

HERVE GUIBERT

(1955-1991)

par Laurent Demoulin, Sémir Badir, Vincent Louis

A L'AMI QUI NOUS ECRIT DE LOIN

Il est difficile de parler objectivement d'Hervé Guibert et malaisé, surtout quand on a dévoré tous ses livres, d'en devenir le critique.

Nous savons tous depuis longtemps qu'il ne faut pas confondre la biographie d'un auteur et son œuvre. Mais comment faut-il procéder dès lors que cette œuvre et cette biographie coïncident avec précision? Les romans les plus célèbres de Guibert ont pour sujet Guibert lui-même, sa vie, ses actes, son passé immédiat, ses amis, sa famille, ses maladies et ses amours. Guibert se dévoile totalement, au-delà même de la sincérité et de la pudeur, comme s'il parlait à son miroir, comme si nous le connaissions déjà avant d'ouvrir ses livres, se racontant, s'exprimant, se représentant, sans se justifier, sans se définir, sans s'analyser, avec une sorte d'évidence productrice d'un effet de vérité autobiographique unique en son genre. Si bien que le lecteur, effectivement, a vite l'impression de le connaître et finit par lire ses romans comme de longues lettres écrites par un ami qui a besoin de s'épancher. Et s'il aime les livres, inévitablement, il s'attache à l'homme.

Néanmoins, s'il ne peut être objectif, le critique a de la matière à traiter : l'œuvre de Guibert, écrite en peu d'années, est vaste. Et, à côté de la première veine, autobiographique, dont il a été question jusqu'ici, Guibert a exercé son style, faisant diverses tentatives, dans une deuxième veine, fictionnelle celle-là, fantasmagorique et surréelle.

Guibert était donc tiraillé par deux inspirations différentes qu'il a approfondies de front, en alternance. Les romans *Les Chiens*, *Les lubies d'Arthur*, *Des Aveugles* et *Vous m'avez fait former des fantômes*; les recueils de nouvelles *Les aventures singulières* et *Mauve le vierge* font partie de la deuxième veine.¹

Vice, assortiment de petits tableaux écrits au début des années 80 mais demeurés inédits jusqu'en 91, se range également dans cette seconde catégorie. Guibert, dans la première partie du livre, aligne des paragraphes-fragments consacrés à divers objets (les uns connus de tous comme le peigne ou le mouchoir, les autres plus fantastiques comme la machine à faire le vide ou le rigolot) qu'il décrit d'abord objectivement (avec une grâce infinie) puis sur lesquels, en fin de fragment, lors de la chute, il fantasme allègrement. La deuxième partie du livre s'attache à la description de musées ignorés du public. Une série de photos complète ces descriptions sans jamais les paraphraser. *Vice* se présente ainsi comme un exercice de style. On pense, par exemple, à Francis Ponge en lisant les passages où sont minutieusement décrits les objets simples et banals comme le mouchoir ou le coton-tige. Et l'on ne se trompe sans doute pas en comparant ainsi le poète et le romancier : Guibert avouait volontiers ses références. Il ne se cachait pas s'être nourri de

¹ Quant à *Mon valet et moi*, à première vue, il semble faire partie de la veine fictionnelle puisqu'on y raconte les rapports entre un vieillard et son valet mais le lecteur qui connaît Guibert et la maladie dont il souffrait reconnaît l'auteur à travers le personnage et lit le roman comme une autobiographie décalée.

Savitzkaya lors de la rédaction des *Lubies d'Arthur* et, dans *L'Image-fantôme*, texte sur la photographie prolongeant *La Chambre claire*, il consacrait un petit chapitre à Roland Barthes. Encore plus explicite, dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il déclarait que son style avait été phagocité par celui de Thomas Bernhard.² Guibert voulait avoir tout écrit, même les livres des autres. Dans ses romans autobiographiques, il essayait, en retranscrivant ses actes de manière directe et en s'érigeant comme héros/soi³, de capter une part de sa vérité. Dans ses romans fictionnels, il se cherchait et se trouvait à travers les autres. Car, s'il ne craignait pas les influences, en fin de compte, ses romans étaient toujours siens, avaient toujours la «Guibert touch». Ainsi ses livres, tellement anecdotiques pris séparément, forment, dans leur ensemble, une nouvelle sorte d'œuvre totale, non pas basée sur un système de référents exhaustif (comme chez Balzac ou chez Proust) mais sur la référence et sur la variété d'une écriture unique.

La Mort propagande, publié une première fois en 1977, a été réédité en 1991 avec d'autres «textes de jeunesse» comme l'indique explicitement la couverture. Remarquons, puisque c'est le sujet du numéro, que sont rassemblés sous l'étiquette «œuvre de jeunesse» les premières pages publiées par Guibert débutant et des textes antérieurs, inédits, datant pour les plus anciens de 1971 (le petit Hervé n'avait alors que seize ans!).

Dans ce recueil de textes épars, qui ne sont pas évidemment les meilleurs de leur auteur, les deux inspirations parallèles de Guibert sont déjà présentes.

² Cette influence trop lourde semble indisposer Guibert dans ce roman autobiographique (le premier où il a été question de dire la vérité du sida). Elle ne l'aurait sans doute pas dérangé dans un texte fictionnel.

³ Selon la terminologie employée par S. Badir dans son article «La littérature engagée selon Guibert» paru dans *Ecritures*, 1.

La veine autobiographique s'y élabore timidement. Sa première apparition, assez banale, est faite de souvenirs d'enfance nostalgiques et lointains. Puis, assez rapidement, ces souvenirs se rapprochent dans le temps et plusieurs caractéristiques de l'autobiographie à la Guibert voient le jour : absence de justification comme d'analyse, impudeur et fragmentation. Mais certaines barrières subsistent : le «je» hésite et l'on est souvent obligé de reconnaître Hervé derrière un certain Aurélien. Quelques maladresses aussi parfois encombrant le texte. Le lecteur a, çà et là, l'impression que Guibert perd son temps, se complaît dans des descriptions sans intérêt. Et pourtant, tous les sujets sont bons pour le peintre comme pour l'écrivain : il faut donc croire que cette impression de complaisance vient de la forme, du style, parfois pauvre, ou vide, ou trop répétitif⁴. Le manque de construction d'ensemble accuse également la jeunesse de l'auteur : les fragments disparates ne forment pas encore un roman. Cependant, au détour d'un passage, la grâce et la sensibilité du jeune Guibert éclate quand on ne s'y attend plus.

La veine fictionnelle et fantasmagorique, par contre, ne semble pas avoir rencontré les mêmes difficultés pour naître. Guibert y trouve d'emblée ses marques : sexualité, fantasmes, cruauté, finesse, précision et onirisme : il ose déjà tout aborder, de la masturbation au matricide, variant les points de vue narratifs avec aisance, dans un style concis et entêtant. Méfiez-vous, bonnes gens, l'auteur de *Vous m'avez fait former des fantômes* affûte ses armes...

La mort propagande n'est donc pas le meilleur livre de Guibert mais elle s'intègre parfaitement dans l'ensemble d'une œuvre qui n'a pas fini de faire parler d'elle.

⁴ Il est intéressant de mesurer la différence entre d'une part, le dénuement et la simplicité visant à une communication directe avec le lecteur obtenus par Guibert après une longue maturation dans *Le protocole compassionnel* et, d'autre part, la pauvreté relative de *La mort propagande*.

REPERAGES DANS LE ROMAN GUIBERTIN

On imagine fort bien que l'œuvre d'Hervé Guibert aura encore à s'enrichir d'un certain nombre de textes, soit inédits (son journal intime? son roman abandonné? son manuscrit perdu?), soit recueillis de par *Le Monde*, *L'Autre journal*, et autres périodiques. La question que posera l'édition de ses œuvres complètes sera de savoir faire la part entre les textes de l'écrivain et ceux du journaliste — ou du moins de savoir si cette question-là a un sens. En revanche, aucun souci de trancher, comme c'est le cas d'ordinaire pour les grands auteurs, entre l'écrit privé et l'écriture. *Cytomégalovirus*, au besoin, en démontre l'absurdité en ce qui concerne Hervé Guibert qui, par là-même, force bien mieux que d'autres le cercle de la littérature.

On admettra toutefois de placer ce «Journal d'hospitalisation» aux confins de la littérature. Quoi de plus juste, en effet, au sein d'une œuvre dont le héros et l'écriture ont investi la vie de l'écrivain jusqu'à se confondre avec elle, que de voir ceux-ci se dépouiller de leurs attributs romanesques, quand celle-là voit approcher la fin?

Le sida aura joué comme un terrible accélérateur de l'écriture, permettant en un temps record l'émergence des œuvres de la maturité. *L'Homme au chapeau rouge* en est le chef-d'œuvre ultime. Et la veine romanesque s'achève avec lui comme elle avait commencé. Car ce roman présente bien des points communs avec *L'Image-fantôme*, le premier roman accompli; ils entretiennent notamment un rapport identique à ce qui les précède.

En effet, les œuvres de jeunesse prenaient pour thèmes, de façon tout à fait explicite et centrale, le désir homosexuel, le sado-masochisme, l'ona-

nisme et la scatologie. C'était alors pour Guibert des terrains de découverte, et, par conséquent, de bons sujets de roman.

Mais avec *L'Image-fantôme*, l'homosexualité passait au second plan, et s'il en parlait, c'était aussitôt pour avertir qu'il ne tenait pas à en parler, non qu'il fût pris d'une pudeur subite, non plus qu'il prétextât d'une quelconque moralité, mais simplement parce que le sujet lui était devenu ennuyeux, rebattu, sans intérêt romanesque.

Semblablement, dans *L'Homme au chapeau rouge*, Guibert dit :

Je ne peux plus entendre parler du sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir, il a fait son temps en moi. [p. 64]

Le sida, il en a fait deux fois le tour, dans ses précédents livres *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le protocole compassionnel*, il en a extrait toute la substance romanesque, et il le rejette maintenant de ses romans comme une peau morte. Toutefois, la maladie traverse *L'Homme au chapeau rouge* comme l'homosexualité s'est étendue à travers toute son œuvre. Jamais il ne commet de dénégation, mais adopte une sorte de détachement; car cet écrivain qui n'a pas cessé de parler de lui n'avait aucune complaisance. S'il a pu ainsi renouveler une œuvre toute d'introspection, c'est en décantant avec systématisme, sans jamais y revenir (sans non plus oublier), les différentes peaux de son être.

Il est troublant de remarquer que dans les deux cas l'échappée se fraiera par l'image : que ce soit par l'image-fantôme de la photographie, ou bien, dans ce dernier roman, par l'image mensongère des tableaux.

La peinture, donc, comme espace de déploiement d'une fiction, et ses rôles-personnages : Yannis, le peintre très coté, et Léna, la marchande.

Elle l'ignorait, j'avais élu cette femme comme personnage de mon prochain livre, si j'arrivais à avoir le temps de l'écrire, tout comme j'avais élu cette jeune femme médecin personnage de mon précédent livre. [p. 14]

Depuis 1985, Guibert-écrivain engage les partenaires de Guibert-héros en fonction de leur talent à révéler les faces de sa personnalité qu'il entend découvrir. Au regard de ses parents, d'abord, il a composé sa petite sociologie intestine; puis, avec la venue des grand-tantes (dans *Les Gangsters*), il se confrontait à la structure familiale, et réfléchissait à son statut de desperado; Vincent, quant à lui, a dévoilé l'amoureux, le fou passionné. Dans *L'Incognito*, son roman le moins réussi, — et si je le cite, c'est parce qu'étant le plus faible, le système narratif du roman guibertin y transparait d'autant mieux, — les personnages sont multiples, de sorte qu'en se réfléchissant dans plusieurs miroirs à la fois, Hervé Guibert tire une image de soi un peu difforme, polymorphe, incohérente. Dans les romans suivants, au contraire, le personnage révélateur est nettement déterminé : Musil, le maître à penser, dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*; Claudette Dumouchel, le médecin, dans *Le protocole compassionnel*; l'artiste, enfin, doublé aussitôt d'un marchand, dans *L'Homme au chapeau rouge* : Yannis et Léna.

Certains critiques s'en sont étonnés : pourquoi donc Guibert nous parle-t-il aujourd'hui de peinture et du commerce d'art? C'est que lui-même est devenu une valeur sur les différents marchés, économique et symbolique, qui accaparent les livres et les auteurs. Aussi, quand il raconte que Yannis s'inquiète de la durée de son succès critique et commercial, on comprend que l'auteur a bien le droit de prendre cette inquiétude à son compte, lui qui bientôt ne sera plus là pour défendre son œuvre contre l'oubli. Toutefois, Guibert n'a pas explicité l'enjeu de son roman. Il écrit sans retenue ses observations sur l'enfant qu'il a été, sur le malade qu'il est devenu; il ne peut pas parler aussi franchement de l'écrivain. La seule fois où il eut, d'une boutade, cette audace (page 127 dans *Le protocole*), les critiques ont monté sa

petite phrase en épingle en raillant — gentiment, tout de même, respect dû à la maladie — son commencement de mégalomanie. Sans doute, se sentaient-ils attaqués dans leur intégrité; il est vrai que dans ce milieu-là on se berce d'extravagantes illusions...

L'attention récente que Guibert prête aux femmes, — à Claudette Dumouchel dans son roman précédent, à Léna, Juliette, Gertrud et Setsuko dans celui-ci, — les descriptions toujours avantageuses de leur physique et de leur caractère, s'expliquent certainement par l'accroissement de son public féminin. Non qu'il soit devenu vulgairement raccoleur, mais, plus profondément, que son être d'écriture s'est éveillé à l'autre moitié de l'humanité et qu'il y trouve de quoi nourrir l'exploration de son moi. Face à Claudette Dumouchel ou à Léna, il a un souci extrême de la réaction :

Je dis alors à Léna sans la regarder pour la laisser libre dans son regard à elle d'y opposer des points de suspension, ou un butoir, pour l'en empêcher aussi par la même occasion puisqu'elle voyait que je ne saisisais pas son regard et que le mien restait dans le vague : «J'aimerais bien aller à Moscou un jour, je n'y suis encore jamais allé.» [p. 61]

Exempts de désir, ses portraits de femmes tiennent une sorte de vérité sur la féminité et sur la figure de la mère. Dans ses remarques, on surprend son étonnement devant les points communs qui le rapprochent d'elles. Mais il retient surtout, des actes d'une femme, ceux que n'aurait pas faits un homme.

Un espace-monde. Des personnages-partenaires. Reste à trouver une intrigue. Et à s'inventer un obstacle afin de mettre le héros guibertin en danger, une quête d'où il ressortira grandi et reposé. Cela commence aussitôt (page 16) avec le rappel des deux flacons de Digitaline qui met son suicide à portée de main; puis ce sera une succession de voyages, à Corfou, à Moscou, en Afrique, où une chienne affectueuse, le froid et les moustiques constituent autant de menaces de mort. C'est le côté Tintin reporter de Guibert. Il s'en

tirera à chaque coup au prix d'une entreprise, **purement narrative, de** dédramatisation, et des retournements réels de situation, **de manière à ce que** le rocambolesque s'allie à la gravité d'une épreuve authentique.

Depuis *Le Protocole*, Hervé Guibert n'éprouve plus la nécessité de se confronter à l'écriture d'un auteur aimé. Il a définitivement trouvé son phrasé, à la fois glissant comme la langue d'un parler loquace, et si souvent clos promptement, avec le soin de bien chuter. On peut lire, cependant, dans *L'Homme au chapeau rouge*, un passage tout à fait émouvant où il brade ses références, comme s'il pressentait qu'il ne lui reste plus assez de temps pour leur réserver à chacun une place confortable à l'ombre de son œuvre :

Les écrivains morts faisaient la ronde autour de moi, une sarabande où ils m'entraînaient gentiment en me tirant par la main, le tourbillon de mes fantômes chéris : Tchekov, Leskov, Babel, Boulgakov, Dostoïevski, Soseki, Tanizaki, Stifter, Goethe, Musil, Kafka, Ungar, Walser, Bernhard, Flaubert, Hamsun...

[pp. 79-80]

Un peu plus loin, il tentera encore de se laisser entreprendre par les mots d'un autre, ceux de Strindberg en l'occurrence, mais le livre lui tombera des mains...

Un dernier rapprochement reste à faire pourtant. Là où l'on finit toujours par attendre un écrivain dont la sagesse a été pour ainsi dire «précipitée», c'est à son imprégnation, consciente ou non, explicite ou implicite, au syndrome Proust. A savoir, notamment, un extrême intérêt pour toutes les vanités du monde, en même temps qu'un éloignement, lucide mais non triomphant, de sa participation à celles-ci. Il y a, dans *L'Homme au chapeau rouge*, une «scène», longue d'une trentaine de pages. Elle décrit les rencontres de l'auteur avec le peintre Balthus. L'irrésistible drôlerie de ses observations, son attachement d'alors aux valeurs qu'il tourne aujourd'hui en ridicule

(l'excentricité aristocratique du maître, les intrigues de l'adorateur exclusif, la mesquinerie du journaliste), tout le rapproche du narrateur de la *Recherche*.

Un autre aspect proustien de cette œuvre consiste dans son appréhension temporelle des personnages. Bien que courts de deux ou trois pages, les chapitres de ce roman fonctionnent comme les tableaux de Proust : ils ne sont pas reliés narratologiquement, mais simplement juxtaposés dans la succession temporelle. Entre eux, l'ellipse est plus ou moins longue (pas des années bien sûr), plus ou moins déterminée. Et de même que chaque personnage dévisage différemment le héros guibertin, de même, chaque rencontre d'un personnage avec le narrateur est l'occasion de découvrir une nouvelle facette de son caractère. Apparaissent ainsi tour à tour une Léna marchande, une Léna intime, Léna souriante, Léna en colère, Léna au désespoir, etc. Ces portraits d'un même personnage ne se succèdent selon aucune nécessité narrative, leur construction n'est ni rationnelle ni irrationnelle, mais seulement historique : variant dans le temps, modifiant la perception du narrateur qui les rapporte dans leur multiplicité.

D'ailleurs, le pluriel, et la complexité qu'il entraîne, a toujours été l'une des grandes affaires de l'écriture guibertine. Il suffit pour s'en rendre compte d'analyser la structure de ses chapitres.

Dans le tableau ci-dessous, on s'est amusé à reprendre le début des phrases qui composent les quatre premières pages de son roman.

- | | |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | J'étais parti pour Corfou rejoindre le peintre Yannis [...] on m'avait ouvert la gorge et recousu sous anesthésie locale... |
| 2. | Il avait d'abord été question que j'accompagne le peintre Yannis à Madrid... |
| 3. | J'avais demandé à Yannis si ce faux était réussi... |
| 4. | Yannis avait répondu à ma question... |
| 5. | On butait sur le problème du faux dès qu'on commençait à s'intéresser à la peinture... |
| 6. | Ma marchande arménienne de tableau... |
| [...] | |
| 8. | Je pensais que cette femme était folle. |

- | | |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 9. | Son frère avait disparu à Moscou... |
| 10. | La mafia du milieu d'art lui avait fait comprendre... |
| 11. | Je recopie un passage d'un article... |
| 12. | C'est mon amie arménienne qui m'avait signalé cet article... |
| 13. | Elle l'ignorait, j'avais élu cette femme comme personnage de mon prochain livre... |
| 14. | J'avais besoin d'héroïnes. |
| [...] | |
| 16. | Je ne pouvais pas imaginer que le faible que j'allais entretenir avec cette femme me mettrait à ce point en danger de mort... |
| 17. | Le docteur Nacier avait refusé que j'accompagne le peintre Yannis à Madrid... |

Tous les ingrédients du roman se trouvent ainsi rassemblés à son incipit : ses deux personnages principaux, les thèmes du faux et du voyage dans le monde de la peinture, la coalescence de l'écrivain et du héros, ainsi que leur mise en danger l'un par l'autre. Pour assembler ces éléments, pas de «mais-ou-et-donc-or-ni-car»; ils se suivent sans que le texte force leur cohérence par l'imposition de rapports logiques. Car, en vérité, ces rapports n'existent pas — ce qui n'en empêche pas le texte de donner l'impression d'une très grande fluidité : les phrases sont simples, et leurs enchaînements, pour implicites qu'ils soient, n'en sont pas moins évidents.

Tout est écrit comme si Guibert voulait reproduire la versatilité de la pensée ou de la conversation «à bâtons rompus». Mais, au contraire des monologues mentaux joyciens, le texte guibertin offre une représentation qui n'est pas traversée par l'irrationalité ou le désordre. Il ne cherche pas non plus à mettre en abyme le simulacre de l'écriture, ni ne méta-communique, en même temps que le contenu de la pensée, la forme qu'on lui présume; bref, la distance analytique doit être, pour Guibert, bannie du roman.

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant : ce simulacre est d'une extrême sophistication. Il obéit à un système, dont l'analyse, trop longue pour être engagée ici, montrerait qu'il génère des règles d'écriture (par exemple, des renvois sémantiquement forts, mais sauvages en ce qu'ils ne se soucient pas du sens global des phrases).

Du reste, ces procédés de l'écriture trouvent leur pleine accessibilité dans la clandestinité. A cet égard, il faut reconnaître que l'appareillage stylistique est remarquablement camouflé derrière les ors de l'intrigue — laquelle est très souvent irrévérencieuse, et par là-même palpitante.

L'œuvre d'Hervé Guibert analysée et enseignée dans les écoles? *Fou de Vincent* ou *L'homme au chapeau rouge* figurant dans les anthologies de la littérature française? Un Pléiade pour recueillir les esquisses et les variantes qui nous permettront de mieux saisir la complexité de son écriture? Qui sait? C'est peut-être pour bientôt.

L'IMAGE AVEUGLE

Et moi, et moi? crie Hervé Guibert, palpant nuit après nuit son corps qui s'étiole, et moi, et moi, murmure le romancier pour qui le corps douloureux et l'écriture sont (ou plutôt, ont été) les armes ultimes d'une reconnaissance de soi, l'aventure personnelle d'une rigoureuse expérience puisque au-delà du corps et de ce qu'il suggère à l'écrivain, il y a le vide, innommable.

Fidèle à sa lucidité, Guibert a donné à son journal d'hospitalisation tenu entre le 17 septembre et le 8 octobre 1991, deux mois avant sa mort, ce même ton qui avait bouleversé les lecteurs de ses derniers romans. Il s'est regardé souffrir jusqu'à l'ultime adieu et a poussé l'introspection et l'exhibition jusqu'à dévoiler (et même — on le sait — à filmer) les étapes de sa décrépitude. Hervé Guibert a en effet, décrypté les ravages du virus dans son corps douloureux avec la même obsession maniaque qu'il mettait jadis à ausculter les jouissances de son corps bien vivant. On retrouve ici cette

complaisance avec laquelle autrefois, il ne décrivait de l'amour que sa **trouble** et violente profanation nous disant nettement que nous fouillons **sans répit la** chair, en quête d'une jouissance qui s'épuise et que l'amour **toujours** s'éloigne, secret, introuvable et mythique...

Entreprise de démythification — ou plutôt, de démythification — **de la** mort, *Cytomégalovirus* l'est sans doute et ce qu'on décèle ici, dans **cette** forme morbide de journal, c'est la fidélité à soi-même, à son goût de l'auto-exhibition qui est l'une des clés de ce livre comme elle l'est de l'ensemble **de** l'œuvre. Avec *Cytomégalovirus* comme avec ses derniers romans, le public approche l'intouchable, l'incarnation d'une fin, celle qui autorise la compassion : un garçon jeune et beau est cerné par la mort et le sait. Guibert avait admis la part terrifiante de son succès public; il avait sans doute reconnu et deviné chez son lecteur son propre goût du voyeurisme et du morbide. L'obstination qu'il a mise à démonter, sous nos yeux, cette machinerie à engendrer la douleur et les soupirs qu'était devenu son corps, ne fait que rendre plus perceptible — et par là, plus présente — une manière de tendresse implicite. Comme s'il nous montrait qu'il n'était le plus lucide des hommes que parce qu'il était le plus angoissé.

Le plus à plaindre également. Car ce virus au nom barbare qui est en train de le rendre aveugle, renvoie Guibert, de manière cruelle et absurde, à sa hantise du regard. Il rappelle lui-même «cette obsession des yeux, comme une prémonition à l'envers, depuis l'enfance. Et puis le roman écrit en 83 et 84 : *Des Aveugles*» Et son journal progresse à un rythme chaotique, son écriture est lapidaire, syncopée. L'absence d'articulation entre les fragments semble réduire ceux-ci à de simples flashes. Brefs. Percutants. Guibert connaît trop bien le sens des mots pour en souligner la signification par **de** lourdes digressions explicatives. Par une écriture d'une immédiateté photographique, il veut saisir l'image qui semble encore vibrer sur sa rétine. Image trouble. Indécise. Fugitive. Comme s'il cherchait à gommer le contraste

irréductible entre l'instantané photographique et le travail d'écriture qui demande une distanciation. Comme si, surtout, il voulait réunir dans une symbiose ultime, idéale parce qu'impossible, ses deux activités créatrices...

Mais paradoxalement, sa lutte contre cette lente occultation de la lumière à laquelle le condamne le virus, ne l'empêche pas de rester fidèle à son narcissisme exacerbé et d'accepter, dans son journal, la présence de plus en plus envahissante de la souffrance et de la mort qu'il déchiffre (non sans une légère ironie) dans son miroir. Comme Robert Mapplethorpe l'avait fait avant lui, Guibert a fini par intégrer totalement la maladie à son œuvre et à son histoire.

Guibert était trop lucide pour ignorer l'imminence de sa fin. Ce journal ne pouvant dès lors assumer le rôle de rempart contre la perte de mémoire qui est d'ordinaire le sien, est renvoyé dans le domaine de la littérature. Certes, disons-le, nous nous situons ici aux confins extrêmes de la littérature, mais dans celle-ci tout de même. Guibert prend d'ailleurs le soin de s'exhiber sous la figure de l'écrivain : «Bien assez lu de livres dans ma vie, bien assez écrit?»

Souvent conçu comme un moyen de capter le réel par l'écriture, le journal permet surtout de happer le temps, de capturer les heures et les jours égrenés. Guibert a écrit son journal afin d'exorciser, de conjurer le temps de l'angoisse, le temps du vide, de la mort qui s'avance. Le texte se fait court et rapide comme s'il s'agissait d'une course contre la mort. Comme s'il tentait, sans illusion, d'appivoiser sa maladie. Il anticipe ses souffrances, sa mort, son suicide. C'est que chez Guibert, l'acte d'écriture a des vertus apaisantes : «l'écriture pour moi est toujours une sorte d'antidépresseur». Que le travail d'écriture soit une bataille contre la mort, nous le savions déjà. Mais Guibert pressé par la maladie, enlève à cette lutte tout caractère symbolique pour se poser la question : «écrire dans le noir? Ecrire jusqu'au bout?»

Des rages impuissantes et des angoisses innommables, **les derniers** fantasmes homosexuels et les regards d'un homme qui se bat en écrivant : voilà ce que nous donne à lire *Cytomégalovirus*, cette autobiographie sans cliché, posée comme un portrait final s'intégrant dans la cohérence de son travail littéraire. Placé au «limen» ultime d'une œuvre qui avec lui semble s'arrêter au bord du gouffre, ce journal d'hospitalisation s'achève par une question sans réponse : «en finir pour ne pas arriver à la peur de la mort?». Plus que jamais, nous le savons à présent, en intégrant la maladie et l'angoisse à son œuvre, Guibert ne faisait pas autre chose que sonner le glas d'une mort prématurée. Nous l'entendons encore.

Pas moins de six ouvrages d'Hervé Guibert sont parus pendant l'année 1991 et l'année 1992.
Il s'agit de :

Le Protocole compassionnel et L'Homme au chapeau rouge chez Gallimard,
Mon valet et moi et Cytomégalovirus aux Editions du Seuil,
La Mort propagande et autres textes de jeunesse chez Régine Desforges,
Vice chez Jacques Bertoin.