

Le grand jeu de Céline Minard

Martin Hervé

Number 261, Summer 2017

Peut-on choisir ses formes de vie ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86946ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hervé, M. (2017). Review of [*Le grand jeu de Céline Minard*]. *Spirale*, (261), 31–33.

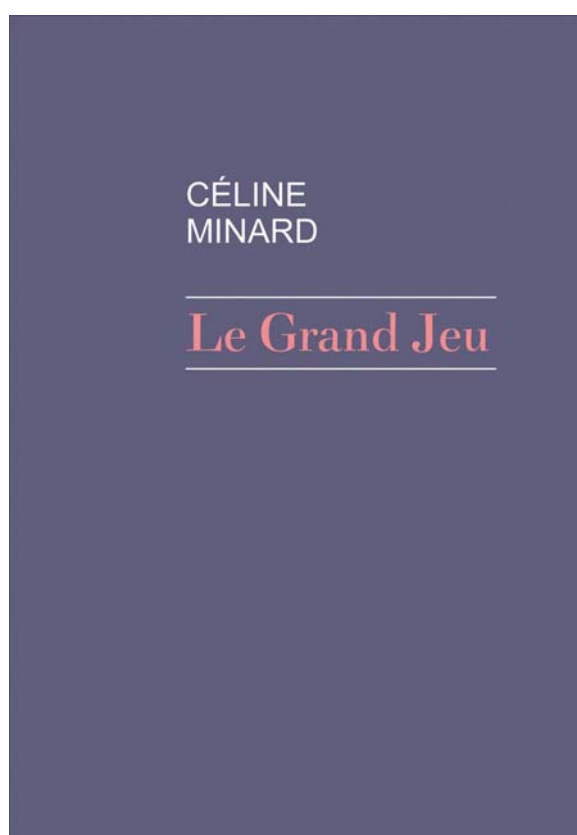
LE STYLE À PAS PERDUS

PAR MARTIN HERVÉ

LE GRAND JEU

de Céline Minard

Éditions Payot & Rivages, 2016, 192 p.



La littérature voit-elle juste? Les récits d'anticipation dystopiques n'ont eu de cesse en effet de nous mettre en garde contre l'extraordinaire polymorphie perverse du capitalisme. À l'ère des *alternative facts*, les mirages et les subterfuges discursifs sur lesquels l'empire de celui-ci s'est bâti semblent toutefois de plus en plus en plus grossiers... est-ce à dire à bout de souffle? Il est certain que les récentes élections présidentielles en France ont porté jusqu'aux urnes une méfiance généralisée à l'endroit des cadres politiques classiques. Chanter la ruine du système est devenu un refrain entonné en chœur par toutes les gorges qui promettent que le salut, comme la vérité, est

ailleurs. Dans son *Maintenant* (2017), le Comité invisible s'est saisi de cette occasion *historique* pour lancer un appel à un renversement non pas seulement politique mais ontologique : désertier, faire silence afin d'assumer collectivement une manière d'être au monde sur le mode de la rupture. L'heure est à la disparition, faire bande à part en larguant les amarres, sans qu'il soit assuré que cette tentation de la désaffection ne soit pas une manière polie de faire repli. Certains s'inventent de nouvelles vies, voyagent le monde et leur désir ; chacune de ces coupures s'inscrit toutefois dans un geste et un temps définis, circonscrits, pour permettre le retour au quotidien ou, à tout le moins, à un semblant de communauté. Qu'advient-il toutefois lorsque le départ est voulu sans retour? L'acte même de séparation devient programmatique, l'isolement forge alors un destin. C'est le saut tenté par la narratrice du *Grand jeu*, le dernier roman de l'écrivaine Céline Minard. Si, depuis *Le dernier monde* ; *So long*, *Luise* ou encore *Olimpia*, celle-ci nous a habitués à des personnages misanthropes, acrimonieux ou las de la bêtise généralisée, l'éccœurement qu'elle met en scène ici les dépasse de loin. Plus exactement dans un massif montagneux escarpé, dont la narratrice anonyme a acheté tout un pan afin d'assurer sa tranquillité. En y installant en guise de logis un cylindre garni de technologies ultramodernes, elle réalise d'ailleurs un certain rêve de l'habiter contemporain : l'entre soi et la paix de la nature, loin du chaos du monde. Minard s'est toujours montrée brillante dans la rénovation de fond des genres littéraires, ne sacrifiant aux codes et aux étiquettes que pour mieux les subvertir de l'intérieur. En s'attaquant au *nature writing*, consacré par *Walden* ou *La vie dans les bois* de Henry David Thoreau, elle invente une fable critique, froide mais vive comme l'eau claire, qui prend à rebrousse-poil l'idéal d'un retour au monde sauvage.

S'inventer un monde

Tandis que les derniers vrombissements de l'hélicoptère venu la déposer s'abolissent dans le lointain, un univers nouveau s'ouvre sous les pieds de l'héroïne : des pics, des prairies et forêts, un lac, qui ne connaissent pas l'homme, un terrain de jeu vierge sur lequel elle va pouvoir imprimer sa marque. Un potager s'avère nécessaire, ainsi que la récolte régulière des fruits et des plantes que la nature produit sans aucune notion de dépense. Elle cerce donc la terre autant que l'espace qu'elle traverse, les monts qu'elle gravit, les bois qu'elle emprunte et entame – les jargons du jardinage et de l'alpinisme abondent, la phrase est économe dans son tracé descriptif, vise droit au but, en un *dire* blanc qui en rebutera sûrement plus d'un. La présence à son nouveau monde est d'abord une empreinte, ses carnets, qui sont donnés à lire à travers les pages du roman, un manuel de survie. La faim, la soif et la fatigue, l'ensemble des besoins naturels et des activités instinctuelles ont été évalués et soupesés en amont de son projet. Ils doivent être maintenus dans un état médian, sans trop de confort mais avec une part minimale de risque. Le corps ayant été rationalisé avant d'être rationné, c'est une ascèse maîtrisée que la narratrice s'inflige.

Dans la foulée de Michel de Certeau, elle «*invente son quotidien*» par une écriture de l'espace tramée depuis le corps. *Tabula rasa* où tout est désormais à construire, les habitudes à édifier, pour structurer le temps d'un lieu que les mains travaillent et les pas arpentent. Se *créer* une forme de vie, c'est donc s'imposer des coutumes, des rituels et des gestes, et en livrer minutieusement les comptes. Il faut en repasser par le minuscule, car les traces insignifiantes déposées dans le tissu de l'existence sont la fabrique d'une subjectivité. C'est ainsi qu'un style naît, maniaque et inhospitalier comme le projet d'asocialité où il s'origine. L'obsession de la consignation de soi n'a également rien pour nous étonner, quand il est dorénavant si commun d'enregistrer et d'exhiber les calories ingurgitées ou les kilomètres parcourus. Nulle barrière, même organique, ne peut arrêter le regard omnivoyeur de la technique mise au service de l'évaluation personnelle. Le registre de la performance s'est fait, de la sorte, totalisant : il capte à lui toutes les victoires, même les plus infimes gagnées contre le corps lui-même, ce corps anatomique, lourd de trop d'organes à disséquer (c'est-à-dire à encager) sous la loupe de l'auto-observation.

Territoire et corps font donc l'objet d'une même entreprise de découpage et d'archivage, dans laquelle se manifeste un désir paradoxal de domestication du pulsionnel d'une vie qui est pourtant rivée au plus près du sauvage. Volonté

aussi équivoque et extrême que ce geste à nul autre pareil, celui de se couper du monde et de son air familier, de se mettre littéralement hors-jeu. D'autrui, la narratrice ne souhaite désormais plus rien savoir, si ce n'est par la voie des livres. Son désir de littérature témoigne d'ailleurs d'un désir d'humanité qui va à l'encontre de sa volonté. «*J'essayais de prendre pour moi, pour mon compte, à l'endroit du monde et au moment de l'Histoire où j'ai ma place, les mots d'un homme dont la langue n'a plus cours. J'essayais de déduire la forme de sa vie. De reconstituer, à partir des traces qu'il avait voulu laisser, ce qu'il n'aurait pas pensé à noter. Le vibrato de son temps. J'essayais d'entendre sa voix, sa voix humaine.*» Une voix peut-elle donner voie à l'Autre? Et peut-on oublier totalement l'homme? En tout cas l'écriture, si greffée se pense-t-elle à la scrutation de la réalité quotidienne, ne parvient pas à faire l'économie de l'imaginaire. Un à-pic tout juste aperçu et c'est alors une trop rare image d'un passé géologique ou d'une myriade de gratte-ciel new-yorkais qui prend son envol, les ailes de la prose libérée repoussant un court moment la gangue des mots, tenus serrés dans l'habit roide d'une esthétique de l'attention mécaniste.

L'école du sauvage

Sortir du social, ne plus se plier aux pénibles exigences des relations avec les humains, ce sont les raisons du «*jeu*» de la narratrice de Minard. Au-delà de ses habitudes spatiales, soigneusement documentées, son geste repose aussi sur une traversée réflexive de la pensée. La forme de vie s'y déchiffre entre pratique et théorie. Sur ses cahiers, l'exploration heuristique, de se faire interrogative, affine son style. Par le faisceau de questions qu'elle y déploie, la narratrice maintient tendu le fil entre son expérience présente et ses déconvenues passées. Toute communauté tombe inévitablement sous l'emprise de la dyade négative de la promesse et de la menace, de la séduction et de la destruction. Rien de tel dans ses montagnes. «*Je n'ai pas de relation humaine avec les animaux. Est-ce que je pourrai être le lion, avoir une réponse de lion à l'intérieur d'une menace ou d'une promesse humaine? Une réponse de lézard.*» L'animal vit sur un autre plan, le «*territoire c'est sa pratique. Une pratique vitale, qui subordonne à ses actions la matière dans laquelle il circule*». À son image la narratrice veut faire de sa vie un habiter. C'est l'issue recherchée de son «*traitement*», de sa «*méthode*», de sa «*pratique*», de son «*entraînement*». Mais c'est encore un jeu, qui s'origine dans la prédation conduisant tout rapport du vivant au vivant. La quête de l'ataraxie et le détachement de soi ne vont pas sans leur juste part de hasard et de violence, tant qu'ils demeurent jugulés. La vie dans les bois est à ce prix – bien négocié.

À l'école du sauvage, la narratrice est en fait une mauvaise élève, car elle ne se leurre jamais totalement sur les promesses d'un ensauvagement mimétique. Sa lucidité la place à égale distance des hommes et des bêtes, ne trouvant en aucun d'eux un modèle satisfaisant à imiter. Dans son nouveau monde, elle reste cantonnée à la place de l'étrangère, sa présence fait trou dans le tissu sans bord de la nature, un trou qui attire à lui tous les regards. Mais ce particularisme ne lui confère en rien un statut privilégié. Lorsqu'un terrible orage frappe le massif montagneux, son corps perd pied, elle en est transie et vomit, incapable de museler les pressions internes de la machinerie organique. Si elle partage avec les animaux la même sidération face à l'ire des éléments, elle n'a pourtant pas su prévoir le coup. Les vols des fourmis et les bruits paniqués de ses voisins de la forêt auraient dû l'alerter sur l'imminence de la tempête. Le retour inopiné du sensible signe ainsi l'échec du projet d'un sujet obnubilé par la domination de sa vie.

La lettre envolée

Un bruit vient rompre la monotonie des jours : non pas l'un de ceux, coutumiers, de son nouvel environnement, mais une dissonance qui fait tache, comme elle, dans le paysage sonore. À son grand désarroi, la narratrice découvre qu'un autre habite ses monts, une drôle de créature, d'abord boule de laine noire obstinément silencieuse, d'où bientôt jaillit une main grêle terminée par un ongle démesurément long, vautour enserrant le fantôme d'une vie parfaitement enclose. C'est un(e) ermite, à la fois un double et un fou, face auquel on ne peut que rester abasourdi. Son comportement s'impose contre tout entendement, sans cesse inapproprié et inattendu : dévoiler son corps nu, projeter ses déjections, ne répondre que de lui-même. À la pensée du sauvage, cadrée et carrée, s'oppose alors la pensée proprement sauvage, imprévisible et redoutable. «*Et si la retraite n'était pas du tout, au fond, une réponse sauvage mais une erreur de calcul, un calcul erroné ? Si se retrancher c'était s'enfermer avec un ingrat, un oublieux, un imbécile ? Si s'éloigner des humains c'était céder à l'affolement ?*» L'édifice savamment construit se fendille sous les coups de boutoir du doute. Au rang de l'ensauvagement, l'héroïne du roman est donc surclassée. Pire, puisque dorénavant elle ne peut faire et vivre sans lui.

Comme l'idiote du désert ou le moine des villes fou dont parle de Certeau dans sa *Fable mystique*, l'anachorète de Minard est un «*séduit de l'absolu*», un maître du désordre dont les actes contredisent le sens et la marche d'un monde fondé sur la distinction. Le grand partage entre nature et culture, sur lequel s'étaye le projet de l'héroïne

depuis la première ligne du texte, s'en trouve tout écorné. C'est que le fou, comme le mystique, en ne tenant pas *compte* de l'autre, désigne un au-delà indicible du signe, une proposition tierce à jamais indéchiffrable. Ce scandale d'un réel toujours manqué, ailleurs, l'idiote n'a de cesse de le sauver de l'oubli, s'opposant non tant à la communauté que la forçant à se rappeler cette vérité insupportable. C'est la leçon capitale du maître que trouve, malgré elle, la narratrice : «*L'idiotie serait-elle la réponse hors-jeu la plus efficace ? Le moyen même de sortir du jeu, LA technique, LA méthode ? l'idiotie rompt la convention.*» Mais, tel Hamlet, on ne peut que simuler la folie. Face à l'idiote en vérité, l'échange permis par un pur dénuement et la tentation de l'identification aboutissent encore une fois à une impasse. Il ne rentre pas dans le jeu.

C'est pourquoi, une fois la leçon apprise, le front silencieux que l'ermite oppose à la narratrice se rompt et que les digues de l'imaginaire laissent échapper un nom : Dongbin, se baptiste-il, du nom d'un Immortel du taoïsme, non sans lui avoir au passage emprunté quelques traits légendaires. Alors que la parole se délie et tisse enfin un dialogue, les mots du texte se trouvent contaminés en retour par le délire fictionnel. L'hallucination embrase l'esprit du récit et la littérature y gagne une nouvelle voix. Il faut désapprendre, être dans la rupture et le non-savoir pour mieux se prendre par surprise et «*s'oublier au point de s'accueillir*». Minard laisse entendre ainsi que l'ensauvagement est toujours déjà raté dès lors qu'il repose sur l'illusion de l'identification. Elle sonde et construit plutôt un «*champ éthique*» qui échappe au système des rivalités et au palais des glaces de la pure mimesis. Récit politique en ce qu'il suppose que le sujet se réinvente non plus uniquement sur la quintessence des gestes posés, mais en faisant la belle part au risque de l'Autre. Et défie la coutume comme seul le permet peut-être le romanesque. Sans cela, la forme de vie reste une coquille vide, une représentation creuse, pétrifiée, que jamais rien ne pourra habiter. Au sein de l'école buissonnière du désenclavement mise en scène par Minard, une aspiration se fait inspiration, l'extase retrouvée dans la lettre permet à la mystique de trouver, en duo, la voie du ciel. Empruntant le chemin de traverse autrefois ouvert par la revue homonyme de René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, *Le grand jeu* repose sur un style, une forme unique arrachée au péril de la répétition aliénante et de l'univocité, s'articulant à une expérimentation toujours recommencée du sensible, lorsque la fiction mise en commun devient forme de vie. ■