur de la lettre, celui qui s'adressait à moi —, qui s'en allait, quittait son domicile, le soir, sur un coup de tête, sans savoir où ni pourquoi. (p. 121)

Suit le récit de cette soirée, et enfin :

Et puis, tout à coup, il sut, et il l'écrivit : c'était juste pour pouvoir m'écrire qu'il était parti, pour que cette lettre pût être rédigée et postée avant le lever du jour [...]. (p.122)

Le roman entier, en vérité, tient sur ce pari de la dérive (fantasmatique, ou diaristique «façon Matzneff») dont l'initiative et la clôture sont dans l'écriture elle-même et non dans le récit qu'elle rapporte :

J'hésite à écrire : voyage de merde, enfants de merde. Le début du mensonge : l'écrire, ce serait renoncer au roman. (p. 97)

Si donc *Voyage avec deux enfants* ne satisfait pas directement à l'énonciation du risque (celle d'un héros/soi), il exécute en revanche la transformation romanesque propice à sa découverte.

Dans *Les Aventures singulières* (1982) et *Mauve le vierge* (1988), les deux recueils de nouvelles, dans *les Chiens* (1982), la «plaquette pornographique», dans *Les Lubies d'Arthur* (1983), *Des aveugles* (1985) et *Vous m'avez fait former des fantômes* (1987), on ne retrouve, avec plus ou moins de bonheur, que le côté fantasmatique, le désir d'une écriture sadienne (proche aussi des déraisons poétiques de Savitzkaya et de Mathieu Lindon)¹ qui était déjà celle du fantasme de *Voyage...*, moins l'ambiguïté. Moins donc aussi le péril, moins la possibilité pour le lecteur de s'identifier au héros/soi-écrivain et de se perdre.

Les Gangsters, publié chez Minuit après quatre années d'«interruption» au profit de Gallimard, renoue avec la série du Héros/soi, étoffant le personnage d'un zona excellemment irritable et l'entourant de deux vieilles — mais charmantes — grand-tantes, Suzanne et Louise, grâce auxquelles le romanesque entre à grands pas. Ces dernières vont en effet être les victimes d'ouvriers en bâtiment qui profitent de leur innocence sénile et de l'intermittence des venues du héros pour leur extorquer des sommes faramineuses. Aubaine pour l'auteur qui, par cette anecdote véridique (en tout cas, exposée comme telle), va dérouler dans les règles le processus de mise en roman. Les ouvriers sont peints sous l'angle le plus contre-plongeant, et

¹ Guibert lui-même la désigne comme une mixture de Guyotat et du *Cobra* de Severo Sarduy (cf. *Le Nouvel Observateur*, 18 juillet 1991, pp. 87-89).

attrapent ainsi une dimension de «méchants» dignes d'Eugène Sue. Pour commencer la mise en roman, il a suffi d'opérer à une généralisation neutralisante par la transition du sujet «*les ouvriers*» (p. 21) en «*le chef*» (p. 23), puis à une reparticularisation péjorative («*les gangsters*» — p. 23) accréditée par le terme médiateur : «chef», en effet, convient pareillement aux expressions «chef de chantier» et «chef de gang». Par la suite, l'intrusion d'un troisième rôle, celui du «jeune inspecteur», ajoute au récit de vraies allures de roman policier, ou du moins lui permet d'en comporter les ingrédients et d'accéder à toute une mythologie romanesque dont on va se servir avec délectation. Bien sûr, il ne s'agit pas de vrais gangsters, et le jeune inspecteur, d'être un objet de désir pour le héros/soi, perd bientôt sa consistance professionnelle mythique. Mais c'est cela justement qui intéresse Guibert : l'usage qu'il peut faire des mythes littéraires pour habiller ces petits faits autobiographiques de l'aura romanesque sans entrer dans le processus de fictionnalisation que cet usage implique habituellement; car sa grande réussite est de ne pas grossir l'événement, de ne pas repartir, comme avec *Voyage...* ou *Des Aveugles* dans l'«invention à partir de faits réels». La mise en roman, telle qu'elle est ici installée, ne doit pas être confondue avec la démarche de fictionnalisation. Du fait, elle n'atteint que la construction, et non son contenu référentiel. D'où ce sentiment, chez le lecteur, d'une extraordinaire authenticité émanant d'une œuvre affiliée au genre romanesque. Le livre devient un Tout qui s'auto-gère comme objet romantisé :

Le 25 avril au matin, j'entreprends ce récit. C'est fou ce que l'écriture va vite, comme une flèche dans l'inanité du temps. (p. 57)

A partir de là, n'importe quoi peut entrer dans un roman, même les hommes politiques :

[...] Incidemment, je la questionne pendant le déjeuner : «Oh non, moi non plus je n'aime pas Chirac, dit-elle. Barre ? Non, il a beaucoup changé.» — «Pour qui vas-tu voter, alors ?» — «Pour Le Pen, me répond Louise tranquillement, c'est le plus net.» (p. 67)

L'irradiation est ainsi ce procédé affectionné par Guibert, où une anecdote exquise et truculente prévient aux lois du genre et soutient le reste du récit, moins propice à l'élaboration romanesque, par son emportement narratif. Ce qui est émouvant, de reste, dans ce procédé, c'est la précipitation et le plaisir évident de Guibert à s'en saisir comme outil littéraire; comme si c'était pour lui une nécessité absolue de passer sa vie à la moulinette de la littérature.

La grande force des *Gangsters* est donc de finir le roman (p. 93 : «*Les gangsters auront changé nos regards, mes grand-tantes et moi, chacun vis-à-vis des deux autres.*») quand le futur antérieur permet au livre de continuer. Le livre, de quelque genre qu'on le taxe, est suffisamment fort pour outrepasser le prétexte romanesque qui l'a fait naître. Il peut alors produire un héros dépourvu de toute «mission», forcé de se retrouver avec soi-même, avec son identité de narrateur et d'écrivain. Voilà accompli le dernier stade de réalisation du héros/soi.

L'Incognito (1989) est le roman de Guibert le plus douloureux, parce qu'il est raté, et que ce ratage n'est pas moins celui du livre que celui du héros/soi dont est tracée au plus près l'existence.

A ce livre, il manque l'anecdote agréable qui, à l'instar des *Gangsters*, lui aurait permis de démarrer. L'idée de faire de l'Académie espagnole, grinçante parodie de la Villa Médicis à Rome, le point de départ du roman n'est pas suffisamment convaincante, et laisse subsister un fond irrésistible d'indifférence. Le héros/soi parfait néanmoins son affirmation, mettant en

scène le roman lui-même (p. 180), la condition sociale de l'écrivain (pp. 20-22), les chances et déboires de l'écriture (p. 176).

En revanche, *Fou de Vincent* (1989), développe un sujet limpide et réussit sa mise en roman par un procédé fort simple et efficace : l'inversion chronologique des faits. Suite de fragments continus, discontinus et renversant l'ordre des causes et des conséquences, *Fou de Vincent* est une quête de l'origine d'une passion. Mais au lieu de la présenter, comme le font tous les romans et films traditionnels, par une scène initiale qui est la dernière diégétiquement, suivie d'un long flash-back chronologique, Guibert la démonte pièce par pièce, fragment par fragment, en plongeant toujours plus loin dans le passé. Un ordre narratif nouveau, purement romanesque, c'est-à-dire — qu'on ne s'y trompe pas — doté de sa propre vérité, est établi pour répondre à la quête du héros/soi :

Qu'est-ce que c'était ? Une passion ? Un amour ? Une obsession érotique ? Ou une de mes inventions ? (p. 8)

Dès lors, la participation du héros/soi-écrivain, comme celle du lecteur, est réelle et avance dans le temps de l'écriture. C'est donc bien, cette fois encore, une mise en roman — et non un encadrement psychologisant, cet artifice de littérateur — qui éprouve le récit et en fait sentir le prix dangereux : la connaissance mélancolique du temps perdu.

Comme en outre *Fou de Vincent* bénéficie d'une intertextualité avec *Voyage avec deux enfants*, où les débuts de la rencontre avec Vincent sont au centre du récit, la participation du lecteur (fidèle) est d'autant plus sollicitée. L'œuvre entière de Guibert, d'ailleurs, est éminemment intertextuelle; tout s'y tient et forme un monde cohérent (comme la *Comédie humaine*, comme les *Rougon-Macquart*), assemblage d'histoires accentuées sur tel ou tel personnage (Vincent, les parents, T., les grand-tantes) qui, dans l'univers romanesque comme dans la réalité, se transforme, vieillit (l'œuvre

guibertienne tient par là de la série policière). La vie elle-même — et non pas seulement son contenu anecdotique — devient romanesque.

Le tournant décisif, car révélateur, de ces mutations narratives se rencontre avec *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990). L'auteur, atteint du sida (et conscient de la maladie depuis au moins *Les Gangsters*), prend à bras le corps l'unique sujet du roman : lui-même, un héros/soi, à l'écoute intérieure (tandis qu'avant ce héros était tourné vers les autres). Le sida a réveillé la conscience de l'écrivain comme sujet de l'écriture au sens plein du terme, c'est-à-dire sans qu'il s'embarrasse d'un héros ni d'un narrateur autre que lui-même (ce que font les romans traditionnels), sans non plus abstraire de cet écrivain la chair et la vie (ce qu'a fait le Nouveau Roman, et notamment le *Drame* de Sollers), mais en atteignant le véritable «Sujet» : celui qui dit qu'il est en le disant, être de désir et de souffrance comme tout un chacun (qui cependant n'écrit pas). Si le sida a pu agir comme révélateur, c'est parce que son danger est porté sur deux fronts : sur l'écrivain (il attaque son corps) et sur l'écriture (il attaque l'esprit, ronge la mémoire). Le héros/soi réalise alors qu'en luttant pour l'une, il sauve l'autre; car il est leur point de convergence, réel quand bien même dans l'enclave d'un roman : héroïque. Aussi a-t-on pu dire, par irradiation, qu'*A l'ami...* était d'un nouveau genre littéraire, mixte (ce qui le place dans la mouvance du postmodernisme) : un «roman-vérité».

Il y a donc deux mouvements antagonistes par lesquels l'œuvre guibertienne est unique, tenue en équilibre à leur limite.

Le premier mouvement, romanesque, consiste à réduire l'écart entre l'auteur et le narrateur. Au XX^e siècle, ce mouvement a entamé sa course avec Marcel Proust (rapprochement nominal et biographique mais sous l'autorité d'un Grand Horloger qui sélectionne et transforme les «éléments» réels de son personnage), et se poursuit avec Céline puis le Nouveau Roman, pour trouver une sorte (une sorte seulement) de comble avec *Drame*

où Sollers fait adhérer l'auteur et le narrateur dans le seul but de dénoncer l'échec de leur collure : car, selon Sollers (période *Tel Quel* — il a bien changé sur ce point), l'écriture est un englobant de vie, un Thanatos à personnages, où l'écrivain qui y tenterait une incursion (autre que celle de créateur), c'est-à-dire qui se met en péril, est aussitôt mis en accusation par l'écriture elle-même.

Guibert, on le voit, dépasse ce pessimisme formaliste. Son héros/soi est plus simple que le narrateur-angoisse de *Drame*; il ne se pose pas de questions : il les vit².

Au fond, Guibert, comme Toussaint, Savitzkaya et consorts, exécute le programme que *Tel Quel* avait établi sans parvenir à l'inculquer avec succès aux romans. En quelque sorte, il parle bien de l'écriture en écrivant, mais avec une lisibilité beaucoup plus grande, en assumant la «vulgarité» du romanesque (geste typiquement postmoderne), et sans tomber dans les pièges formalistes des principes telqueliens. Un ami me faisait la réflexion qu'on ne peut être dans le même temps l'écrivain et le critique de son écriture; que l'entrave critique, même bienveillante, est insupportable. Guibert et nos autres jeunes romanciers laissent à d'autres le soin des décodages métapoétiques, mais veillent à ce que leurs romans contiennent en puissance l'abyme de leur écriture.

Le deuxième mouvement a conduit l'autobiographie vers des formes de plus en plus complexes, métissées de romance, voire d'un extrême romantisme (Matzneff), ou de recul psychanalytique (Robbe-Grillet), ou encore issues de collages faits d'aphorismes, de souvenirs photographiques et bien d'autres choses qui prennent en compte le travail subversif de la mémoire (Perec, Barthes). Toutes les autobiographies ont toutefois en commun l'insigne mission de faire connaître les hommes qui les ont écrites.

2

«C'est quand j'écris que je suis le plus vivant.» (*Le Protocole...*, p. 124).

Alors qu'*A l'ami...*, *Le Protocole...* sont, au contraire, des romans entièrement tournés vers eux-mêmes.

Dans l'autobiographie, l'aveu est le geste initial et régit le texte. Dans l'œuvre d'Hervé Guibert, cet aveu n'est pas premier; ce qui compte, c'est la mise en roman. La manière de dire n'y est pas une sorte de valeur ajoutée, comme on le concède pour l'autobiographie, mais une nécessité absolue, une condition d'existence du texte.

On pourrait dire du *Protocole compassionnel* (1991) que c'est une œuvre pré-posthume :

J'ai toujours su que je serais un grand écrivain, Jules n'y croyait pas, il se moquait de moi quand je lui disais que ces textes de jeunesse que tous les éditeurs refusaient seraient publiés un jour. (p. 127)

Dans le cadre de cette démarche très stratégique par laquelle Guibert «prépare sa sortie» (différée au plus loin — nous l'espérons tous), le paratexte joue un rôle accru. Les indices de lecture sont multipliés pour renforcer la cohérence du héros/soi à l'écrivain. Ainsi, au dos de couverture :

C'est tout bonnement la suite de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : exactement ce que j'avais dit que je ne ferais jamais. [...] On retrouve les mêmes personnages : Hervé Guibert, écrivain malade du sida, ses proches, la communauté de malades et de leurs soignants. Claudette Dumouchel, jeune médecin de vingt-huit ans, entre en scène. Une étrange relation va s'inventer à chaque examen entre cette femme très belle et le narrateur.

On voit que Guibert s'assume bien aujourd'hui comme héros/soi, même si, dans ce prière d'insérer, il reste un résidu de distanciation (l'auteur parle de son personnage à la troisième personne). Tous les éléments de la mise en roman et de l'affirmation du héros/soi délivrée par *A l'ami...* se retrouve dans *Le Protocole...* . Les expériences propres à l'écrivain sont

insérées, l'intertextualité entre les œuvres (notamment, avec *A l'ami...* et *L'Incognito*) fonctionne plus et mieux que jamais, et le très long chapitre, vers la fin (pp. 174-217), qui est le résidu d'un projet de roman — le titre en aurait été «Miracle à Milan» — montre bien que la seule voie possible pour le romanesque est celle de son inscription dans le récit authentique qui l'inspire.

Mais là où le précédent roman était encore à la découverte de son personnage, *Le Protocole...* fait montre d'un épanouissement total. En effet, le héros/soi y trouve son véritable partenaire. Ce partenaire était absent jusqu'alors; pas seulement implicite : rayé (donc innocent). Voici qu'enfin il se manifeste dans l'œuvre et qu'il se révèle au héros/soi : le lecteur.

On le retrouve dès la dédicace :

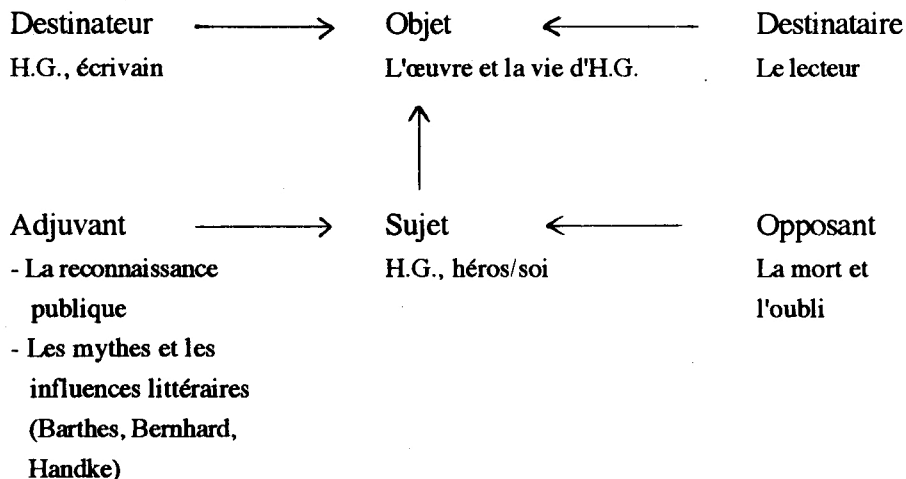
A toutes celles et à tous ceux qui m'ont écrit pour *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Chacune de vos lettres m'a bouleversé. (p. 7)

Lecteur-écrivain, donc, pour forcer le héros/soi à reconnaître son existence — ce qu'il fait volontiers. Il est très important en outre que ce lecteur n'est pas en tierce part entre l'écrivain et le héros/soi, mais intervient comme second interlocuteur direct; on lui dit «vous» dès le premier chapitre :

[...] je n'écrivais plus jusqu'à ce jour, je ne peux presque plus lire, et ce que vous trouverez de plus étonnant est que je dispose du moyen de me suicider, les deux petits flacons de Digitaline sont là dans ma valise ouverte, sous mes sous-vêtements. (p. 11)

Le lecteur est ainsi un élément déterminant — le dernier — de la structure de la mise en roman. Il *entre* dans le roman comme agent d'écriture. Il apporte dans l'histoire du héros/soi son exigence et son soutien. Dès lors, il connaît aussi sa part de risque : risque de détruire l'œuvre qui s'offre, risque d'aimer ou de ne point aimer le héros/soi qui l'écrit.

On pourrait imaginer de rassembler tous ces éléments dans le schéma greimassien des récits. Il se présenterait à peu près comme ceci :



Si l'on accorde quelque crédit à ce schéma, force est de s'apercevoir que ce qui est formidable dans l'œuvre d'Hervé Guibert, c'est qu'elle découvre, alors même qu'il s'agit de romans, une communication authentique. Le destinateur et le destinataire, pourtant pris dans des rôles de narration, sont très réels; et c'est très réellement que l'œuvre se met en jeu : si elle échoue, meurt avec elle ce dont elle est dépositaire. Voilà de la véritable «littérature engagée» : complice de l'écrivain et connivente du lecteur, interprète de l'un pour l'autre, c'est leur vie à tous deux qu'elle berce et meurtrit, qu'elle enrichit mais accapare, qu'elle plaint et console, qu'elle guérit ou contamine, qu'elle phagocite pour leur salut.