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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 5 (1962)

Heft: 2

Artikel: Catherine Colomb et le "temps libre"

Autor: Corboz, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869873

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CATHERINE COLOMB ET LE « TEMPS LIBRE »

Ils ont fait du temps un sujet de pendule.

. . . . . .

Je ne cherche pas à mettre *de l'ordre. Je cherche à deviner l'ordre que l'événement annonce. L'ordre est nécessairement énigmatique, comme la nature. Le désordre est une forme de question. C'est de l'ordre à comprendre. — Il n'y a pas de désordre, il n'y a que de l'ordre mal deviné.*

Edmond Gilliard.

Les quelques écrits de Catherine Colomb susciteront un jour une étude aussi subtile que l'*Examen de l'œuvre d'Herbert Quain,* de Borgès, mais où *tout sera vrai...*

Du moins faut-il le souhaiter, car cet auteur présente des qualités à la fois trop rares et trop actuelles pour que l'historien de la littérature contemporaine puisse l'ignorer. Nous allons tenter de justifier cette haute opinion en considérant surtout l'un des traits distinctifs de ses ouvrages : l'idée du *temps* qu'ils impliquent.

A l'époque où Catherine Colomb s'appelait encore Catherine Tissot, elle écrivait comme tout le monde. Son premier ouvrage, *Pile ou Face,* publié en 1934 [1], est une longue nouvelle psychologique en trois mouvements, où se reconnaît d'emblée une démarche féminine ; ce récit désabusé, parfois cruel, comme le seront plus tard ceux de Clarisse Francillon ou d'Alice Rivaz, déploie de grandes

---

[1] Attinger, Neuchâtel.

qualités d'analyse. Tout l'intérêt se concentre sur le personnage et son milieu ; mais si l'on y rencontre beaucoup de notations heureuses, on n'y découvre cependant pas une voix. *Pile ou Face,* ou la préhistoire de Catherine Colomb.

Pourtant, ce livre contient déjà, en germe, les œuvres suivantes. La technique future y apparaît à l'état latent. Lorsque Catherine Colomb évoque les rêveries de ses personnages, elle se livre à des digressions d'où procédera directement le mode de composition de *Châteaux en Enfance* (1945) [1]. Les « retours en arrière » abondent, comme les réflexions sur le temps. Mais l'économie de l'action et l'écoulement de la durée sont encore du type traditionnel. Certains procédés qui deviendront les instruments dont l'auteur fera le plus fréquent usage, comme celui de l'épithète fixe, ne sont guère qu'esquissés. Bref, tout ce qui constituera les qualités distinctives des deux grands textes postérieurs reste, dans *Pile ou Face,* étranger à la structure, piqué sur elle comme épingles dans un chapeau. A côté des *Esprits de la Terre* (1953) [2] ou de *Châteaux, Pile ou Face* n'est même pas un brouillon : c'est une intention, au plus un canevas, un rassemblement de notes *en clair* — des personnages, des lieux, des actes, des événements, objets, sensations, sentiments, avant leur fusion en un discours homogène.

De 1934 à 1943, long silence, durant lequel s'opère une métamorphose. Pendant ces dix ans, l'attitude de Catherine Colomb face au roman se transforme du tout au tout. L'auteur ne passe pas seulement du mélodique au symphonique, du graphisme un peu maigre au foisonnement des perspectives : son attention se déplace, de l'action et de l'analyse, vers une sorte d'expression globale, de « poème ». A travers le pullulement des images, tout au plus pourrait-on penser à l'« évocation d'un milieu et d'une époque », si l'on voulait faire entrer l'œuvre, à tout prix, dans les catégories habituelles. Mais il serait erroné de croire que le roman, de psychologique, soit devenu sociologique.

*
* *

Châteaux en Enfance ne porte pas le nom de roman, ni aucun autre. Ce texte propose un monde où tout est d'emblée supposé connu. Le lecteur a l'impression de tomber dans une réunion où les

---

[1] Guilde du Livre, Lausanne.
[2] Rencontre, Lausanne.

discussions se poursuivent sans qu'il sache de quoi l'on parle ; il est introduit dans un univers où l'auteur a pris soin d'effacer toutes les explications, de retrancher toutes les transitions, ou plutôt qui est transition continue, mouvement perpétuel de la matière ou de la vie, énergie primordiale transposée sur le plan de l'écriture.

Il va de soi que le lecteur qui pénètre dans *Châteaux* avec sa raison raisonnante, c'est-à-dire son idée du roman formée au contact de Balzac ou de Zola, est bientôt dérouté. Il ne retrouve aucun des appuis qu'il jugeait indispensables : l'exposition, le développement d'une action, la clarté chronologique, etc. Le voici un peu dans la situation d'un architecte du XIXe siècle égaré dans une villa de Wright : habitué à des murs massifs, à une volumétrie statique enveloppant des salles nettement séparées, il est déconcerté par la succession fluide des espaces, la souplesse des axes, l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur. Chez Catherine Colomb [1], l'écriture et la composition relèvent d'une conception dynamique ; elles instituent des jeux de relations rapides, faits d'ellipses et de substitutions constantes. Tout est mouvant et, bien que concerté, tout possède les apparences d'une liberté complète.

Le thème de *Châteaux* avait échappé à beaucoup et sa mise en œuvre si nouvelle (du moins pour un lecteur provincial) n'avait fait naître que perplexité [2]. Pour les *Esprits,* ce fut pire. La structure de ce roman, hardie elle aussi puisque le temps s'y déroule comme dans un film projeté à rebours, indisposa : c'était sans doute trop demander au chroniqueur, accoutumé à lire au hasard trois fois dix pages pour se faire une opinion [3]. La charité oblige de ne nommer aucun des pourvoyeurs du sottisier, mais on put lire de longs et méchants contresens dans les plus honorables gazettes...

La critique reconnaissait bien à Catherine Colomb des qualités de langage, de la verve et même un certain humour oblique ; en revanche, elle renâclait devant ses « fautes de structure » et ce que Roud nomme son extraordinaire confusion temporelle. Pourtant, il ne faut pas se contenter d'admirer ces bouffées d'images qui enivrent

---

[1] La division de sa seconde œuvre en chapitres est due à l'éditeur, que ce texte d'une seule coulée effrayait. Pour les *Esprits,* l'auteur obtiendra que son récit paraisse comme il est écrit, dépourvu de toute pause.

[2] La critique, si l'on excepte une présentation très sensible de Gustave Roud (*Bulletin de la Guilde du Livre,* août 1945) et une belle page d'Eric de Montmollin (*ibid.,* juillet 1946), est restée muette, quand elle n'était pas hargneuse.

[3] Relevons cependant quelques comptes rendus enthousiastes, tels que ceux de Philippe Jaccottet dans *La Nouvelle Revue de Lausanne* et de Suzanne Delacoste dans *Curieux.*

à la première lecture comme un parfum trop fort. Ce n'est pas la part commune à tout récit qu'il y a lieu de remarquer dans ces textes, leurs qualités épidermiques en somme, mais bien ce qui les distingue des romans traditionnels. N'hésitons pas à le dire : on s'expose à négliger l'essentiel de *Châteaux* comme des *Esprits* tant que l'on ne considère pas leur prétendu désordre, tout au contraire, comme leur apport le plus original et le plus positif.

Si l'on préfère, c'est lorsqu'on aura élucidé la nature de la « confusion » que l'on parviendra à placer ces romans dans une juste perspective. Si le lecteur traditionnel ne perçoit pas, d'abord, au nom de quoi ses habitudes sont bouleversées, il se doute bien moins encore que le parti de l'auteur est en fait de nature *réaliste*. Car tous les novateurs prétendent restituer une réalité que l'on n'avait pas, avant eux, respectée suffisamment.

Les articles, même élogieux, ont tellement insisté sur la confusion prétendue des écrits de Catherine Colomb qu'on pourrait croire ces derniers dépourvus de structure. Certes, celle-ci n'est pas évidente. Mais j'ai peine à décider que les épisodes de *Châteaux* se succèdent en vertu du parfait arbitraire qu'on a dit : l'auteur n'aurait pas consacré dix ans à son livre. La part de l'élaboration est beaucoup plus consciente [1] — car comment supposer qu'une telle création, poursuivie sans faiblir pendant plusieurs centaines de pages, soit l'effet du hasard ou de l'incapacité ? La comparaison de *Châteaux* avec *Pile ou Face* indiquerait clairement, à elle seule, quelle est l'intervention de l'auteur.

D'ailleurs taxer Catherine Colomb d'incohérence, n'est-ce pas projeter notre propre incompréhension sur ses romans, leur attribuer comme une qualité objective notre propre inaptitude à en saisir les intentions ? Voyons donc de plus près ce qu'est cette démarche et quels rapports elle entretient avec les conceptions esthétiques régnant au milieu du XXe siècle.

*

* *

---

[1] Bien entendu, ce dernier mot ne signifie pas que l'élaboration résulte uniquement d'un acte de volonté. La technique romanesque de l'auteur ne découle pas d'une décision de se comporter d'une manière insolite ! Pour le dire dans les termes de la psychologie jungienne, elle est la conséquence d'une « prise de conscience des contenus de l'inconscient » — démarche même de l'intégration psychique. C'est dans cet élargissement du champ de conscience et dans son incorporation à l'œuvre que Catherine Colomb fait acte de réalisme.

Un rassemblement d'instants semblables, comme privés de direction individuelle ; dont on a l'impression que seule l'écriture contraint de les présenter successivement, et non en bouquet; l'absence de développements d'une action presque négligeable, qui consiste en la modification minime et continue d'une groupe de relations données : voilà ce qui frappe avant tout. La façon dont les événements s'emboîtent rappelle la phrase allemande, aux incises contenues les unes dans les autres et formant un tout compact où le verbe principal est à la fin seulement articulé.

Il semble bien, en effet, que l'on pourrait décrypter la trame narrative comme on analyse par le moyen de parenthèses imbriquées de longues périodes où les incidentes se télescopent. S'il fallait un autre exemple encore pour faire comprendre cette méthode de composition, celle d'un Raymond Roussel exposée par Jean Ferry [1] fournirait une bonne analogie avec la démarche de Catherine Colomb : chez cette dernière comme chez l'auteur des *Impressions d'Afrique,* on assiste à un processus d'intégration des éléments discursifs en vue d'une cohésion supérieure sur le plan de l'expression.

Mais cette analyse, dont l'objet serait une sorte de traduction *en clair* d'un tout qu'il n'est pas licite de ramener à une seule composante — celle du « sens » — ne rendrait compte que d'une technique. Elle ne permettrait pas encore de rejoindre l'identité de l'œuvre, son thème véritable.

*

* *

C'est ici qu'un parallèle avec d'autres recherches esthétiques éclairera peut-être la nature des ouvrages de Catherine Colomb.

Ce qu'on pourrait nommer la forme ouverte de l'action, la manière dont les épisodes s'interpénètrent et se succèdent sans pourtant obéir à l'ordre chronologique, leur façon de se présenter comme participant les uns des autres sans qu'apparaissent nettement leurs limites respectives, voilà qui peut être rapproché, d'abord, du *plan libre* de l'architecture moderne. La poétique de *Châteaux* et celle de Mies van der Rohe ou de Frank Lloyd Wright présentent une similitude indéniable. La continuité interne qui caractérise le pavillon de Barcelone (1929) ou la maison Tugendhat (1930), de Mies; l'expansion centrifuge à partir d'un foyer, typique des créations de Wright,

---

[1] *Lecture du poème,* in *Almanach surréaliste du demi-siècle,* La Nef, No 63-64, mars-avril 1950, p. 66.

proposent une même généralisation des passages, une même compénétration des espaces, une analogue absence de parcours obligé. L'architecture se fond dans une unité spatiale fluide. Cette conception, née des spéculations cubistes, repose essentiellement, comme on sait, sur l'idée que le déplacement de l'homme dans l'espace — qui implique le *temps,* quatrième dimension — est un élément constitutif de l'architecture.

La peinture et la sculpture offriraient elles aussi de licites et fructueuses comparaisons. Mais la musique actuelle, avec ses variations incessantes de timbre, d'intensité, de hauteur, de rythme, nous permettra des remarques plus utiles encore.

La phrase de Catherine Colomb et l'organisation de son paragraphe sont comme le microcosme de l'œuvre. Toutes deux présentent une ossature ramifiée, capillaire, riche de bifurcations et de carrefours ; elles abondent en locutions cycliques, en thèmes à révolutions irrégulières, qui introduisent ce qu'on peut appeler des repères mobiles. Il semble, à chaque progression, que l'œuvre refuse de se fixer, qu'elle cherche à accepter tous ses possibles. C'est ainsi que les Stockhausen, les Nono, les Pousseur, les Boulez conçoivent la structure de l'œuvre musicale.

Pierre Boulez écrit en effet [1] : « La musique occidentale s'était ingéniée à créer des repères donnés dans une forme donnée, de telle façon qu'on pouvait, ainsi que pour l'œil, parler d'un certain ' angle ' d'audition, grâce à une ' mémorisation ' immédiate plus ou moins consciente. Mais, dans le désir d'entretenir la sensibilité en alerte, on a rendu ces repères de plus en plus disymétriques, de moins en moins... repérables ; on peut en conclure que l'évolution formelle contre les références doit aboutir à un temps irréversible, où les critères des formes s'établissent à partir de réseaux de possibles différenciés ; l'écoute tend de plus en plus à l'instantané, les références perdent leur raison d'être. L'œuvre n'est plus cette architecture dirigée allant d'un ' commencement ' vers une ' fin ', à travers certaines péripéties ; les frontières sont volontairement anesthésiées, le temps d'écoute devient non directionnel — des bulles de temps, si l'on veut. »

On retiendra de ce texte deux idées qui sont impliquées dans *Châteaux* et *Esprits* : d'une part, la disparition des repères fixes, soit la suppression du système de référence faisant office de réseau de coordonnées invariables, à l'intérieur duquel auditeur ou lecteur se

---

[1] *Son, verbe, synthèse,* in *Melos, Zeitschrift für neue Musik,* Mayence, octobre 1958, p. 310.

situe immédiatement ; d'autre part, l'abolition du temps dirigé, c'est-à-dire de la causalité temporelle, au profit d'un temps non homogène.

Boulez est ainsi amené à concevoir une « création où le ' fini ' n'est plus assumé par l'auteur » et où « le hasard s'introduit dans l'œuvre, jamais définitive ». Certes, les nécessités pratiques de l'écriture interdisent à Catherine Colomb de conférer à l'œuvre un caractère *matériellement* « ouvert ». On ne peut, dans un roman, recourir à des procédés semblables à ceux de Queneau dans ses *Cent mille milliards de poèmes*. Dans la partition telle que Boulez la décrit, les segments eux-mêmes sont interchangeables, car leur succession est laissée au gré du chef. Mais chez l'écrivain, la méthode de composition et la conception de l'œuvre, si elles répondent à l'analyse que nous venons de lire, ne vont pas jusqu'à détruire l'unité physique résultante. Au niveau existentiel, toutefois, la différence est nulle.

En effet, si le résultat matériel paraît clos et définitif, le temps, chez Catherine Colomb, est bien « non homogène, prêt à s'étirer ou à se concentrer » ; bien que l'œuvre soit matériellement achevée, elle peut n'être pas « finie » — c'est-à-dire arrêtée, limitée — du point de vue de la structure. Il se pourrait que le processus génétique (élastique et expansif) fût conservé dans l'expression finale. Le roman se proposerait alors comme la solution combinatoire choisie par l'auteur. Ce dernier semble offrir ses matériaux dans un complet désordre, de sorte que tout se passe comme si le lecteur se trouvait en face d'une structure *libre,* essentiellement variable, et sur laquelle il pourrait agir à son tour. Le lecteur actif, d'ailleurs, participe à l'œuvre en ce sens qu'il l'éprouve dans sa variabilité ; en d'autres termes, il ne peut ne pas tenter, lui aussi, des permutations et des combinaisons à l'exemple de l'auteur. Les lectures possibles sont multiples. Dans cette ambiguité primordiale et créatrice, on reconnaît une conséquence de la *Gestalttheorie*.

On objectera peut-être que tout cela n'est qu'élucubrations ou vérités premières, étant donné que toute œuvre, même classique, est perceptible de cette façon. Outre que cela n'est pas certain, il reste que la problématique est ici fondamentalement *autre*. L'essentiel est donc que pour Catherine Colomb, comme pour Wright ou Boulez, le temps constitue la clef de l'œuvre et qu'aucune explication ne permet de rendre compte de *Châteaux* ou des *Esprits* si elle ne se fonde sur cette réalité.

*

* *

Pour la quasi-totalité des Occidentaux, le temps est une chose parfaitement objective, qui se divise en parties égales à l'aide d'un petit appareil porté au bras gauche. Mais ce temps-là n'est guère qu'une convention commode, suffisante pour la vie quotidienne. Hors du monde, l'heure terrestre ne signifie rien. Dans les espaces du dedans non plus : de linéaire et régulier, le temps devient extensible, contractable, multi-dimensionnel. Si l'on cherche à l'inclure tel quel dans la structure de l'œuvre littéraire, le critique se rebiffe. Durée élastique, successions arythmiques, ruptures de temps et de lieu, retours en arrière, tous ces éléments sont pourtant admis depuis longtemps par l'amateur de cinéma ; mais ce dernier, s'il ouvre les *Esprits,* crie qu'on se moque de lui.

Le temps de Catherine Colomb n'est pas celui des montres et des zoïles. Au-delà des thèmes romanesques de ses trois récits tels que les définirait un sociologue (haine secrète ou indifférence des familles et des époux dans un milieu vaudois de La Côte, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle), est-il hasardé de penser qu'il s'agit, en profondeur, d'une entreprise d'appréhension du temps dans son essence même ? Le titre original de *Châteaux* n'était-il pas *Les Chemins de Mémoire* ? Tout, ici, de l'action aux moyens, paraît avoir pour but de rendre le temps sensible dans ses vitesses variables, comme si l'objet même du roman était d'exercer le temps, de l'éprouver, de l'accomplir, de l'exprimer dans sa liberté.

Dans *Châteaux,* on assiste à un double mouvement : le temps se déplace avec lenteur de 1870 à 1915 environ ; mais à l'intérieur de cette direction générale, les épisodes se situent librement, en vertu d'une progression analogue à celle d'un doigt qui, promené sur une sphère, obéirait à un tracé primesautier sans pourtant perdre le contact avec la surface. C'est la raison pour laquelle il est le plus souvent impossible de situer « chronologiquement » le passage que l'on est en train de lire.

Dans les *Esprits,* le télescopage, la digression et le court-circuit se retrouvent également comme principes de composition. Ainsi que nous l'avons dit, ce récit, où toutes les explications sont supprimées, part du présent pour remonter à l'enfance du héros. Il expose donc l'action, grosso modo, dans sa suite « normale », mais à rebours. Les relations causales font place à des relations consécutives, mais comme *en négatif.* Cependant, il ne s'agit pas d'une simple récurrence : l'action ne procède pas au moyen d'une succession de « parce que » explicatifs — ce qui serait aller à reculons, en suivant le fil des motivations — mais par une narration qui *avance* (et non qui remonte) vers son commencement. Le héros aboutit à son enfance, monde indif-

férencié où il trouve enfin la paix — dernière page aux résonances véritablement cosmiques.

Il importe enfin de préciser que cette exploration libre n'a rien de commun avec le procédé du *come-back,* qui laisse intacte la notion classique de temps. Catherine Colomb, ne craignons pas de le répéter, ne procède pas en intervertissant des fragments de temps à seule fin de soutenir l'intérêt du récit, fragments qui, dans leur nouvelle distribution, resteraient à la fois inaltérables et étanches. Elle ne se borne pas à une sorte de réorganisation morphologique du temps, mais le conçoit comme capable de métamorphose, non homogène et non dirigé. Sa démarche n'est pas un artifice d'exposition au service d'une intrigue, une recette technique destinée à obtenir certains effets dans l'ordre de l'action. Si l'auteur déplace ses personnages comme autant de vecteurs indépendants, c'est afin de rendre sensible une qualité essentielle du temps, son élasticité. A la limite, c'est le temps qui s'expose lui-même, c'est lui qui forme le thème du récit, un temps biologique, psychique, inconnu des instruments de mesure.

*

* *

Il n'est peut-être pas vain de relever, en outre, l'analogie qui se dessine entre la démarche des *Esprits,* où le récit parcourt le temps à rebrousse-poil, et la technique indienne du retour en arrière dite *pratiloman* dont parle Mircéa Eliade [1] : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'arriver *ad originem* pour se délivrer du temps, c'est-à-dire de la douleur de l'existence.

Ce parallèle involontaire n'est probablement pas fortuit. Nous n'avons pas le loisir d'examiner ici les contenus archétypiques des écrits de Catherine Colomb (le plan de ses romans, par exemple, est assimilable à un labyrinthe et la superposition des niveaux offre, pour les appréhender, un paramètre supplémentaire, non sans analogie avec les jungiennes métamorphoses de l'âme) ; disons pourtant qu'un psychologue éclairerait sans doute le cheminement de notre auteur en définissant sa conception du temps comme anhistorique, très proche de celle de l'éternel retour.

On n'ignore pas en effet qu'aujourd'hui encore, pour la mentalité primitive, le temps n'est pas homogène, mais varie d'intensité

---

[1] Cf. *Mythes, rêves et mystères,* NRF, Paris 1951. Eliade observe d'ailleurs le parallélisme existant entre cette technique et l'importance qu'a pris le « retour en arrière » dans les thérapies modernes.

et de destination [1]. On sait aussi que le fait d'utiliser un tout autre temps que la « durée profane », un rythme temporel concentré et brisé à la fois, provoque, même en dehors de toute implication esthétique, une profonde résonance chez celui qui le subit [2]. A plus forte raison lorsque toutes les ressources de l'écriture se conjuguent pour exprimer l'effet quasi magique de la manipulation du temps. La plongée dans le temps des couches inférieures de la psyché, la communication retrouvée avec la structure temporelle de l'inconscient s'exaltent dans la qualité littéraire de l'œuvre.

On pourrait même soutenir — en empruntant à Eliade une dernière idée [3] — combien il est important pour la civilisation occidentale que les artistes explorent et rendent sensible une conception du temps si différente de la nôtre. Au moment où s'amorce le dialogue entre l'Occident et les peuples de couleur, il est en effet utile que l'homme occidental puisse, grâce aux intuitions de la poésie, de la philosophie et de la critique, se préparer à affronter des expériences qui lui sont absolument étrangères. Or, celle du temps non homogène est l'une des principales, parce qu'elle conditionne les autres.

*

* *

Ce que nous avons dit jusqu'ici des textes de Catherine Colomb pourrait laisser croire qu'ils sont d'arides spéculations vêtues d'événements et de personnages plus ou moins allégoriques. Rien de plus plus faux, heureusement. Dans l'intention de dégager le ressort secret de ces récits, nous avons usé de formules trop abstraites pour qu'elles rendent également compte des qualités littéraires de l'auteur — qualités qui d'ailleurs ne constituent pas l'objet principal de notre étude.

Châteaux en Enfance et *Les Esprits de la Terre* présentent un tissu continu où il est très difficile de distinguer les fonctions, supérieurement amalgamées. Le rapport entre l'auteur et son œuvre, qui s'est extraordinairement resserré de *Pile ou Face* à *Châteaux,* a conduit à un approfondissement tout aussi remarquable de l'écriture : les deux grands textes sont faits d'une matière foisonnante, où les personnages gravitent dans un champ poétique épais, fourmillant d'images-électrons. Les dernières pages des *Esprits,* irréductibles à un sens précis, atteignent à la puissance panique : elles rejoignent ces

---

[1] Cf. Eliade, *Traité d'histoire des religions,* Payot, Paris 1953, pp. 332 ss.
[2] Cf. Eliade, *Mythes...,* p. 32.
[3] Cf. *Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse,* in *Mythes...,* pp. 60 ss.

ouvrages baroques tumultueux qu'une force irrépressible fait déboucher dans l'absolu par une verticale démarche noire et or.

L'écriture de ces romans non euclidiens, précisons-le, n'est plus — par exemple — celle d'un Proust, issue du papillottement impressionniste ; elle appartient sans équivoque à un auteur post-cubiste, sensible à l'imbrication, soucieux d'ellipse. Une certaine Lady Ottoline, où fréquentaient Russel, Huxley, Henry James et Virginia Woolf, n'aurait pas été étrangère à la vocation littéraire de Catherine Colomb — et ce nom de Virgina Woolf indique assez la famille d'esprits à laquelle notre auteur appartient : celle à qui l'on doit Joyce, Faulkner, Lowry, le *Pasticciaccio* de Gadda.

Catherine Colomb possède en commun avec ces écrivains la technique par laquelle le temps tel qu'ils le conçoivent est rendu perceptible, soit l'*asyntaxisme* [1]. Cette technique consiste à désarticuler la syntaxe traditionnelle et sa logique rigide en vue d'obtenir une plus grande souplesse d'expression. La phrase met bout à bout des fragments de langage parlé, de pensée parlée, de commentaires de cette pensée, des citations, des traits purement descriptifs, des tournures empruntées au jargon administratif ou technique, au patois, etc. ; à l'intérieur d'une même « période », il y a passage continuel d'un sujet et d'un personnage à un autre ; l'œuvre progresse en somme par petites touches diversement orientées ou, si l'on préfère, au moyen d'une variation ininterrompue du point de vue et de l'éclairage.

La texture de la phrase est bousculée pour rejoindre une réalité plus complexe et plus actuelle, c'est-à-dire plus proche du langage parlé et pensé dans ce qu'ils ont d'immédiat. Il en résulte évidemment un enrichissement considérable de la sensation :

« Les chars de foin, tremblants de majesté, rentrés dans la grange au prix d'un suprême effort, la burette de pétrole rangée dans la chambre carronnée, on était au dimanche, on va se payer une sortie, on l'a bien méritée, allons dîner en France, le break attendait devant la porte, les chevaux mangeaient à grand bruit les feuilles de fuchsia, eh ! Joseph qu'est-ce qui te prend ? tu as mis ton habit des dimanches ? tu crois peut-être que tu viens avec nous ? deux camarades de Joseph arrivaient tout pommadés. Ce n'est pas possible,

---

[1] Terme proposé par Gillo Dorfles (voir son *Discorso tecnico delle arti,* Nistri-Lischi, Pise 1952, p. 159, et son *Divenire delle arti,* Einaudi, Turin 1959, pp. 232 ss.). L'asyntaxisme possède ses lettres de noblesse : l'abbé Bremond n'a-t-il pas observé le travail de désarticulation syntaxique auquel se livrait... Racine ? (Cf. son *Racine et Valéry,* Plon, Paris 1930, p. 201.) Voir aussi *Premières notes sur la poésie concrète,* de Ph. Jaccottet, in *La Gazette de Lausanne* du 3-4 juin 1961.

quelqu'un va me faire signe, me faire monter, ils ne vont pas partir sans moi ? Joseph, tu changeras le bébé, mets un tablier de cuisine, donne-lui son biberon, j'ai tout préparé, le break partit avec fracas sur les pavés de la cour, ils vont revenir, ils vont revenir me chercher, ce n'est pas possible, ils vont tourner sous l'église. Mais il les entendit passer en chantant sous le grand mur. On lui disait toujours qu'il était maladroit, bon à rien. Mais grâce à la burette de pétrole, restée dans un coin de la chambre carronnée depuis les foins, le feu fut vraiment plus facile à allumer que celui du déjeuner, et il s'enfuit en se retournant sans cesse et en trébuchant dans les ruisseaux. »

Bien entendu, ce déplacement des assises syntaxiques ne doit pas être perçu comme une dégénérescence, mais bien comme une création. A l'inverse de ce que croit la critique traditionnelle, il subsiste d'ailleurs un élément coordinateur : l'analogie, ou logique par association. Cette méthode possède une vertu plus poétique que la méthode discursive, parce qu'elle ne signifie pas, avant tout, sur le plan de l'intelligence, mais au niveau où s'intègrent les messages des sens, ceux de l'inconscient et les contrôles de la raison.

*
* *

Elément coordinateur, fonctions supérieurement amalgamées, champ poétique épais : l'inconsécution temporelle est compensée par la continuité formelle.

En d'autres termes, Catherines Colomb ne cède pas au vertige de l'analyse, à laquelle elle ne demande que des moyens. L'écriture n'est pas « rationaliste » — disjonctive, dissociée ; elle ne donne jamais l'impression de *collage*. S'il en est ainsi, c'est, n'en doutons pas, que l'auteur témoigne d'une indestructible exigence de totalité. Rappelons que le manuscrit de *Châteaux* ne comportait pas la moindre césure et que les *Esprits* sont d'une seule venue. Mais tous les éléments du texte sont eux aussi convergents. A ce langage d'une même pâte unie, d'un même grain pulpeux, à cette écriture qui tient de la prestidigitation par sa justesse de touche, son humour imperceptible ou sa franche cocasserie, à cette sensibilité, enfin, qui s'exprime par d'incessantes images, on reconnaît que l'œuvre de Catherine Colomb n'a rien du roman de laboratoire. Il y a chez elle un souci constant des éléments tissulaires comparables aux effets de matières d'un Dubuffet — alors que la « matière » est volontairement nulle dans les exercices intelligents, mais figés dans l'« objectivité », de l'école dite du regard.

Ce point est important : Catherine Colomb a écrit deux ouvrages dont la structure répond aux recherches les plus actuelles ; mais elle l'a fait sans aucune *volonté d'être moderne et d'exprimer l'époque,* ou du moins sans qu'une telle volonté transparaisse : rien de cérébral ou qui sente l'application. La prise de conscience n'a pas entravé, mais favorisé la capture des rythmes intérieurs.

A l'époque ou s'élaborait *Châteaux en Enfance,* le Nouveau Roman était encore à naître. Il n'est donc pas interdit de considérer en Catherine Colomb une manière de précurseur. C'est si vrai que son œuvre, comme cela se produit souvent, accomplit sur plus d'un point les tentatives qui suivront. A l'égal de tout pionnier, Catherine Colomb a l'avantage de ce qu'on pourrait nommer la vision simple du résultat. Ce que son intuition a rejoint d'un coup, l'exploration systématique de la sensibilité nouvelle ne le réalisera qu'après maint tâtonnement — et il ne saurait en être autrement tant qu'on cherchera à découvrir le secret d'un style nouveau par des voies exclusivement intellectuelles. Ainsi, parmi les compositeurs, Edgar Varèse, qui fait figure d'ancêtre et de défricheur de terres vierges, est parfois plus achevé que ceux qui se réclament de lui. Ainsi de Klee, ainsi de Gaudì, comme si chacun avait répondu à des questions qui n'étaient pas encore posées. L'œuvre de Catherine Colomb est d'autant plus intéressante qu'elle est « originelle » et qu'elle résout d'avance, sous une forme symbolique, les problèmes qu'elle découvre. Sa grandeur, c'est d'avoir, en dépit de la banquise spirituelle où la Suisse romande exile ses créateurs, incarné une vérité fondamentale que le monde moderne redécouvre peu à peu avec une peine infinie.

*

* *

Catherine Colomb annonce depuis dix ans un troisième grand livre, *Les Royaumes Combattants,* dont elle confie parfois, avec une parcimonie excessive, de rares fragments à des revues éparpillées [1]. On ne saurait assez dire avec quelle impatience il convient d'attendre ce nouveau récit. Sommes-nous si riches, dans cet étroit pays, pour négliger de tels ouvrages ?

André Corboz.

---

[1] P. ex. *Le Troupeau de moutons,* in *Pays du Lac,* Lausanne, avril 1954, et *Le Jardin d'Eden,* in *NRF,* août 1961 (d'où nous tirons notre citation). Si l'on en croit l'étourdissant passage publié par la *NRF, Les Royaumes Combattants* marqueront un nouveau progrès dans l'asyntaxisme, c'est-à-dire dans l'élaboration d'un temps prodigieusement hâché et brassé.