Les esprits de la terre

Autor(en): **Seylaz, Jean-Luc**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **6 (1973)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870981

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LES ESPRITS DE LA TERRE

I

« — Abraham vient de tomber !
— De la tour ?
— Non, pas de la tour, de la corniche !
— Mais, mon Dieu, qu'allait-il faire sur cette corniche ?
— C'est César qui l'a poussé !
— César !
— César !
— Tiens, pensa la messagère en entendant les cris, tiens, j'aurais cru que M. César, ce serait plutôt Madame qu'il aurait tuée.

Il faudra désormais rencontrer dans les corridors de Fraidaigue Abraham mort vaquant à ses transparentes affaires et croisant sa mère dont la tête est surmontée d'une construction de neige, sa sœur Isabelle entourée de ses prétendants, et son petit frère Ulysse le tordu qui serre contre lui de son bras décru un encrier de marbre noir. Et oncle César ? Où est l'oncle César ? Son cher neveu vient de tomber de la corniche, et il a disparu ? C'est qu'il part comme chaque automne vers la Maison d'En Haut, il longe le mur de Fraidaigue en détournant les yeux à cause d'une plante de capillaire, le petit domestique de la Maison d'En Haut lève déjà le bras pour se protéger contre ses coups tandis que celui de Fraidaigue, appuyé au chambranle, respire enfin l'air pur d'un soir de sursis. Les servantes balaient la chambre que César occupe six mois de l'an, il n'a plus qu'un demi-rideau de reps vert, l'autre moitié la messagère l'a volée

---

Dans un petit cours d'introduction au roman contemporain, donné durant l'hiver 1972-73, j'ai consacré les trois premières leçons aux *Esprits de la Terre* et à Catherine Colomb.

C'est la matière de ces trois leçons que je propose ici, mais sans les réflexions méthodologiques qui occupaient le début de la deuxième.

J.-L. S.

cette nuit qu'Armand achevait de démolir la tour à demi ruinée d'où la tourterelle était tombée en cueillant du capillaire et qu'il vit la messagère diligente emporter dans sa voiture d'osier les longues robes brodées de l'enfant mort. Effrayés, assis sur leurs lits, César et ses petits frères écoutaient alors les bruits sourds des pierres tombant sur les roses blanches qui, la veille, hésitaient au bord du jeune cercueil. « Ces coups qu'on entend, est-ce les vagues, dis César ? » César secouait la tête, il avait des taches de rousseur et d'épais cheveux rouges. Maintenant ses cheveux carotte étaient cousus un par un à une rondelle de feutre et il partait furtivement comme chaque automne vers la Maison d'En Haut. Rim, le cousin pauvre qui vivait avec sa femme de la charité de Madame dans l'ancienne étable à porcs (« Vous y serez bien, avait-elle dit; tellement plus libres qu'au château ; et, n'est-ce pas, vous n'avez pas besoin de venir au salon quand j'ai des visites ; restez bien tranquillement dans votre jolie petite maison ; c'est moi qui voudrais y être à la place de ce grand Fraidaigue... »), le cousin Rim franchissait d'un pas sa mare de boue et tout heureux soutenait par derrière Abraham blessé qu'on portait dans l'escalier ; des gouttes de sang tachaient les marches usées, si douces aux pieds des mortes quand elles descendent la première nuit pour chercher un verre d'eau. Abraham était tombé sur l'étroite grève, l'oncle César avait disparu, Madame l'accusait : « C'est César !

— Mais ma bonne, protestait timidement Eugène, César...

— Où est-il en ce moment, ton frère, tu le sais, toi ? Et qu'est-ce qu'il fait, toujours à l'écurie ? Quand il en sort, il trébuche. Il boit, je te dis. Mais vas-y donc à l'écurie ! Vois-le, parle-lui, ce n'est pas à moi, étrangère... Ah ! si j'avais su !

Quand le fiacre la menait au bal dans le brouillard et qu'un vieillard marchait sur le trottoir couvert de neige et lui donnait la main.

— Ah ! ce César c'est ma croix, c'est...

— Mais ma bonne, s'il nous réclamait sa part ?

— Sa part ! Il y a beau temps qu'il l'a mangée depuis vingt-cinq ans qu'il mange à notre table et couche dans mes draps. Et je te demande un peu, comment marier Isabelle avec cet individu dans la famille ? Pense à cet officier français; elle croyait déjà... Elle brodait le filet du matin au soir parce qu'il lui disait : « Oh ! mademoiselle Isabelle, vous ne faites pas de filet ? Chez nous toutes les jeunes filles... » Pourquoi est-il parti, cet officier, sans crier gare ? Et Benjamin ? Elle lisait tous les livres parus sur la mission de Bâle. Et Julien ? Oh ! oh ! César ma croix !

Elle se mit à gémir si fortement que les villageois effrayés passèrent la tête à la fenêtre : « C'est la baronne. Qu'est-ce qu'elle a ? Pourvu que nos vitres ne tombent pas comme l'autre jour ! » L'étranger buvant du moût sur la terrasse de l'auberge s'étonnait qu'ils ne parussent pas entendre les coups sourds des vagues qui heurtaient les rochers et rejaillissaient sur les murs de Fraidaigue; à la corniche qui courait sous les fenêtres du premier étage, il manquait ce soir-là une pierre.

— Patiente, ma bonne, essayait le bon Eugène, patiente, les vendanges sont terminées, il est sur son départ.

— Ce César, c'est ma croix. L'épée de Damoclès. Ah ! ah ! tout m'est égal après tout. Qu'il réclame sa part, qu'il se remarie, qu'il épouse la femme du tir de pipes, la nièce du conservateur, la fille de l'ingénieur, la servante d'auberge, ou celle après qui il court quand il s'en va les soirs d'été sur sa bicyclette et qu'il revient à l'aube. D'où ? le sais-tu ? Mais non, Monsieur ne s'occupe pas de son frère, Monsieur se prélasse sur la grève, aide les pêcheurs à tirer leurs filets, se fait encenser par ses vignerons parce qu'il leur donne à la vendange deux litres au lieu d'un, et pendant ce temps, César...

Et pourtant quel coq en pâte! Six mois ici, six mois là-bas, chez Adolphe et Mélanie. Logé, nourri, éclairé, blanchi. Sa part ? il ferait beau voir qu'il la réclame !

Elle se curait vigoureusement les ongles de la main gauche avec l'annulaire de la main droite.

— Ah ! mon Dieu, cria-t-elle soudain — la messagère et la Gibaude, inquiètes, se penchèrent à leurs fenêtres — mais pourtant s'il la réclamait, sa part ? Prendre une hypothèque sur le château ? Voici les mauvaises années: avec quoi payer les intérêts ?

Non, ajouta-t-elle d'une voix basse et rapide, je vois: il s'installera ici avec une de ces filles. Et nous, nous irons habiter l'étable à la place de ces pauvres Rim. (Y a-t-il seulement pensé, cet égoïste, à ces *pauvres* Rim ?) Ou bien nous partirons sur les routes avec Isabelle pas mariée, et Ulysse, pauvre Ulysse ! et Abraham et son éternelle flûte.

— Mais, ma bonne, nous n'en sommes pas là...

— Et où en sommes-nous donc, je te demande un peu ?

Elle se mit pesamment debout, laissa pendre le long de ses flancs ses fortes mains blanches d'emmurée.

— Ne te tourmente pas ainsi, ma bonne, les vendanges sont terminées, il est sur son départ.

César, en effet, s'éloignait furtivement du lac couvert de fumées, un pêcheur sortait derrière le promontoire et d'un coup de rame

voguait déjà sur les hautes eaux. César, le nomade, le D. P., s'assit pour respirer sur sa petite malle de domestique entourée d'une corde, à ce tournant d'où l'on aperçoit pour la dernière fois le lac couleur de fer ; les pierres bleues, roses ou vertes qui roulées par les vagues perdaient peu à peu de leur poids et se transmuaient en fleurs des eaux, s'étaient fanées avec l'automne. « Où sont mes frères, ma sœur d'autrefois ? Où sont les enfants ? Dans mes rêves, je les rencontre, ils se tiennent debout sur la grève, je leur parle, je touche leurs petites mains épaisses. Entre eux et nous, Zoé qui feint d'être folle pour échapper à la pitié, Adolphe les yeux fripés derrière son lorgnon, Eugène ce grand visage rose barré d'une moustache poivre et sel et moi... César... il n'y a pas de ressemblance, pas de commune mesure. Or ils ne sont pas morts, on le saurait. C'est donc qu'ils vivent quelque part, qu'ils m'attendent. Pas à la Maison d'En Haut en tous cas, sur ce sol encombré d'herbes, d'arbres, de seigle, de pommes de terre, mais là sur la terre nue des grèves, sur la terre nue des vignes. Echapper un jour au regard attentif de Madame, voguer avec les enfants retrouvés dans le silence de la terre, rencontrer les violettes jaunes, les ceps transformés en fer ! » César se leva, le talus lui cacha le lac pour six mois. Mélanie, qui le guettait dans l'avenue de sycomores, porta la main à ses seins houleux » (169-173)[1].

Cette longue citation — je tenais à aborder l'œuvre avec vous par la lecture des premières pages des *Esprits de la Terre* — impose d'emblée quelques évidences. D'abord celle-ci: il serait impossible de publier des morceaux choisis, une anthologie de Catherine Colomb. Je n'avais aucune raison de m'arrêter, dans ma lecture, ici plutôt que là; où couper dans un texte où l'on chercherait en vain une péripétie, une scène, un tableau qui forme un tout ? — Il y a une seule coupure, essentielle, dans le texte des *Esprits de la Terre,* à la page 311; j'y reviendrai. Par ailleurs, on l'a bien senti, l'enchaînement est continu, la narration sans articulations ni étapes; l'écriture progresse sans fin, et ne connaît même pas de variations de rythme.

Un tel mode suggère évidemment une visée particulière de l'écriture narrative.

Chez les grands romanciers du passé, la narration semble commandée par l'événement fictif ou l'intrigue qu'en réalité elle crée: la progression du récit, son découpage sont ordonnés selon une « logique » narrative qui se donne pour la logique des faits ou du réel

[1] Les chiffres renvoient à l'édition des *Œuvres* de Catherine Colomb parue à « L'Aire », Coopérative Rencontre, Lausanne, 1968.

— et qu'on a prise longtemps pour telle; c'est pourquoi le narrateur-chroniqueur ne s'écartait guère de ces conventions narratives. De même, le grand roman traditionnel nous a habitués à attendre une distribution du texte en unités narratives spécifiques : le décor, la présentation des personnages, leur passé, leurs pensées, leurs conflits, etc.

Ce qui frappe au contraire ici, c'est la singularité des enchaînements narratifs (qui font fi de toute tradition ou convention); et c'est la fonction essentiellement *transitaire* de l'écriture : sa fonction de liaison, d'association, son mouvement de glissement ; le continu qu'elle crée. Ces enchaînements, ce *scriptum continuum* (qui exigent à leur tour une lecture sans reprendre haleine — d'ailleurs possible étant donné les dimensions du livre), nous pouvons poser d'emblée qu'ils doivent correspondre à quelque chose d'essentiel, qu'il faudra essayer de définir.

En même temps, ce début de roman ne constitue en rien une exposition, la mise en place des données de la fiction. En revanche, ces quatre premières pages (et c'est aussi une forme de continuité, d'enchaînement) posent, comme le ferait une ouverture musicale, tous les thèmes: la mort de la mère et la tour abolie, les enfants et ce qu'ils sont devenus, le partage inéquitable, César devenu nomade et ses séjours alternatifs, les prétendants d'Isabelle, l'égoïsme forcené et les hantises de Madame, la haine de César à l'égard de sa belle-sœur et ses rêves meurtriers, sa nostalgie de l'enfance perdue et jusqu'à l'annonce du dénouement (« voguer avec les enfant retrouvés dans le silence de la terre »). Cependant, ce n'est qu'après une lecture achevée, si ce n'est répétée, que cette ouverture prendra tout son sens pour nous, que nous y reconnaîtrons tous les thèmes et cet enchaînement des motifs. Quant aux faits, nous ne saurons jamais si César a vraiment voulu tuer Abraham et s'il a noyé sa belle-sœur, ou seulement rêvé de le faire. Et un personnage comme « la messagère » est pour toujours énigmatique.

Les particularités du texte déterminent donc un autre mode de lecture: lecture plus active, qui exige plus d'attention, une mémoire plus vigilante, mais aussi le renoncement au privilège de l'omniscience. Et une espèce particulière d'attrait romanesque. Au monde idéal de transparence et de certitude du roman traditionnel se substitue ce qui correspond à un goût profond de notre temps: un monde du peut-être, de l'incertain, où le sens reste suspendu ; une expérience de la lecture comme une soumission à une démarche insolite, comme l'obligation d'une reconstitution toujours problématique ; une perception du texte comme altérité.

J'ai eu l'occasion de faire état de l'opposition, chère à la critique contemporaine, entre l'écriture d'une aventure et l'aventure d'une écriture. Ce sont des concepts utiles, à condition de n'en pas faire des modes de faire qui s'excluent fatalement. Car si certains textes de Robbe-Grillet ou de Ricardou ne sont en effet que des aventures de l'écriture (des univers de la production: c'est ce qu'on appelle déjà le nouveau nouveau roman !), il me paraît évident que nombre de grands romans de notre temps sont riches et fascinants précisément parce qu'ils proposent au lecteur, de façon spectaculaire, à la fois l'écriture d'une aventure, un drame humain, et l'aventure d'une écriture, un texte où les modalités singulières de la démarche font de l'écriture un « personnage » captivant. C'est le cas des romans de Catherine Colomb. L'aventure écrite, dans les *Esprits de la Terre,* c'est celle de César, le D. P. — je lui consacrerai la prochaine leçon. Aujourd'hui, c'est par l'aventure de l'écriture que je voudrais commencer. (Les deux sont évidemment inséparables; mais il faut bien analyser, c'est-à-dire dissocier.)

Il ne peut être question ici de prétendre analyser, ni même répertorier systématiquement les aventures de l'écriture dans les *Esprits de la Terre.* Je voudrais tout au plus, à partir de quelques faits, tenter l'interprétation d'une fonction majeure de l'écriture. Qui dit aventure, dit péripéties, surprises, démarche contraire au discours ordinaire. Commençons donc par quelques « lieux » où nous avons le sentiment de vivre une petite aventure surprenante de l'écriture.

C'est, par exemple, des termes figurés brusquement ramenés à leur littéralité :

> « C'était un vague cousin, ce Benjamin, remué de germains, et si frêle et si petit qu'il ne faisait pas plier la branche de l'arbre généalogique » (179).
> « Joseph Dimanche, égaré dans la semaine... » (246).
> C'est le pasteur qui a perdu la tête en saluant la riche épouse de Joseph Dimanche et qui n'a trouvé pour la remplacer qu'une tête de chat (249-250).

C'est le surgissement de connotations réelles mais inattendues :

> « un jeune étudiant en théologie, la tête penchée, portant en guise d'agneau une serviette trop lourde » (232).
> « Oui, oui, ma bonne... mais portant... chuchotait-il comme Galilée, la porte refermée sur la croupe majestueuse » (276).

Ce sont ce qu'on pourrait appeler des effets de télescopage. Dans la rêverie d'un réfugié politique, la mythologie, la Guerre du Sonderbund et Hitler sont des puissances fatales identiques:

> « Il lisait quelquefois, plein d'espoir, sur un fragment de journal qui enveloppait sa viande, qu'un des Supérieurs tout-puissants qui jouaient présentement avec les hommes comme naguère les dieux, les fées et les jésuites menaçants campés le long des frontières, mourait d'un cancer à la gorge au fond de son château bâti dans les nuées » (177).

C'est enfin, dans le mouvement de l'écriture, la surprise constante qui naît d'images souvent très brèves:

> « Elles s'en moquaient de l'Emile, les filles déjà convexes » (184).
> « Voulez-vous, lui dit le docteur pressé, un périscope sur le front, qu'il braquait à droite, à gauche, sur la misère humaine » (176).
> « Pauvre petite Mathilde porta la main à son cœur et essaya de relever son visage en forme de pelle carrée où les boutons se déplaçaient chaque jour comme les étoiles » (186-187).
> « C'était Pépin le Bref, ciré, cambré, un joli derrière pointu sous la tunique bleue, qui s'avançait de sa démarche pressée de Sambre-et-Meuse » (196-197).

Cependant, isoler ces effets tels qu'ils paraissent être nés sous la plume à la faveur de telle virtualité d'un mot ou d'une association d'idées, ce serait dénaturer l'écriture de Catherine Colomb ; puisque, nous l'avons vu, ce qui caractérise cette écriture c'est au contraire la continuité, le pouvoir d'enchaînement. Ce qu'il faut bien sentir, c'est que ces menues péripéties de l'écriture, ces écarts, ces brefs rapprochements insolites sont précisément pris, entraînés dans et par le mouvement du texte. Que le cheminement incessant de l'écriture les fond dans la narration au lieu de se laisser déporter par eux. D'où le sentiment, paradoxal, de naturel dans l'insolite ; dans ce passage qu'est la phrase de Catherine Colomb, on glisse, on passe sans heurt, du banal à l'insolite pour revenir à ce qui nous est familier.

> « César entra au cabaret, Elsy s'approchait des tables, les mains tendues des buveurs essayaient de la saisir, elle leur échappait, volait à travers les cerceaux, perdait parfois un soulier, ou se posait une seconde sur une table, sa poitrine ronde frôlait les oreilles violettes, il commençait à faire froid, un lièvre pendait déjà dans la cour, du sang s'écoulait de sa bouche » (225).

Une telle phrase serait un bon exemple de ce mouvement essentiel grâce auquel la merveille: la sommelière-oiseau est parfaitement prise dans la narration.

Toute étude sérieuse du style de Catherine Colomb devrait, il me semble, accorder une attention particulière à ce mouvement, à ce continu de l'écriture, et à ce qu'il produit. On pourrait alors dégager, à la dimension de la phrase ou d'une suite de phrases, un certain type de trajectoire ou de glissement, que je crois essentiel.

> « Il ouvrit les vitraux, montra les collines couvertes des habitations des poules pareilles à des séries d'armoires sur pilotis; les poules se promenaient par bandes, seule la Fanchon se détachait et, rêveuse, picorait des choses invisibles dans la terre fraîchement remuée qui attendait un mort par minute et qui allait être frustrée d'Abraham qui tombe de la corniche à cet instant même, mais il pèse si peu que jeté par César qui la veille — la messagère le vit — enleva une pierre sous la fenêtre peinte, il remonte aussitôt, il est ramené vers les hommes comme le cerceau enchanté qu'Armand lançait sur la terrasse et qui revenait tout seul, vers les enfats » (187-188).

> « Une boîte à timbres creusée dans une écorce, les coquillages qui là-bas servent de mailles, furent les alluvions laissées par Benjamin qui, d'ailleurs, ne s'appelait plus Benjamin mais Dogodela, la Petite-Rivière. C'est ainsi que le baptisa un nègre qui, dans la case voisine de la sienne, écrivait à ses amis sur une carte de visite grande comme une feuille de palmier: « Depuis aujourd'hui je ne m'appellerai plus Dogodela, mais *Urodonal.* » Et il baptisa le petit missionnaire Dogodela, car rien ne se perd, rien ne se crée, disait en 1910 le professeur qui ressemblait à Anatole France, rien ne se perd, pas même les noms des jeunes mortes qui tombent lentement à terre comme les volants d'autrefois, leurs plumes roses plantées dans un socle de velours et de cire maintenu par la petite soutache dorée qu'elle reclouait minutieusement avant de le relancer dans nos mains enfantines » (182).

Ainsi, dans deux passages tout proches, alors que nous croyons être installés dans un motif secondaire mais particulièrement savoureux et humoristique (la farandole des prétendants d'Isabelle) — et les deux fois à la faveur d'une péripétie un peu saugrenue de l'écriture qui semble se contenter d'accueillir le tout venant (information statistique ou banalité sentencieuse) — le texte débouche sur des thèmes

essentiels: la rancune meurtrière de César, la monde merveilleux de l'enfance et la mort de la mère. Or, c'est constamment qu'on trouverait, dans le texte, ces retours-glissés au leit-motiv, ces recentrements inattendus de la narration sur le drame essentiel, ces apparentes dérives qui sont en réalité l'effet des forces d'aimantation constamment à l'œuvre.

On sent alors que la continuité de l'écriture, combinée avec toutes les aventures qu'elle subit dans son mouvement, rend possible et actualise un pouvoir exceptionnel de liaison et de modulation : du banal à l'insolite, de l'humour à la tendresse, de l'évocation plaisante d'un personnage anecdotique à l'affleurement de la blessure inguérissable qui est comme le cœur de l'œuvre. Des avatars de Benjamin-Dogodela au drame des enfants orphelins, de la carte de visite tropicale aux noms des jeunes mortes qui tombent lentement à terre comme les volants d'autrefois, l'envergure de la trajectoire et la réussite de l'accord sont stupéfiants.

Que conclure de cette ébauche d'analyse ?

J'avais relevé d'emblée, comme un trait essentiel chez Catherine Colomb, le *scriptum continuum*. Il est possible maintenant de préciser. Ce continu de l'écriture combine et unit deux mouvements à première vue peu compatibles: la surprise et la reconnaissance, l'écart et le recentrement, l'accueil aux trouvailles de l'instant et le leit-motiv lancinant. Une exubérance, une vitalité, une liberté sensibles, mais canalisées, prises dans un réseau de retours. Retour de thèmes majeurs. Retour de brefs motifs: les « blanches mains d'emmurée » de Madame, les « seins houleux » de Mélanie. Retour de formules dans les dialogues: « Ce César, c'est ma croix ! » Cette narration qui nous réserve, de page en page, tant d'heureuses surprises est en même temps celle qui inscrit en nous une réalité toujours plus familière parce que toujours la même. D'où cette impression d'une écriture à la fois libre et prisonnière, d'un monde à la fois ouvert et fermé.

Nous avons vu le pouvoir d'intégration de la phrase chez Catherine Colomb et ses étonnantes modulations. Mais si nous reprenons ses images surprenantes, que sont-elles, sinon, à leur façon, la révélation de passages, de contiguïtés, de liens, de parentés ou de communautés insoupçonnés ? Les plantes du Jura sont hautes comme des nègres, les femmes fortes se souviennent en soupirant du temps où elles étaient sirènes, César vole sur sa bicyclette, Mélanie butte sur une licorne, Madame est une ville, les cygnes ont des jambes de bois de cerisier, le pasteur une tête de chat; les sphères et les guêpes s'éveillent de la même façon...

> « Une guêpe indolente sortant de l'obscurité de l'hiver se traînait sur la grève, les sphères se traînaient ainsi sur le seuil, se réchauffaient au premier soleil du monde et s'envolaient lourdement, les pattes engluées, prendre leur place dans l'univers » (193).

et les mortes descendent la nuit à la cuisine boire un dernier verre d'eau.

Si l'on admet que la vocation de la poésie est de nous redonner l'unité perdue, cette écriture de Catherine Colomb est une étonnante manifestation de poésie triomphante: vision et invention d'un monde où il n'y a plus de clôture infranchissable entre les règnes, entre le banal et le féerique, le possible et l'impossible, les vivants et les morts.

Et l'on voit bien que tout se tient: les rapprochements inattendus mais aussi bien la modulation des phrases, les surprises mais aussi le mouvement continu, enchaînant, de la narration-évocation qui ignore chapitres, chronologie ou cloisonnement des genres, tout contribue à faire de l'écriture et du texte une étonnante entreprise d'unification.

II

Ce qui se dessine à travers le mouvement de l'écriture, ses surprises et ses retours, c'est l'aventure dramatique du héros : César, le D. P. C'est elle qui donne son sens au livre, à la fois sa direction et sa signification. Des premières pages, où César rêvait de « voguer avec les enfants retrouvés dans le silence de la terre », aux dernières, où César a quitté l'espace des vivants pour la terre des morts, et trouvé la paix, ont peu à peu pris sens pour nous et les circonstances du drame de César et le sens de sa quête.

Cependant, ce n'est pas sous la forme d'une reconstitution, ou d'une remémoration, orientée dans le temps. Prenons par exemple les événements qui fixent le destin des enfants. Dans une temporalité reconstituée, ce serait dans l'ordre : le mariage d'Eugène, les vains espoirs de Zoé qui finira par se réfugier dans la folie, le mariage d'Adolphe, la brève union de César et de Blanche. Or, si l'on considère l'ordre réel dans lequel ces événements sont, non pas signalés ou annoncés, mais racontés, cela donnerait : 3, 2, 4, 1. Les prétendants d'Isabelle défilent devant nous dans une disposition qui ne correspond nullement à leur ordre de succession réel. De même, la narration mêle jusqu'à la confusion les jeunes filles avec lesquelles Madame craint de voir César se remarier et celles avec lesquelles il a pu songer à se marier, avant d'épouser puis de perdre Blanche. La narration ne se

donne donc aucune règle précise. L'ordre des évocations semble parfois renvoyer à la mémoire de César ; parfois la chronologie est respectée. Ce qui est le plus souvent déterminant, c'est le fonctionnement particulier de l'écriture, certains types d'enchaînements. N'oublions pas enfin que cette recherche d'un ordre est passablement arbitraire, dans la mesure où le retour fréquent des thèmes brouille tout ce qui serait véritablement un ordre de succession. C'est une caractéristique de beaucoup de romans contemporains d'être ainsi dépourvus de principes régulateurs (c'est le mouvement de l'écriture qui organise la matière du livre) ou de paraître décentrés.

Dans l'existence de César, et qui déterminera sa quête puis son suicide, un double drame: une spoliation; la perte de la mère et la perte de l'enfance, la disparition de ce qu'ils furent enfants.

César est l'aîné des quatre enfants. Il a vu se marier Eugène, qui a pris Fraidaigue. Puis Adolphe s'est fiancé, au moment où César aurait pu annoncer qu'il allait se fiancer avec Gwen. Marié, Adolphe a pris la Maison d'En Haut. C'est ainsi que César est devenu le nomade, le D. P., haï de Madame qui redoute par-dessus tout un mariage de César qui remettrait en cause le partage du patrimoine. La haine de Madame, ses méchancetés calculées, son égoïsme féroce et ses hantises ; et, par contre-coup la rancune meurtrière de César constituent un thème majeur du livre.

Mais ce drame réel de la spoliation vient après le drame irrémédiable : la mort de « la tourterelle » et la disparition de ce qu'ils furent enfants: tendrement unis. Si César est inconsolable de la mort de cette mère dont il était tendrement aimé, il est hanté par le rêve de retrouver les enfants qu'ils furent. C'est pour les rejoindre enfin qu'il meurt. Et la seule véritable pause, ou coupure, dans le texte (à la page 311) se situe au moment où César prend cette résolution, Ce qu'elle marque, c'est ce brusque saut *outre* le réel, par lequel César va se libérer.

En fait, la spoliation de César n'est que la conséquence du premier drame. S'il a laissé son frère Adolphe prendre une minute d'avance sur lui, c'est qu'il n'a pu alors se déprendre de sa rêverie pour agir, c'est qu'il a été victime de la fascination qu'exercent sur lui l'eau et la terre: figures évidentes de la mère et de l'enfance. Davantage, voulait-il vraiment à ce moment-là demander la main de Gwen ? Aurait-il donc pu annoncer ses fiançailles avant Adolphe ? « Et voulait-il vraiment arriver avant Adolphe ? Et autrefois avant Eugène auprès de la jeune fille aux yeux de mouche » (249)? Il ne le semble pas. Ce qui retient si fréquemment César de s'engager, qu'est-ce sinon le fait qu'il ne vit vraiment qu'au passé ?

On voit ainsi se dessiner de singuliers rapports entre l'oubli de l'enfance, le mariage et la spoliation. Tout se passe comme si le mariage impliquait plus qu'une rupture avec l'enfance : un reniement. C'est parce qu'ils ont été infidèles à leur enfance qu'Eugène et Adolphe sont devenus capables de spolier leur frère, et cela sans scrupules. En revanche, c'est la fidélité à l'enfance qui a fait longtemps de César un célibataire, qui a fait de lui une victime de ses frères. Certes César a été, lui aussi, tenté de tourner le dos au passé: nous le voyons se marier et réclamer sa part. Cela a été précisément le moment où il n'a plus été hanté par les enfants qu'ils furent : « Mon amie, ma femme ! Comme elle rit ! elle ne riait pas ainsi autrefois, chez ses adventistes... Ce corps mince et penché, cette ombrelle tournoyante ! Ah ! cette fois les enfants ont disparu, grand bien leur fasse; je ne serai plus exposé à rencontrer la Zoé, son tablier de deuil plus long que sa robe, dans l'antichambre de la vieille cuisine du second étage... » (297; cf. aussi 286, 289). Mais « Ils étaient revenus, bien encombrants, dès la mort de la pauvre Blanche » (304). Irons-nous jusqu'à dire que chez Catherine Colomb un enfant, en se mariant ou pour se marier, ne peut que trahir son enfance et sa mère ? Faudrait-il faire intervenir ici une explication psychanalytique ? Disons tout au moins qu'il y a dans les *Esprits de la Terre* deux catégories d'êtres: ceux qui sont définitivement marqués par leur passé et ceux qui s'en débarrassent. César appartient, bon gré mal gré, à la première catégorie; ses deux frères à la seconde. Et la médiocrité des deux frères, ce qu'ils sont devenus, en dit long sur l'échelle des valeurs chez Catherine Colomb.

Il y a donc, dans les *Esprits de la Terre,* une sacralisation de la mère et de l'enfance très sensible, même si elle s'exprime discrètement. Rappelons tous les retours, souvent très brefs, du motif de la tourterelle, du capillaire, de la tour abolie. Je signalerai aussi l'irruption, parfois très inattendue, du motif de la terre:

> « Il pleuvait, l'asphalte reprenait sa couleur noire du milieu du globe (terre ! terre !)» (176).

La singularité de cette parenthèse exclamative — singulière parce qu'elle surgit dans le discours de l'Uranais mais qu'elle appartient à une autre voix que la sienne — ne peut que confirmer chez le lecteur le sentiment que le motif a, affectivement, une valeur très forte. Essayons de la dégager, à partir de quelques citations:

> « César retrouvait à chaque printemps la terre nue des vignes : « Terre ! Terre ! » criait-il » (183).

> « César, couché sur la grève, sentait avec délices la terre nue céder sous son poids » (193).
> « Adieu vigne ma reine des végétaux, adieu terre nue toute en volutes et en coquillages, soulevée, traversée, par l'air, le phosphore et la foudre. Terre ! Terre ! » (233).
> « Il faudrait qu'il quitte ce sable où l'enchaîne un sortilège » (244).
> « César voyait à travers la vitre sale de l'écurie sa petite sœur plonger les mains dans la terre; c'est un étrange apaisement pour un cœur tourmenté. Terre ! Terre ! » (270).

Ce que le texte dit et redit, c'est donc le caractère sacré de la terre natale, de la terre maternelle. C'est le bonheur ou la nostalgie d'une pénétration de la terre, c'est la vertu d'un contact tellurique. Que la terre ne fasse qu'un avec l'enfance et la mère, qu'elle soit le lieu où l'on rejoindrait les morts, qu'elle soit une réalité qui appartient presque davantage au temps qu'à l'espace, cela est évident. L'on voit comment ces cris et ces soupirs préparent le dénouement du livre (César s'enfonçant sous terre pour rejoindre les enfants), explicitent le sens du titre : *Les Esprits de la Terre*. Et comment s'unissent ici les deux thèmes de la frustration matérielle (César n'a plus de terre à lui) et du besoin spirituel. Il est frappant que ces cris ne saluent pas n'importe quelle terre, mais celle de la naissance et de l'enfance, celle où la mère a vécu et où elle est morte. Ce n'est jamais en arrivant à la Maison d'En Haut que César crie Terre ! Terre ! Car la Maison d'En Haut leur est venue par accident (la mort du petit neveu qui en était l'héritier). La vraie maison, le vrai *matrimoine,* c'est Fraidaigue. Et de Gwen qui finira par épouser un cousin bernois, on nous dit : « Pauvre Gwen ! si elle part pour Berne, les eaux se sépareront définitivement des terres, il n'y aura plus pour elle que par-ci, par-là, des lacs insolites, s'étalant sans raison entre les herbages » (243). Aucun lac ne peut remplacer *le* lac; aucun paysage n'a l'ordonnance « nécessaire », juste, de celui de Saint-Prex.
La sacralisation de la mère apparaît encore d'autre façon:

> « Il passa sur l'ombre de la tour abolie, celle qu'Armand détruisit les nuits qui suivirent la mort de la tourterelle, et ce sacrilège le tuera sous les pieds des chevaux trois ans plus tard. » (245).
> « Il évitait la place où s'élevait autrefois la tour, place que Valà-Valà foula sans aucune crainte, ce qui le tua sous les pieds des chevaux quelque trois ans plus tard, et où marchait Madame sur ses gros pieds bosselés d'oignons, ce qui pourrait bien causer sa mort affreuse dans la barque » (278-279).

> « Shall we go ? demanda-t-il en remontant la moustache fauve posée sur sa lèvre. En somme, ma chère, nous ne les connaissons pas. Ils ont bien une espèce de château, mais qui était leur mère ? » Imprudent ! Piqué dans la bouche huit jours après par une guêpe posée sur une prune, il mourut » (292-293).

Attenter à la sainteté de la mère, ne serait-ce qu'en piétinant sans le savoir l'ombre virtuelle de la tour abolie, c'est commettre un crime qui ne reste pas longtemps impuni.

Il faut donc être très attentif au réseau de certains motifs récurrents, même quand ils sont très brefs ou discrets. Ce sont eux qui contribuent à mettre en valeur le drame inscrit dans l'œuvre et à préciser la signification spirituelle du roman.

Cette signification spirituelle, le sens du projet d'écrire chez Catherine Colomb et ce qu'on pourrait appeler la problématique de cette œuvre, c'est ce que nous allons maintenant considérer.

III

Le monde de Catherine Colomb, nous l'avons vu, se distribue en deux grandes catégories de personnages : les êtres, rares, qui restent indéfectiblement fidèles à leur enfance et qui sont des victimes ; les adultes infidèles, en proie aux convoitises et soucis matériels, qui sont les spoliateurs et les bourreaux. C'est ainsi d'une double pulsion qu'est née l'œuvre : la tendresse et la rancune.

La tendresse est ici inséparable de César. A la fois parce qu'elle constitue l'essence du personnage et parce qu'elle est très sensible dans la façon dont la narration traite le personnage. Je pense en particulier à l'absence de jugement moral porté sur ses actes. César engrosse une servante qu'il abandonne, César rêve ou entreprend d'attenter à la vie de ses neveux, César tue(rait) sa belle-sœur : jamais la narratrice ne paraît réprouver ces rêves ou ces actes. Parce que César incarne la fidélité et que ses rancunes meurtrières sont nées de sa blessure, il n'est jamais traité avec sévérité. Et je suis sensible aussi à la douceur apitoyée avec laquelle la narratrice dessine les personnages qui ont de l'affection pour César. Disgrâciés mais réellement affectueux (je songe à Mélanie, à Gwen, à Blanche), ils sont sauvés parce qu'ils ont l'essentiel.

La narratrice n'a guère de tendresse pour les médiocres que sont devenus Eugène et Adolphe. Mais toute sa rancune se concentre sur

Sémiramis. Et la place considérable qui est faite au personnage dans le roman est à la mesure de la rancune et de la haine que nourrissent pour elle César et celle qui raconte.

En fait, les trois romans de Catherine Colomb sont nés de la même double pulsion et comportent les mêmes motifs. Dans chacun nous trouverons le drame d'une spoliation et d'une frustration, et le double registre de la tendresse et de la rancune. Dans *Châteaux en Enfance,* c'est la présence, déchirante de tendresse, de Galeswinthe, ou la balsamine, ou La Reine des Pauvres. Ce personnage, qui est un autre visage de la mère perdue, quel fut son sort ? Elle a été spoliée par son frère et ruinée par un banquier. D'où la férocité avec laquelle on nous peint ces bourreaux. Et au cœur du *Temps des Anges,* il y a le drame de Joseph l'orphelin, dépouillé par son tuteur et maltraité. Cette permanence des motifs est significative. Catherine Colomb n'a cessé de dire la même chose : la blessure toujours vive ouverte par la mort d'être chéris et le crime inexpiable de ceux qui ont été des spoliateurs, de ceux qui les ont fait souffrir, ou qui ont trahi leur enfance. Tendresse et rancune sont bien les motifs profonds qui ont fait de Catherine Colomb une romancière. Orpheline dès sa petite enfance, élevée par une grand-mère qu'elle chérissait et qui dut être, elle aussi, spoliée, inconsolable de son enfance et n'ayant jamais pardonné à ceux et celles qui furent des « bourreaux », Catherine Colomb n'a pu que traduire, dans ses fictions successives, ce que fut son destin affectif. Et l'un des mots qui éclairent de la façon la plus saisissante toute cette œuvre, on le trouve déjà dans le premier roman qu'elle ait écrit, sous le nom de Catherine Tissot : *Pile ou Face.* L'auteur devait, par la suite, répudier ce premier roman. Il n'empêche qu'il contient déjà en germe tous les thèmes des œuvres signées Catherine Colomb. Et on y lit, en particulier : « Comment font ceux qui ont eu une grand-mère, et des vignes, et qui peuvent passer devant une vigne sans chercher sur un des échalas une pèlerine de laine ? Décidément, il n'y a pas de place dans le monde pour ceux qui ont de la mémoire. » Vous avez reconnu l'union significative de l'être aimé (ici la grand-mère) et d'un certain paysage: les vignes. Et surtout l'aveu capital : « Il n'y a pas de place dans la monde pour ceux qui ont de la mémoire. » Ce serait une excellente définition du drame de César, traduisant dans la fiction celui de l'auteur.

Cependant ce mot de mémoire impose quelques réflexions. Catherine Colomb avait d'abord intitulé le premier de ses romans (devenu *Châteaux en Enfance*) *Les Chemins de mémoire.* Et l'on a beaucoup parlé, à propos de son œuvre, de romans de la mémoire, Qu'en est-il exactement ?

Il est certain que chez Catherine Colomb le roman est constamment, pour ne pas dire entièrement, alimenté, nourri, porté par les souvenirs. Sans doute est-ce le cas, plus ou moins, de tout romancier (on a pu dire que le romancier est un homme pour lequel rien n'est perdu). La particularité de Catherine Colomb, c'est qu'il s'agit d'un trésor de souvenirs étroitement localisés dans le temps et l'espace : l'enfance, La Côte. C'est bien comme la gardienne d'une mémoire « familiale » que l'auteur nous apparaît.

Peut-on dire, allant plus loin, qu'un roman comme les *Esprits de la Terre* a une structure mémoriale, qu'il nous donnerait une mémoire comme contenu ou comme activité ? Cela a été dit et répété, à propos de Catherine Colomb (mais aussi de Claude Simon ou de Butor). Or je crois qu'il faut prendre garde ici aux illusions d'optique, aux analogies trompeuses. Sans doute nombre d'enchaînements ou de retours reposent-ils sur des associations d'idées, de thèmes, de motifs ; c'est-à-dire sur une activité de la mémoire. Sans doute les présents très fréquents peuvent-ils être sentis comme des présents du souvenir. Sans doute, donc, pouvons-nous avoir l'impression que le texte fonctionne selon les mécanismes de la mémoire. Mais n'oublions jamais que la mémoire ne raconte pas, que la mémoire ne compose pas. Or, nous l'avons vu, les *Esprits de la Terre* sont un roman composé — et c'est pourquoi il a un sens. Sans compter que le *scriptum continuum* est le résultat de tout un travail (de tri, d'organisation subtile) qui ne saurait être confondu avec une activité sans pause de la mémoire. Les *Esprits de la Terre* sont sans doute nés, comme les autres romans de Catherine Colomb, d'un abandon de la plume à une activité mentale dans laquelle la mémoire joue un rôle essentiel. Mais ils sont devenus tout autre chose. Bref, il n'y a pas de vérisme de la mémoire (pas plus qu'il n'y a de vérisme de la parole intérieure, du monologue intérieur, qui est, lui aussi, toujours composé. A supposer qu'il fût possible, ce vérisme de la mémoire ferait un document, et non pas une œuvre).

D'autre part, il n'y a pas chez Catherine Colomb de problème de la mémoire : d'effort pour reconstituer les événements du passé, d'action corrosive de l'oubli, de décoloration due au temps, de déformation probable du passé par la mémoire. Aucune hésitation, aucune incertitude. Les êtres, les événements, tout paraît intact, tout semble avoir conservé sa fraîcheur originelle.

En revanche, il y a, au cœur de cette œuvre, un drame de la mémoire.

Remarquons tout d'abord une singulière disproportion dans les souvenirs. Les images des fiançailles d'Eugène, d'Adolphe, celles des prétendants d'Isabelle, celles de Madame, sont nombreuses et précises.

Mais de la mère perdue et de l'enfance, qu'avons-nous ? De la mère nous avons le nom, merveilleux de douceur, la jupe de plumes grises, un ou deux gestes, les fleurs tombées de son cercueil ; des enfants quelques images, le tablier de deuil, les tiges de potiron dont on fait des trompettes. Et c'est à peu près tout. Et il est significatif que la narration ne nous donne jamais le visage de la mère. Dans ce livre où les êtres et les choses du passé ont une telle présence, un tel manque constitue un signe capital. Est-ce les souvenirs qui manquent ? Est-ce leur caractère sacré qui les rend indicibles ? Est-ce la blessure qui est encore si vive qu'on ne peut y toucher ? Toutes ces raisons, sans doute, entrent en ligne de compte.

Rappelons-nous d'autre part qu'à la fin du roman César pénètre dans la terre pour rejoindre les enfants. Ce *saut* nous met sur la voie de l'essentiel. Ce dont César a besoin, ce n'est pas d'une présence du souvenir, c'est d'une présence réelle. Un Rousseau peut se plonger avec ravissement dans la remémoration des moments heureux de son passé, jusqu'à préférer cette présence imaginaire : il n'a pas besoin qu'on lui rende les Charmettes. Mais César ne peut trouver son bonheur à se rappeler son enfance., Pour combler le vide, guérir la blessure, c'est de la présence réelle des enfants qu'ils furent qu'il a besoin. On voit donc quel est le drame. Ce ne sont pas les incertitudes possibles ou les déformations, les lacunes de la mémoire. Ce n'est pas le risque d'oubli. Le drame, c'est l'impossibilité pour la mémoire de combler le vide du cœur. Davantage, c'est que la mémoire entretient une blessure qu'elle est incapable de guérir. « Comment vivre quand on a de la mémoire ? » Tel est bien le drame de César, et de Catherine Colomb : le drame d'une faculté en nous qui est à la fois un pouvoir et un destin. Pas de trésor de l'enfance, sans elle ; mais à cause d'elle, pas d'oubli. Ce drame, c'est celui de tous ceux qui vivent l'épreuve d'une perte irréparable.

C'est ce drame de la mémoire qui peut expliquer la singulière structuration, dans le monde de Catherine Colomb, de l'espace et du temps.

Ces deux « dimensions » (je cherche en vain un meilleur terme) jouent un rôle essentiel chez elle :

> « Lourd de ces milliers d'images que les autres détruisent à mesure pour ne garder comme des marchands que ce qui peut être utile, il [César] sortait de l'écurie en chancelant, confondait l'est et l'ouest, le temps et l'espace » (312).

Et Catherine Colomb nous en a donné à plusieurs reprises sa définition :

« L'espace, lieu des vivants, le temps, royaume des morts. » [2]

« Ces deux mystères, l'espace et le temps, l'espace, séjour des vivants, le temps, empire des morts. C'est là qu'ils se promènent, nos bien-aimés, nos mal-aimés, ils ont perdu leur ombre... » [3]

On voit la singularité de cette conception. Le temps, tel qu'il est défini, n'est pas cette durée continue que je pourrais remonter à partir de mon présent et où s'échelonneraient les événements du passé, aussi bien la mort de la mère que le mariage des frères, aussi bien l'enfance que les étapes de l'âge adulte. C'est le lieu, radicalement coupé de nous, où séjournent ceux que nous avons perdus. L'espace et le temps ne sont donc pas deux dimensions qu'on peut articuler, comme les axes de coordonnées de notre physique. Ce sont deux univers absolument séparés, par une coupure infranchissable aux vivants. On voit à quel point nous avons affaire ici à une structure de pensée purement affective. Car il ne s'agit pas ici de la mort qui frappe tous les humains, d'un lieu qui réunit tous les morts. Pour les morts qui ne nous touchent pas, cette coupure n'existe pas. En revanche, les enfants qu'ils furent habitent désormais ce temps hors d'atteinte.

En fait, il faudrait admettre que, dans la lecture des *Esprits de la Terre,* nous avons affaire à deux temps radicalement différents : le temps des vivants, avec leur histoire, donc leur passé, des naissances et des morts, bref le temps au sens commun ; et ce temps particulier qui est le royaume des morts chéris. Ce sont ces deux temps qui rendraient compte à la fois du pouvoir si réel de la mémoire et de son inaptitude fatale. Sur le temps des vivants, sur cette chronique de famille, sur tous ces souvenirs: les prétendants d'Isabelle, les mariages des frères, la vie des adultes, la mémoire est toute puissante. Elle est un trésor où la narratrice puise sans cesse. Mais sur le vrai royaume des morts, la mémoire n'a nul pouvoir. Elle ne nous permet pas d'y entrer. Elle ne peut l'évoquer que comme une absence. D'où la résolution de César : ce royaume des morts auquel les vivants n'ont nul accès malgré leur mémoire, on ne peut y parvenir que par un saut hors de l'espace, c'est-à-dire hors de la vie. César meurt pour retrouver les enfants.

Mais que trouve-t-il ?

« Les enfants, c'est sûr qu'à part Adolphe aperçu un instant sur la corniche, il les avait manqués dans cette brume. Mais il

[2] « L'écrivain par elle-même », in *La Gazette littéraire,* 7-8 décembre 1968.

[3] *Réponse au prix Rambert,* 1962.

n'éprouvait qu'une parfaite indifférence, une joie profonde à nager avec lenteur, entre chaque mouvement des mois s'écoulaient, et certes le sang ne coulait plus sur cette très commode houppelande grise » (317).

César a trouvé la paix: il a manqué les enfants, mais cela lui est désormais tout à fait indifférent. On le voit, il n'y a pas, dans les *Esprits de la Terre,* de communion des morts. La mort n'est pas la promesse tenue de retrouver ceux qu'on a perdus. Elle n'est que la fin d'une souffrance de vivre dans un monde auquel manque l'essentiel. Nous n'avons donc pas ici l'aboutissement d'une quête, mais sa fin — si ce n'est que le bonheur de César à nager avec lenteur dans la terre suggère qu'il se retrouve dans le sein maternel.

C'est donc sur une curieuse victoire/défaite que nous laissent les dernières lignes du roman. Cela, au niveau de la fiction. Qu'en conclure en ce qui concerne l'entreprise romanesque de Catherine Colomb ?

Si la tendresse et la rancune sont les motifs profonds de cette œuvre ; si elle est née d'un passé à la fois riche et douloureux, du double besoin de venger les victimes de l'égoïsme fraternel et de dire le drame du cœur orphelin, il n'y a pas de doute qu'écrire a été aussi pour Catherine Colomb l'essai de surmonter la clôture qui sépare les morts des vivants, pour unir l'espace et le temps. « C'est une foule innombrable, des morts, des vivants, qui déferle sur les Chemins de Mémoire, ils ont quitté les vieux espaces et fragments de temps. » [4] C'est bien pour qu'ils quittent espace et temps que Catherine Colomb écrit. Ecrire, c'est arracher les vivants et les morts à leurs royaumes séparés pour les unir sur l'espace de la page. J'ai montré, dans la première leçon, ce pouvoir d'unification de la phrase qui lie dans sa modulation l'anecdotique et l'essentiel, Benjamin-Dogodela et la jeune morte. J'ai même parlé, à ce propos, de poésie triomphante. Est-ce si sûr ?

Nous avons vu la disproportion singulière entre la masse et la précision des souvenirs du temps d'après la Chute et les quelques images qui évoquent l'âge d'or; disproportion qui renvoie à la dualité de la mémoire: si apte à faire revivre un passé pittoresque ou dramatique, si incapable de nous rendre le paradis de l'enfance. Ainsi, ce passé si plein, si foisonnant, souvent si savoureux, désigne et cache à la fois les morts très chers. Ces souvenirs surabondants dessinent fortement une présence du passé tout en installant au cœur de celle-ci une

[4] « L'écrivain par elle-même », ed. cit.

absence irrémédiable. Claude-Edmonde Magny montrait que Proust, disant, décrivant ce qu'il avait oublié, faisait précisément revivre ce qu'il disait effacé par l'oubli. C'est ce qu'elle appelait le « *tollendo ponens* » (variante de la prétérition). Ne faudrait-il pas, à propos de Catherine Colomb, parler au contraire d'un *ponendo tollens* ? Ce qui « habite » fortement les *Esprits de la Terre,* c'est bien une absence essentielle. C'est en posant si fortement le passé qu'elle fait sentir l'impuissance de la mémoire à ressusciter l'essentiel de ce passé. Ce que le texte dit fortement et longuement, c'est ce que les enfants sont devenus. L'enfance heureuse n'est qu'en creux, comme le contraire de ce qui est si longuement évoqué. Cette mère dont nous ne voyons pas même le visage, qu'est-elle sinon une absence qui hante toute cette évocation d'un passé par ailleurs redonné et sauvé.

Sur cette absence, que peut la poésie ? Elle ne peut sans doute que la dire. Ecrire, pour Catherine Colomb, ç'a été dire et redire ce manque, maintenir vivant, dans le monde de la fiction, ce manque essentiel. Cela a été peut-être aussi, avec les *Esprits de la Terre,* déléguer au héros la (per)mission de faire le saut, un saut que la romancière ne s'est pas accordé le droit de faire elle-même, dans l'existence.

De ce point de vue d'une œuvre qui ne peut que dire, maintenir le manque, au lieu de le combler, il y a bien une espèce d'échec, qui explique pourquoi Catherine Colomb ne pouvait, par la suite, que reprendre autrement les mêmes thèmes, inscrire autrement l'absence. En même temps, bien sûr, comme toute œuvre d'art, les *Esprits de la Terre* sont une victoire.

Cette contestation, cette ambiguïté, c'est, je crois, le sens le plus profond de l'œuvre ; c'est en tout cas pour moi sa figure la plus prenante. De l'inessentiel à l'essentiel, du l'humour à la tendresse, de la rancune à la douceur, du monde pittoresque à l'absence sans remède, il y a à la fois une distance énorme et une unité, ou du moins une liaison constamment sensibles. Univers à la fois peuplé et désert, qui nous comble et nous déchire, par sa plénitude et son manque. L'écriture sauve le monde (et jusqu'aux imbéciles et aux méchants) tout en disant que l'essentiel lui manque.

Jean-Luc SEYLAZ.