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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 2 (1979)

Heft: 4

Artikel: Sur Catherine Colomb et Les Esprits de la terre : quelques aspects de la narration

Autor: Tappy, José-Flore

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870912

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

SUR CATHERINE COLOMB ET *LES ESPRITS DE LA TERRE*

Quelques aspects de la narration

Le roman met en scène une famille propriétaire de vignes sur les bords du Léman et retrace l'histoire d'une spoliation, tant matérielle qu'affective. César, orphelin de sa mère lorsqu'il était très jeune, se trouve déshérité et rejeté par ses frères ; condamné à une perpétuelle errance, porté vers son enfance par une nostalgie douloureuse, il décide de quitter le monde des vivants et de rejoindre celui des morts, « car on peut compter de cent à un aussi facilement que de un à cent, et est-ce que le lac parfois, les chaudes journées d'août, ne s'incline pas vers l'embouchure du Rhône en renversant sa pente légère ? »

Deux groupes de personnages s'affrontent, que j'appellerai les aimés et les cupides.

Parmi les premiers : César, Zoé sa sœur, réfugiée dans la folie, leur mère « la tourterelle », Gwen, l'amie ; les « enfants », que César cherche désespérément — ceux qu'ils étaient, lui et ses frères et sœur, avant de devenir adultes et qu'il tentera en dernière instance de trouver dans la mort ; Blanche, l'épouse d'un jour, et Mélanie la belle-sœur, sauvées du ridicule par la tendresse qu'elles portent à César.

Parmi les seconds : Madame ou Sémiramis, Isabelle sa fille, Adolphe, frère de César, et toute la foule des opportunistes qui les entourent — Pépin le Bref, le gentleman farmer, Valà-Valà...

Entre deux, des personnages intermédiaires ; méprisables et grotesques parce qu'ils vivent aux côtés des cupides en compagnons soumis, ils sont en même temps attachants, parce qu'ils en sont eux aussi les victimes et subissent leurs injustices : Eugène, mari persécuté de Sémiramis ; Benjamin, l'amoureux d'Isabelle ; ou encore Ulysse et Abraham, liés malgré eux à Madame puisqu'ils sont ses enfants, et sur lesquels César se venge du despotisme de leur mère.

A ces figures antagonistes qui se font face avec une égale puissance correspondent deux couleurs de voix inséparables chez Catherine Colomb, qui alternent sans cesse et dont le va-et-vient caractérise son style.

I

Les deux voix du roman

Ton direct

> « Mais je ne sais pas, je vous assure que je ne sais pas, disait le directeur ; où peut-il être ? un joli homme à cheveux rouges, vous ne l'avez pas vu ? Sa belle-sœur, la dame du château, m'avait pourtant promis qu'il viendrait aujourd'hui. » Il se rongeait les ongles pendant que Lady S. attendait froidement son tour en tenant à la main un grand cabas de tapisserie plein d'ours et de chalets. Sous le ciel concave, convexe pour les morts, la terre tournait, le lac la suivait docilement et léchait les doigts de César étendu entre la terre et l'eau. « S'il pouvait, pensait Madame à sa fenêtre, être entraîné par le flot, que l'ingénieur ferme le Pont des Machines, que l'eau envahisse la grève pendant qu'il dort. » L'ingénieur à grosse tête, moustache noire et nez aquilin, maniait la petite clé pendue à sa chaîne de montre entre une étoile et un croissant d'émail bleu [...] (p. 229).[1]

Madame et le directeur surgissent de la façon la plus immédiate, en prenant la parole. Aucune distance visuelle ne nous en sépare. Si l'ingénieur, lui, est décrit de l'extérieur, il l'est par un regard qui colle à son objet et le détaille de tout près, jusqu'à la dimension d'une clé, d'une étoile et d'un petit émail bleu. Il en va de même pour Lady S. Or nous pourrions citer beaucoup d'autres passages où la scène est vue comme à travers une loupe :

> [...] le fils d'Angleterre embarqua en toute hâte, il aida à porter le cercueil, ses bretelles étaient mauves à dessins ton sur ton (p. 176).

A force de les déterminer jusque dans leurs moindres détails, l'écriture opère une sorte de cristallisation des personnages et les immobilise. En serrant au plus près leur apparence extérieure, la description les emprisonne. Dès les premières pages du roman

---

[1] Je me réfère à l'édition des trois romans de Catherine Colomb, *Œuvres*, « L'Aire », Lausanne, 1968. Les phrases soulignées dans les citations le sont par moi.

d'ailleurs, l'auteur «classe» ces personnages en les affublant d'un surnom, d'une manie, d'une caractéristique physique qui les accompagneront jusqu'à la fin: Madame a la tête surmontée d'une construction de neige, Adolphe les yeux fripés derrière son lorgnon, Eugène un grand visage rose... Les personnages sont comme réduits à l'état de choses et ne peuvent échapper à cette emprise du langage.

Pour les cupides, en effet, la juxtaposition serrée des informations forme un tissu verbal compact, sans espace libre; telle cette suite de relatives qui s'emboîtent les unes dans les autres d'une façon ininterrompue:

> Le Pont des Machines a été construit avec l'argent des riverains, quelques économies de César, la cachemaille de la tante Jean dont le râtelier trempait dans une eau lunaire et qui mourait sous ses rideaux de toile à fleurs où pendaient en guirlande des cerises de coton blanc qu'elle cueillait dans son agonie (p. 229).

Mais la trame du récit paraît plus fermée encore, lorsque la charnière conjonctive disparaît et que les propositions se heurtent l'une contre l'autre:

> A Venise, *Mathilde écoutait*, les yeux brillants, les lèvres entrouvertes, la médiocre sérénade sur le canal. *Ils logeaient* au Danieli. «Pauvre tante Emma, murmurait parfois Julien, morte à Venise, chavirée, noyée.» *Il rencontra* sur le Lido Madame *qui contemplait* la mer, et Eugène debout derrière elle *qui se balançait* sur les talons et les pointes des pieds. Mon attaché d'ambassade, songeait Madame, le retrouverai-je demain, après tant d'années, à Torcello? *Ils secouèrent* la main molle de Julien *qui logeait*, leur dit-il, au Danieli. *Mathilde se reposait* dans sa chambre, *il lui évitait* toute surexcitation; *ils avaient* un appartement au Danieli. «Moi, dit-il après un silence, j'aurais tant voulu épouser une jeune fille pauvre.» Et *il rentra* au Danieli (p. 190).

Excepté deux relatives et l'usage de la conjonction «et», il n'y a aucune transition entre les divers éléments de la narration: des pensées intérieures à l'action, du discours direct au récit, d'un personnage à l'autre. Ce texte est semblable à une construction que l'auteur aurait montée sans laisser de jeu entre les différentes pièces; il est comme désarticulé. En outre, la symétrie des

propositions donne à l'ensemble du passage une allure mécanique, d'où résulte une forte impression de burlesque.

Nous sommes loin de la transparence du ton que Catherine Colomb choisit pour les aimés :

> Debout aux fenêtres, ils voyaient très loin César s'en aller le long de la grève, tête basse, marchant dans l'eau, dans le sable (p. 253).

Les compléments, bien séparés par des virgules, aèrent la phrase, espacent ses éléments ; les mots respirent. Par ailleurs, la reprise « dans l'eau, dans le sable » s'enrichit de l'assonance « basse — sable ». De très discrètes affinités animent ainsi la phrase de part en part ; combien subtiles à côté de la juxtaposition accusée des propositions pour les personnages grotesques...

Ton indirect

Nous sommes sensible au ton particulièrement réservé que l'auteur utilise pour décrire César. Reprenons notre première citation :

> Sous le ciel concave, convexe pour les morts, la terre tournait, le lac la suivait docilement et léchait les doigts de César étendu entre la terre et l'eau.

César n'apparaît qu'en fin de phrase et par un simple complément du nom. Rien d'éclatant par conséquent pour parler d'un homme que Catherine Colomb désigne ainsi dans une lettre à Anne Perrier du 8 septembre 1954 : « César, c'est moi, c'est mon frère »[2].

L'œil, myope lorsqu'il dévisage l'ingénieur, est ici d'une grande pudeur : César est vu de loin, par un regard qui se tient à distance et dont la discrétion l'engage à faire un détour — par le paysage environnant — avant de s'arrêter sur lui. Du personnage, on ne voit que les doigts et la position *étendue* entre la terre et l'eau : notes objectives et sans jugement. Les éléments de la description sont vastes, amples : le ciel, le lac, la terre. Seuls les doigts de César apportent une touche de netteté à la scène.

Nous sommes au cœur d'une des caractéristiques du style de Catherine Colomb : l'évocation la plus floue est toujours portée

---

[2] Phrase citée par Anne Perrier dans son article : « La 'Revanche' de Catherine Colomb », *Etudes de Lettres*, juillet-septembre 1973, p. 36.

par un détail concret, griffée d'un trait incisif. Mais à la différence des descriptions méticuleuses qui «dévorent» leur objet, réservées aux personnages cupides, le récit se veut ici suggestif; les détails sont rares et distribués avec une économie extrêmement mesurée afin de juste accrocher, sans jamais le déchirer, le voile de brume tendu devant eux.

C'est avec la même pudeur que la narratrice nous décrit la tourterelle:

> On commence à la voir plus distinctement, la tourterelle, elle est petite, elle porte des souliers de cuir rouge (p. 244).

Si la netteté de cette observation semble à première vue déterminer d'une façon précise l'apparition de la mère de César, elle la met en réalité hors de notre portée: cette note de couleur vive sur les souliers nous fait baisser les yeux et détourne notre attention de son visage; le personnage est préservé dans ce qu'il a de plus intime.

De même pour Gwen:

> Le petit visage de Gwen, on commençait à l'apercevoir plus nettement, une boucle dorée fleurissait sur son épaule (p. 229).

Là encore le visage est esquivé avec adresse et notre regard dirigé sur autre chose.

La présence de César est signalée par la notation d'une coquille du lac saisie dans ses cheveux ou par une corbeille d'osier qu'il porte avec lui, «sa petite malle de domestique entourée d'une corde», plutôt que par un portrait précis. Résolue à ne pas arracher ces personnages du halo de brume derrière lequel ils se dérobent, l'écrivain semble obéir à une conviction profonde: évoquer avec grande précaution ceux qu'on aime. A cet égard il est intéressant de remarquer encore la façon dont l'auteur suit le regard de César:

> Lui, quittant la Maison d'En Haut où l'on doit porter une boussole dans sa poche pour savoir où est l'est, l'ouest, s'avançait vers Fraidaigue; là, chaque matin, le sud sort, éblouissant, des eaux. Il s'arrêta au tournant de la route et s'assit sur sa petite corbeille entourée d'une corde. Le lac frémissait à peine sous le poids des immobiles bateaux de pêche [...] (p. 192).

Au lieu de l'observer, la narratrice nous invite à l'accompagner dans sa contemplation: évocation intérieure et en ce sens plus complice du personnage, puisque c'est lui qui nous mène à travers l'espace de sa rêverie.

Peu pressée de nous renseigner sur César, Gwen ou la tourterelle, la narratrice se contente d'abord d'y faire allusion. Prenons le début du roman. C'est à travers les exclamations des autres, qui l'accusent, qui le cherchent, que César apparaît pour la première fois:

> — C'est César qui l'a poussé!
> — César!
> — César! (p. 169)

Peu après, la courte évocation du départ de César pour la Maison d'En Haut cède vite la place à une présence «en négatif» de ce dernier, donnée à travers les gestes apeurés du domestique qui l'attend et ceux, soulagés, de celui qui reste seul. En outre, le présent de généralité — «c'est qu'il part comme chaque automne» — puis l'imparfait descriptif — «César secouait la tête, il avait des taches de rousseur et d'épais cheveux rouges» — le soustraient à toute actualité. Il faut attendre quelques pages encore pour que César agisse d'une façon immédiate devant nous, et se mette à parler (p. 172).

De même pour la tourterelle: longtemps avant qu'elle n'intervienne dans le récit, quelques éléments l'annoncent: une plante de capillaire, un rideau de reps vert, des roses blanches hésitant au bord d'un jeune cercueil... Encore sont-ils très allusifs et ne prennent-ils pour nous un sens déterminé qu'assez tard. L'auteur glisse ainsi des détails comme par inadvertance, sans s'y arrêter. Leur reprise, et parfois le simple fait de les juxtaposer dans la phrase, crée un climat où ces éléments dispersés un peu partout se mettent à communiquer.

Catherine Colomb se contente par exemple d'évoquer la brume lorsqu'elle parle d'un aimé, sans jamais en expliciter le lien. Nous n'apprenons que très tard ce que nous devinions peut-être d'une façon intuitive: la brume descendit sur le lac lorsque mourut la tourterelle. Cette association persiste dans la mémoire des enfants et dans celle de Catherine Colomb, puisqu'elle est des leurs; elle surgit alors sous sa plume chaque fois que la mère ou un

personnage qui lui est proche intervient dans le récit. Aussi tout un jeu d'approche précède-t-il l'énoncé clair de l'événement. Pas la moindre impatience, chez la narratrice, dans la conduite de l'intrigue.

Gwen, qui apparaît pour la première fois «appuyée au mur de mousse et de capillaire», ne prend forme que beaucoup plus loin, furtivement: «Le petit visage de Gwen, on *commençait* à l'apercevoir plus nettement...» Quant aux enfants, ils se concrétisent tout à la fin du roman, en une foule menaçante d'orphelins.

Ces personnages chers à Catherine Colomb se dégagent donc d'une «brume narrative», comme mus par une force qui leur est propre. Peu à peu seulement, leur image se précise, à la manière d'un reflet au fond de l'eau. Il semble que la narratrice ne veuille pas effrayer ces personnages vulnérables et secrets en les prenant par surprise. N'oublions pas qu'ils sont persécutés; chassés des maisons vigneronnes (César, Zoé) ou des mémoires (la tourterelle), ils mènent une vie vagabonde et menacée. Les autres par contre, ceux qui prennent toute la place, les «tyrans», le récit les épuisera sans scrupules; les mots s'abattront sur eux et les étoufferont.

L'usage de l'ellipse participe de la même sobriété vis-à-vis des aimés. Nous avons relevé l'économie de la description, qui ne retenait de la scène que le minimum nécessaire à son évocation lorsque César était couché sur la grève. On pourrait citer d'autres exemples où la part du «non-dit» allège le style, la voix du narrateur.

La mort de la tourterelle par exemple est passée sous silence. Qu'en savons-nous, sinon que la jeune femme est tombée d'une tour en voulant cueillir du capillaire? Les souvenirs d'enfant qui hantent César sont à peine dévoilés et se résument à quelques visions fugitives:

> Autrefois, des semaines, des mois durant, les enfants regardaient s'ouvrir à la hauteur de leurs visages un pavot rose (p. 307).

L'évocation la plus belle, par sa pudeur et sa tendresse, la plus elliptique, en même temps qu'elle exprime le fond des choses, nous montre César enfant avec sa mère:

> Cheveux rouges tendrement pressés contre la jupe de plumes grises ! (p. 254).

L'émotion est réduite à ce qu'elle a de plus intense et de plus simple : un pur mouvement de l'un vers l'autre. Aucun nom, aucun visage. Par cette concision extrême, l'auteur ne raconte plus, mais donne à voir, à sentir.

A cette apesanteur du style pour parler des aimés, se joignent les images qui les désignent. César vole parfois au-dessus des champs pour atteindre Fraidaigue avant l'aube ; Abraham, qui tombe de la corniche, est si léger qu'il remonte aussitôt, « ramené vers les hommes comme le cerceau enchanté » (p. 188) ; Ulysse laisse choir son bâton de cerceau « comme la mésange laisse échapper une petite feuille » (p. 306) ; Gwen, d'une petite main, se tient au mur de vigne « pour que ne l'emporte pas vers les filets la rue en pente légère » (p. 257) ; Zoé ramasse des ailes de papillons pour s'en faire un manteau ; la tourterelle pèse le poids d'un oiseau avec sa jupe de plumes grises ; enfin les enfants, avec leurs cous de pigeons, « se (servent) du soleil pour écrire leurs noms sur leurs petits carnets de toile cirée » (p. 316), et ouvrent la porte de la tour « si facilement, avec une tige de dent-de-lion » (p. 244) : miraculeux pouvoir des êtres les plus fragiles.

Cette réserve dans la présentation des aimés trouve formellement son moyen d'expression dans l'usage des subordonnées.

> Isabelle s'appuyait si fort à la cheminée que les jointures de ses doigts blanchirent, *comme* celles de Gwen appuyée au mur de mousse et de capillaire quand elle comprit que César ne l'épouserait pas et qu'elle se résigna à partir avec Fritz corseté de frais (p. 189).

C'est au détour d'une phrase, dont Isabelle est le sujet principal, que Gwen apparaît pour la première fois. Anodin, l'adverbe « comme » banalise d'emblée cette entrée : Gwen n'a qu'une fonction de référence par rapport à Isabelle. Même dissimulation pour la tourterelle, amenée par une relative de lieu :

> [...] lui, César, n'aurait pas aimé avoir Fraidaigue à cause de la tour abolie *d'où* la tourterelle était tombée (p. 241).

Lorsque Catherine Colomb nous la fait voir pour la première fois, elle lui donne le statut non d'un sujet comme on pourrait s'y attendre, mais d'un simple complément d'objet direct dans une nouvelle relative de lieu :

> Il passa devant le pavillon à lambrequin de tôle où les enfants voyaient assise, et brodant, la tourterelle (p. 215).

Elle l'éloigne encore de notre regard en la reléguant au bout de la phrase ; la disjonction même du complément d'objet direct allonge le temps, comme si le rythme du récit se calmait lentement et qu'il s'approchât avec une grande circonspection du personnage. Profondément retirée dans l'espace comme dans la phrase, la tourterelle œuvre en silence ; on la verrait dentellière ou peseuse de perles dans une scène de genre.

L'amour de César et Gwen est lui aussi glissé à la dérobée. Son rejet tout à la fin d'une longue phrase rend bien la pudeur timide de cette relation tendre, scellée par l'entremise des pierres du lac :

> La fanfare s'arrêta ; un peuple immense rangé autour de la fête craignait ce grand feu dans la campagne, les chouettes posées deux par deux sur les branches, plumes et silence, et les insectes dont on ne voit jamais qu'un mince cadavre sur la fenêtre de Gwen à côté des pierres roses et bleues que César apporte à l'aube (p. 209).

Il arrive que ces personnages occupent la première place dans une proposition. Mais la plupart du temps, leur apparition est indirecte, subordonnée à une action principale ou dépendante d'un autre sujet. Nous lisons là un des signes de cette discrétion de l'auteur vis-à-vis des aimés ; de leur propre effacement aussi, puisqu'ils sont tenus à l'écart de la vie par ceux qui les déshéritent.

Cette façon indirecte d'amener un personnage dans le récit, nous la relevons également dans l'enchaînement des phrases entre elles.

> Madame assise comme une ville dans le petit train noir et vert, Adolphe et Eugène, attendirent en effet César, il ne vint pas, le train passait près de la maison de Gwen, il préféra prendre à pied par la grève et arriver quelques heures plus tard [...] (p. 252).

César n'entre véritablement en scène qu'après avoir été l'objet d'une attente. Ailleurs, un paragraphe entièrement consacré à César se termine pourtant avec Madame, ou Mélanie, comme pour retrancher après-coup la présence du premier derrière des personnages moins secrets.

> César! César! Il lui semble qu'arrivé dans le pays des chevaux, des voix l'appellent. Est-ce encore Gwen à sa fenêtre, derrière elle trois personnes immobiles, Fritz, le père qui parle anglais devant les domestiques «let's go, oh! du beurre it's a treat». César! César! Des enfants passaient au pied d'une tour trop neuve en soufflant dans leurs trompettes vertes. Cependant Madame assise au milieu des parents de Mélanie souriait dédaigneusement et ne répondait rien, comme une sauvage (p. 254).

Du point de vue stylistique, nous avons là une mise en relief de deux éléments fondée sur le contraste. Ainsi la description s'appesantit sur les personnages ridiculisés alors qu'elle s'allège sur les aimés, glissant à leur propos une brève notation dans une page foisonnante et ininterrompue de détails burlesques.

L'enchaînement peut se faire par une reprise des mêmes mots, et la scène surgit à l'occasion d'un écho :

> — *Où vas-tu*, ma bonne?
>
> Madame descendait l'escalier, enveloppée de son manteau de soie noire, son parapluie à manche d'or serré dans sa forte main, sur la tête le chapeau à la Marie Stuart.
>
> — Mais, ma bonne, *où veux-tu aller?* toi qui viens d'avoir une si terrible émotion.
>
> Il n'avait donc pas lu? là, le télégramme? «Avertissez parents.»
>
> — *Et tu y vas?*
>
> *Est-ce qu'on y va?* avait dit le cheval ailé derrière la nuque de Blanche. Quand les cris devinrent si fort que César se retourna, un car rouge vif le dominait comme une montagne, il fit un saut de côté, un craquement retentit, le nez de la bête s'arrêta dans les reins de Blanche, la pressa contre la balustrade qui céda à moitié et pendit sur l'abîme avec le corps mutilé accroché aux barreaux.
>
> — *N'y va pas*, suppliait Eugène, ils le savent déjà probablement (p. 302).

Vision ramassée, terriblement forte par la concentration des éléments et leur netteté brutale. Les instants se succèdent vite; la

narratrice ne montre aucune complaisance à parler de la mort de Blanche. Elle ne s'étend pas sur l'événement, qu'elle retrace d'un seul souffle et auquel elle coupe court en reprenant immédiatement le dialogue entre Eugène et Madame.

Ici l'épisode est subordonné aux paroles d'Eugène. Ces dernières provoquent le souvenir et enclenchent, par rebondissement sonore, le récit de l'accident. Il semble que l'auteur n'ait pas prévu de le faire, mais qu'elle y a été incitée par le texte lui-même: nouvelle forme de pudeur, selon laquelle on ne parle pas de la mort à moins d'y être amené malgré soi.

Ailleurs, les questions inlassables de Madame font pression sur le texte comme si elles obligeaient la narratrice à parler:

> «Où est César? où est ton frère?» gémit-elle en retrouvant Eugène au salon. Où était César? à la foire? Il faisait la cour à cette femme du tir de pipes [...] (p. 206).

Remarquons qu'en nous renseignant tout de suite sur César, la narratrice, loin de répondre à notre curiosité, se hâte de le mettre à distance. En effet, lorsqu'elle nous décrit cet homme, traqué, rêvant sur la grève ou debout dans les vignes, ne l'assure-t-elle pas dans son éloignement? Ne le rend-elle pas inaccessible?

*
* *

La caricature

Simplifiés à l'extrême, les personnages grotesques marquent leur passage par un comportement typé. Je pense en particulier à tous ceux qui gravitent autour de Fraidaigue: la famille de Blanche, adventiste et puritaine; ou celle de l'Uranais, un des prétendants d'Isabelle:

> Onze frères et sœurs! levés dès quatre heures pour faucher, chacun cinq vaches à traire avant de partir pour l'école, le dimanche une chemise empesée et un habit de fin drap noir, ils se promènent en compagnie de leur vieux père, un anneau d'or à l'oreille, qui marche comme un casse-noisettes et porte sous le bras un parapluie de coton bleu et une épée (p. 175).

Descriptions de milieux, ou de mœurs, derrière l'individu. En corrélation avec l'absence de transitions syntaxiques, la description se résume à quelques traits de crayon, vigoureux mais sans nuances; vision précise et simpliste en même temps, qui tire de sa partialité même sa force caricaturale. Tout semble figé, arrêté dans le mouvement. Pas de frange brumeuse à l'horizon du regard — comme pour César ou la tourterelle — où l'imagination peut prolonger le récit.

Si Catherine Colomb privilégie ainsi certains traits des personnages qu'elle juge en les haussant à un niveau de généralité, excluant toute nuance, toute variation, elle les dépouille encore de toute vie intérieure. Les éléments de la description sont strictement visuels. Aucun sentiment. Aucune intention derrière les faits et gestes des personnages.

> Des onze enfants, seule Anna était restée au pays; le père les conduisait l'un après l'autre jusqu'à la borne de ses champs et les chassait en les prenant aux épaules. « Je suis fatigué », dit-il. Il appela Anna, grande et large comme une porte, et réclama un verre de kirsch. « Anna, l'heure est venue, je vais mourir. » Elle jeta un tablier sur sa tête et courut chercher le prêtre. Une demi-heure après le père était mort (p. 176).

Les seules confidences sont prises en charge par les protagonistes eux-mêmes, qui s'expriment directement: « Je suis fatigué ». L'auteur, elle, refuse d'entrer en eux. Sans doute y a-t-il ici la volonté de les réduire à une pure mimique, à des manies, du genre de celle de Madame qui, à chaque contrariété, se cure vigoureusement les ongles. Ce regard résolument tenu à l'extérieur permet en outre d'assembler des attitudes sans les concilier, de telle sorte que l'ensemble paraisse hétéroclite et finalement comique.

> Julien défit ses valises, le soir Mathilde assise sur le bras de son fauteuil fuma une cigarette, envoya du coin de la bouche la fumée au plafond et appela Julien « petit mien » (p. 188).

Dépourvus d'épaisseur sensuelle ou affective, les deux jeunes gens, vus du dehors, agissent comme des pantins.

Le récit atteint parfois un expressionnisme brutal lorsqu'il saisit une scène à travers un jeu de physionomies et une succession d'attitudes. Une des pages les plus extraordinaires est celle du mariage de Mélanie, où César, agressé de toutes parts par les interrogations moqueuses des invités, explose et menace violemment l'assemblée:

> « Taisez-vous, taisez-vous tous. » César saisit un des chenets, le brandit sur la noce. La mère de Mélanie appliqua une main violette sur sa bouche ouverte, ils posèrent leurs cigares, prirent un air contrarié, Adolphe se leva pour se dégourdir les jambes, ses deux mains passées sous les pans de sa jaquette formèrent une petite table de deuil au bas de son dos. César jeta le chenet qui rebondit comme une balle et quitta la pièce sans que personne prît garde à lui, seule Mélanie ramena son voile sur son visage et pleura. Le ciel s'assombrit un instant, créant dans la salle une de ces nuits qui n'ont qu'une courte existence d'insectes (p. 255).

La scène est vue de l'extérieur, comme derrière une vitre ; dès lors, coupés de l'émotion ou de la pensée qui les accompagnent, les gestes semblent démesurés et concentrent à eux seuls toute la force expressive : celui, terrible, de la mère de Mélanie, par exemple, mime la peur et nous saisit avec l'intensité d'un tableau de Munch ou de Nolde.

Enfermés dans une description minutieuse qui les serre de tout près, les fixe du dehors et n'en retient que les traits typiques sans les articuler, les « persécuteurs » et la foule des sots qui les entourent ont tout l'air de marionnettes :

> La fille laissa tomber son paquet, joignit les mains, dit : « Oh ! monsieur César ! » s'approcha et posa la tête sur son épaule (p. 279).

A cette immobilisation des vivants, transformés en guignols, le texte fait deux allusions directes :

> [...] (l'ingénieur) ressemblait tant à Polichinelle qu'il prenait bien garde de ne pas s'appuyer à la paroi, quelqu'un aurait pu tirer la ficelle, il resterait cloué, bras et jambes étendus (p. 229).

La deuxième est la scène étonnante de la foire, où l'on assiste à une représentation théâtrale de la réalité. César, par le truchement du jeu, tente de réaliser un désir qui le harcèle : tuer Madame.

> César saisit la balle et visa la mariée en plein visage, deux, trois, dix fois. Elle tombait, mais aussitôt relevée, debout dans sa pèlerine de velours noir qui créait un courant d'air froid, elle regardait fixement César (p. 227).

L'esquisse

Chez César par contre, la narratrice rend souvent un mouvement intérieur :

> [...] (il) guettait *avec une étrange fièvre* la terre nue et violet pâle de la première vigne [...] (p. 190).

La complicité se fait plus étroite lorsque la narratrice accompagne le regard du nomade :

> Il s'arrêta au tournant de la route et s'assit sur sa petite corbeille entourée d'une corde. Le lac frémissait à peine sous le poids des immobiles bateaux de pêche [...] (p. 192).

Catherine Colomb prête même sa voix au déshérité, s'identifiant à lui jusque dans l'intonation :

> Adieu Gwen, boucle d'or par où te saisira l'ange ! et ta voix que je n'entendrai plus ! Il n'y aura plus pour moi que le ciel, et l'écurie, secrète demeure (p. 256).

Assurément, ce n'est pas César qui parle. Il suffit de comparer avec d'autres passages où il s'adresse à quelqu'un — interventions marquées d'un tiret — pour se rendre compte du laconisme de ses réponses, de l'extrême simplicité de ses mots et parfois même de la brusquerie de son ton. Mais Catherine Colomb est si proche de ce frère qu'elle peut parler à sa place, mettre les pouvoirs d'une langue qu'elle possède au service d'une ardeur dont César est rempli sous ses manières frustes.

Né de cette intimité entre l'écrivain et les personnages qu'elle affectionne, le récit, pour les aimés, ne s'arrête jamais à l'apparence. Ainsi, à propos de Gwen :

> Elle était pâle, les dents de devant gâtées, une boucle d'or pâle sur l'épaule, *et tout l'amour de César* [...] (p. 249).

Cette fin de phrase élargit soudain la description physique d'un espace intérieur insoupçonné. De même cette intériorisation du portrait où Catherine Colomb exprime sa tendresse infinie pour César :

> Une créature d'un mètre soixante-huit, à peu près autant les bras étendus, et mille fois plus précieux qu'une coulée d'or pur ! (p. 254)

La description, d'abord impersonnelle, élève César dans l'espace — « les bras étendus » — puis le célèbre d'un trait de lumière.

La distinction entre regard extérieur et regard intérieur n'est pas systématique. Cependant, l'on ne peut être que rapidement gagné par une impression de pure gesticulation chez les uns, de concentration chez les autres.

D'un côté, la caricature marque l'inconsistance de certains êtres et le caractère décousu de leur existence. Mais plus encore, il s'en dégage une impression de mort: la juxtaposition de traits descriptifs tout extérieurs les pétrifie, et donne aux portraits quelque chose de définitif, où la vie ne circule pas. A l'opposé, le trait léger de l'esquisse suit le mouvement d'une figure, la suggère, l'évoque, sans la retenir. Les aimés, laissés libres, échappent d'une certaine manière au récit. On ne sait pas toujours où va César, le nomade; la tourterelle est à peine distincte à travers la brume; les enfants se cachent derrière leurs trompettes vertes; Zoé, perdue dans son monde, s'est réfugiée dans la plate-bande; enfin, l'amour de Gwen et de César est si modeste qu'il disparaît sans laisser de traces:

> Gwen à sa fenêtre regardait s'effacer pour toujours les traces humides laissées par les pierres du lac (p. 253).

*

* *

Rythme brisé

Avec Madame, le rythme est brisé par toutes sortes de disjonctions: interventions abruptes qui coupent le récit; proposition principale retardée par des compléments, ou même interrompue par des incidentes lorsque la phrase est longue; succession de brèves exclamations qui se bousculent et partent dans tous les sens:

> — César! cria Madame encolérée. César qui est de nouveau parti pendant que nous causions si agréablement. (Enfin un visiteur digne de moi!) Dieu sait où il est!
>
> César; César! Dieu sait ce qu'il avait fait tout l'été, tantôt couché sur la grève — est-ce que j'ai le temps d'aller me coucher sur la grève, moi? — tantôt la narguant et sortant la nuit sans rien dire (p. 217).

Les discours se mêlent avec une certaine désinvolture: après l'intervention directe de Madame (1er paragraphe), on oscille entre elle et le narrateur sans démarcation. Cette alternance serrée des voix secoue le récit, où l'apparition du personnage est toujours prête à exploser.

On passe aussi d'un sujet à l'autre sans qu'ils soient coordonnés:

> Les parents du gentleman-farmer, le canon d'Alsace les avait chassés vers le sud, ils quittèrent en hâte leur marche germanique, occupèrent un wagon avec leur famille, les bébés la tête ceinte d'un cercle rembourré tombaient à cause de ce plomb qu'ils ont dans la tête, les bonnes aux grands tabliers de bouchers les ramassaient sans cesse, le jardinier devint sourd aussitôt débarqué, ils virent au bord du lac une belle maison vert pâle à fronton Empire, une roseraie et un petit port (p. 215).

Abondance de l'information, rapidité dans la succession des événements, profusion des verbes: tout concourt à un rythme trépidant. Nous sommes à la limite de la langue parlée, lorsque les idées se pressent en foule et que l'on veut tout dire à la fois.

Mais surtout, le sentiment de hâte naît de la discontinuité du discours qui saute au pied levé d'un événement à l'autre:

> Le tilleul traversa le plafond, redescendit de l'autre côté, l'empereur déclara la guerre (p. 197).

Préparé à une succession d'actions faites par un même sujet, le lecteur, surpris, est tenté d'établir une relation de cause à effet entre les deux propositions. Inutilement d'ailleurs. Catherine Colomb vise l'absurdité d'un certain quotidien. Elle établit aussi toutes sortes de rapprochements inopinés, comme celui des bonnes et de leurs tabliers de bouchers, qui rompent l'ordre familier des choses. Elle insère des mots anglais ou italiens dans le fil du discours pour dérouter le lecteur. Par tous ces procédés, elle heurte le conformisme et s'oppose à l'inertie sous toutes ses formes.

Rythme soutenu

Le contraste est grand avec les textes sur César, leur rythme paisible:

> Quand il quitte la terrasse après avoir fermé derrière lui l'écurie où le cheval piétine la paille en attendant l'avoine. Il fait tourner le portail et s'en va dans la rue, les vagues anciennes ont modelé à leur image les murs des maisons, et il détourne la tête pour ne pas voir une touffe de capillaire (p. 217).

La phrase avance régulièrement, sans ruptures. Les propositions glissent les unes après les autres en «legato». D'autre part, alors que les types de discours changeaient sans cesse avec Madame, une seule et même voix parle de César et donne au texte une inflexion uniforme, un rythme tranquille.

C'est avec patience que le lecteur suit les pensées de César, prend, comme lui, le temps de contempler, d'écouter; il est introduit dans une autre durée par un autre rythme d'écriture:

> 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 [...] (p. 172).

Le rythme situe le personnage: nature songeuse, qui s'abandonne aux choses plutôt qu'elle ne les provoque; ralentie dans ses initiatives lorsqu'il faut agir. César arrivera trop tard pour demander la main de Gwen, laissant passer cette chance de bonheur:

> Il faudrait qu'il quitte ce sable où l'enchaîne un sortilège, qu'il se lève, qu'il prenne à gauche vers la maison de Gwen, qu'il arrive ensuite à Fraidaigue, qu'il annonce son mariage. Le lac immense respirait faiblement, César enfouissait ses mains dans le sol humide (p. 244).

Tout le roman va se développer sur ce contraste des rythmes, marquant d'une manière sonore l'incompatibilité de deux mondes, celui des cupides et celui des purs; et plus particulièrement de deux êtres, César et Madame.

Relisons le passage de la page 193, trop long pour que je le cite en entier ici, où César, couché sur la grève, est accablé d'invectives

puis jugé froidement par Madame — « Il boit ». Dans une perspective rythmique, l'opposition est forte. D'un côté, une description fluide des pensées de César, au ton très soutenu :

> César, couché sur la grève, sentait avec délices la terre nue céder sous son poids ; il soulevait quelques pierres roses et grises que les vagues de mars avaient apportées et contemplait le ciel peuplé de fenêtres et d'anges en trompe-l'œil.

De l'autre, une langue disloquée, au registre aigre et cassant — Madame crie tout le temps — avec la chute de « Il boit ». Incontestablement, l'écrivain a choisi pour certains personnages le rythme du langage parlé, et pour d'autres celui d'un langage plus proprement littéraire.

Il arrive que le récit pour César se fasse hâtif, omette des épisodes et réunisse en une ou deux phrases plusieurs moments séparés dans l'espace et dans le temps. Par exemple, après son mariage avec Blanche :

> Un break cette fois ferait la navette entre la clinique et la gare, César et Blanche le prirent les premiers, il haussait le col pour essayer d'apercevoir les dégâts de la grêle, et même fit arrêter le cocher, descendit dans une vigne, au risque de manquer le train pour l'Italie. A Milan il acheta un appareil photographique quoiqu'il eut bien peu d'argent pour ce voyage de noces. Où habiteraient-ils en rentrant ? Plus tard, plus tard ! (p. 293)

Catherine Colomb use ici du raccourci avec une légèreté étonnante : « Plus tard, plus tard ! » La rapidité dans la suite des événements est comme freinée par cette double exclamation, qui atténue la linéarité du passage, estompe les contours trop nets des phrases précédentes et donne au destin des personnages ce côté d'inachèvement qui les rend insaisissables.

Le rythme, on s'en aperçoit, peut devenir aussi expressif que le sens, et le texte devient l'équivalent fidèle d'un sentiment ou d'un acte, comme la marche :

> Pendant ce temps,/César le nomade,/le D.P.,/quittait Fraidaigue,/y revenait,/marquant les équinoxes (p. 183).

Ce rythme ternaire, composé de deux groupes de trois ensembles de mots, est pour nous l'image musicale des allées et venues de César, leur mouvement régulier, comme le flux et le reflux.

> Quand César se releva, il chancelait, marchait comme un oiseau *ivre* et confondait l'est et l'ouest, le passé et l'*avenir* (p. 193).

Au vertige d'un monde où tout est unifié, César s'abandonne sans résistance, «lourd de ces milliers d'images que les autres détruisent à mesure pour ne garder comme des marchands que ce qui peut être utile» (p. 312). L'assonance «ivre-avenir», presque une rime, fait passer discrètement une ligne mélodique dans la phrase et lui donne quelque chose de composé, d'harmonisé, à l'image de cette unité; renforcée par la symétrie des deux couples binaires: «l'est et l'ouest, le passé et l'avenir».

Dans la mesure ternaire, les termes s'intensifient mutuellement. Ainsi en est-il de la mort de Blanche, dont l'écho hante le texte d'une résonance tourmentée («— Et tu y vas? Est-ce qu'on y va? — N'y va pas»).

Chez César, la colère:

> [...] s'il n'avait pas réussi à *embrocher,/étrangler,/noyer* Madame [...] (p. 304).

ou encore, toujours dirigé contre Madame, cet acharnement désespéré du père:

> [...] durant son agonie il agitait devant sa face sa lourde main de mourant pour essayer de *chasser,/briser,/détruire* — un regard infrangible (p. 310).

Les verbes sont comme trois coups portés contre Madame. Dans la ronde des enfants perce une même véhémence:

> Puis ils s'armaient de leurs trompettes vertes, tournaient en un grand cercle autour de la Maison, cherchant le *son,/ semblable,/ennemi,/* qui la ferait choir (p. 275).

Ici, l'antithèse semblable/ennemi apporte une tension supplémentaire à la coupe ternaire; le sens antinomique exacerbe la violence du rythme. De plus, la progression syllabique (1-2-3) donne à la phrase un mouvement d'ampleur, menaçant. Viennent

enfin les cinq dernières syllabes, courtes et rapides, comme une perte d'équilibre. Cette animation furieuse éclatera plus loin dans toute sa force :

> [...] le son, semblable, ennemi [...] qui la ferait se rompre comme un verre de cristal (p. 314).

Ces qualités poétiques réunies (reprises de mots, assonances, rythme ternaire) donnent à certains passages l'allure d'une célébration, tel ce chant de César :

> 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 ! (p. 233)

*

* *

Deux rythmes en présence : celui d'une prose qui échappe aux contraintes — de la rime, des résonances, des symétries — et frappe par son côté discontinu et saccadé ; l'autre, soutenu, extrêmement mesuré, remarquable par la justesse de ses proportions, tient de la poésie. Etroitement mêlés dans le roman selon les personnages — les aimés ou les cupides, César ou Madame —, ils alternent sans qu'un signe visible, une disposition typographique, un point à la ligne par exemple, n'en marquent les passages. Nous sommes tentés de lire dans cette opposition serrée un défi : César et avec lui tous les déshérités peuvent d'une façon imminente l'emporter, dans ce combat singulier, par leur fidélité à eux-mêmes et la persévérance de leurs interventions. Nous reconnaissons ainsi le pouvoir subversif du rythme poétique, qui s'aventure sans crier gare dans une page ininterrompue de dialogues heurtés et la menace : forme d'usure lente, non spectaculaire. Une révolte ténue, à peine audible tant elle est discrète et prend peu de place, se fait entendre, par une voix dont la force de contestation est de rester intacte au milieu d'un entourage destructeur. Quelques phrases d'une grande transparence (tout un passage parfois) mais peu nombreuses en comparaison de l'abondance verbale qui les assaille, parviennent toujours à percer à travers un désordre de mots assourdissants. Or, cette puissance de rester soi-même sauvera effectivement César : le roman se termine avec lui seul. Les autres ont disparu de la scène et n'ont plus aucune importance ; encore présents un instant dans la mémoire du nomade, ils

finissent là aussi par s'estomper complètement, car «il n'éprouvait qu'une parfaite indifférence» (p. 317).

Cette mise en relief auditive contribue pour une grande part à l'expressivité du style de Catherine Colomb et donne à sentir par la forme ce que le contenu nous apprend : la résistance de César qui dresse contre l'esprit avide des tyrans un désir de réconciliation.

II

Le mouvement de la narration

Si nous distinguons deux couleurs de voix relatives à des personnages antagonistes, nous n'avons jamais à la lecture le sentiment d'une séparation si claire et si tranchée. Les termes respectifs, loin d'être absolus, entrent en confrontation continuelle et ne s'affirment que dans leur coexistence. C'est en les juxtaposant dans la narration et en passant de l'un à l'autre que Catherine Colomb marque le plus violemment leur opposition.

Le temps dans le récit

> Il avait fait venir des ingénieurs, des sourciers avec leurs baguettes.
>
> — Eh bien ! valà, c'est comme le bruit d'eau que vous entendez dans les feux de cheminée, mais tonnerre ! on ne fait pas du feu dans les murailles, ou quoi ?
>
> Il espérait secrètement que ce bruit cesserait avec le départ de Mélanie, ses yeux noyés, sa bouche humide. *Pendant ce temps* César, un minuscule escargot pendant au bout de sa mèche rousse, essayait de se lever, de se dégager d'un poids inexplicable : un filet était tombé sur lui. Il réussit à se mettre debout, ses souliers s'enfoncèrent dans le sable humide, des cygnes irrités le poursuivirent comme autrefois quand il passait au pied de la muraille inclinée à cause des anciennes vagues (pp. 246-247).

Le passage du père de Mélanie à César, qui coïncide avec celui du discours direct au récit descriptif, légitimerait le début d'un nouveau paragraphe. Or l'objectif de l'auteur n'est pas de

marquer ces « sauts » dans l'espace ni de séparer d'une façon nette les types narratifs, mais de lier les données de la réalité dans un rapport de simultanéité. On trouve cette surimpression à l'intérieur d'une même phrase, soulignée fortement par une conjonction de subordination :

> *Pendant que* le cheval conduit à la fontaine par César faisait sur le pavé un bruit d'homme pressé chaussé de clous, Pépin, introduit au salon, faillit être happé par le gentilhomme bleu et rouge encadré d'or fin si semblable à lui, et il tira à demi sa badine [...] (p. 198).
>
> César remâchait l'affront qu'il venait d'essuyer, son départ de Fraidaigue, les vendanges terminées, *tandis que* Madame — il lui semblait bien qu'elle le regardait partir en riant, qu'il apercevait ses dents de scaphandrier — cachait la lettre d'Adolphe dans sa corbeille à ouvrage sous une vieille lettre de son propre père et un bout de crayon rongé (p. 277).

Parfois la coordination se marque à peine :

> Elle riait deux ou trois fois l'an, à l'équinoxe, au solstice, les vitres tremblaient alors dans le village, celles de la messagère tombaient sur la route au pied des maisons inclinées en arrière à cause des vagues anciennes, *et* Gwen se levait pieds nus, une boucle dorée sur l'épaule, et cherchait à tâtons les fleurs du lac que César posait sur sa fenêtre (p. 221).

ou même disparaît tout à fait :

> César est parti pour six mois, c'est le printemps, l'enfant de commune respire, mais pour Mélanie seul l'automne qui ramène César a un goût printanier (p. 192).

Ici nous avons une pure succession d'éléments sans adverbe de liaison, excepté le « mais » de la dernière proposition. On retrouve la technique de la juxtaposition dont l'effet cette fois est de placer les choses dans un rapport de coexistence. L'ordre de l'événement, où les faits sont subordonnés les uns aux autres selon un enchaînement de cause à effet, s'efface devant l'épaisseur de l'instant. A la perspective linéaire et proprement temporelle, l'auteur substitue une vision synthétique de la réalité. On pense à Virginia Woolf, qui étire l'instant, s'y enfonce, le prolonge comme une fin en soi pour en extraire toute sa substance :

> Je veux penser en paix, calmement; spacieusement; sans être interrompue, sans avoir à quitter mon siège, glisser facilement d'une chose à l'autre sans la moindre sensation d'hostilité, d'obstacle. Je veux m'enfoncer de plus en plus profondément, abandonner la surface, avec ses faits brutaux et distincts. Afin de m'affermir, laissez-moi m'emparer de la première idée qui passe...[3]

Cependant, l'instant chez Catherine Colomb s'accroît de l'extérieur. Contrairement à Virginia Woolf, pas de plongée intérieure — sinon pour des êtres d'élection, comme César —, de parenthèse contemplative en retrait de l'intrigue, mais une surimpression de faits, de situations: c'est l'action qui se multiplie au même moment d'un personnage à l'autre. Au reste, la simultanéité peut aboutir à des conséquences fatales dans le déroulement des événements: *pendant que* César est au bord du lac, Fritz descend chez les parents de Gwen avec l'intention d'épouser la jeune fille; retenu sur la grève, César arrive trop tard pour la demander en mariage. C'est pourquoi de simples expressions comme «à cet instant», «pendant ce temps», peuvent prendre un relief dramatique dans le récit.

Constamment placés dans un rapport de coexistence, les personnages de Catherine Colomb ne sont pas des figures abstraites mais des êtres humains en situation, vivant dans un milieu familial et social qui les menace et en fonction duquel ils se façonnent. Si la nature exerce une telle attraction sur César, c'est que tout le reste lui a été refusé et qu'il y trouve un refuge contre la tyrannie de ses frères. Au niveau du récit, son exaltation solitaire n'est jamais séparée de leur persécution. Le roman porte donc sur des relations et non des caractères absolus.

Au rapport de simultanéité s'ajoute celui du présent avec le passé et le futur. Aussi la narration renvoie-t-elle à l'«avant» et à l'«après» au fur et à mesure qu'elle progresse, par des signes ténus que le lecteur ne doit pas manquer s'il veut apprécier toute la dimension du roman:

> [...] *ce ne fut que beaucoup plus tard* que César enleva une planche au fond de «Danaé» et invita Madame à une partie de pêche (p. 196).

---

[3] Virginia Woolf, «La Marque sur le mur», in *La Mort de la phalène*, Seuil, Paris, 1968, pp. 69-70.

ou, d'une façon plus allusive, par cette légère modification d'une description à l'autre :

> Mais les oreilles encore pleines du bruit du lac, il prit le temps d'enlever de sa mèche rousse l'escargot suspendu [...] (p. 248).
>
> [...] César appuyé timidement à la paroi, une mèche rouge lui barrait le front (p. 254).

Cette couleur plus vive des cheveux rajeunit César et situe d'un coup la scène dans le passé.

Plus le roman évolue et s'accumulent les événements, plus aussi on remonte le temps, avec, dans les dernières pages, le mariage d'Eugène et Madame ; Isabelle et ses frères entrevus lorsqu'ils étaient enfants, « blottis dans la chambre des joujoux d'été » ; César, enfin, sur le point de retrouver son passé. Non rectiligne, le récit avance par reprises, sortes d'échos thématiques souvent à plusieurs dizaines de pages d'intervalle. Par exemple, cette allusion anticipée à la mort de Blanche :

> [...] mais ce n'est pas tous les jours qu'une femme se fait écraser en voyage de noces (p. 225).

Lorsqu'on lit pour la première fois le roman, il est impossible de comprendre de qui il s'agit. Nous devons attendre la fin du livre pour que la phrase prenne un sens. Encore faut-il se souvenir de la première citation afin d'en goûter les résonances ! De même pour le mariage d'Eugène et Madame, mentionné dès les premières pages mais dans l'anonymat :

> 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 (p. 170).

A ce type de récit, dont toutes les faces se reflètent et où la fin éclaire le début, une approche elle aussi circulaire serait légitime, une lecture qui revienne sur ses pas. On peut se demander toutefois si l'enchantement serait le même : quel pouvoir étrange, en effet, que celui de ces phrases transparentes de forme et malgré tout insaisissables, descendues sur la page en dehors de tout contexte...

Traversant les âges et les lieux en tous sens, par une sorte de dépassement continuel du « maintenant », Catherine Colomb

marque, bien au-delà d'un style d'écriture, une façon globale de vivre la réalité; où le passé, loin d'être révolu, hante notre présent jusque dans les choses les plus simples:

> [...] Valà-Valà, les deux mains jointes sur sa canne de peuplier, entendait, venant on ne savait d'où, un froissement de branches dans le vent (p. 253).

au point que parfois le présent y bascule à nouveau:

> Le vitrier déposa son fardeau transparent au pied des saules, là où le bureau de Rim revenait tout doucement à sa condition d'arbre (p. 221).

D'un autre côté, certains événements portent en eux l'avenir et le déterminent d'avance. Tel est l'apanage des noces, lourdes du malheur prochain et qui contiennent déjà la mort. Fragilité des alliances:

> Les mariés sortirent au bras l'un de l'autre et longèrent le cimetière — là-bas près du mur il semblait que se fendait la grande pierre plate qu'elle avait voulue pour sa tombe. Les enfants des écoles chuchotaient, le lac apparut tout à coup au détour du chemin, il faisait très sombre, c'était une de ces brèves automnes de quelques heures au sein de l'été, pleine de feuilles mortes, de femmes mortes, de vents qui tourbillonnent (p. 291).

ou âpreté diabolique:

> Les habits noirs portant en eux le futur épouvantail dressé dans les vignes, son haut-de-forme, ses bras étendus de crucifié, se pressaient sur les portes du bal (p. 308).

Ce ne sont que mariages d'argent, où derrière le conjoint l'on convoite des richesses. A peine commencée, la fête est déjà déchue:

> Le convoi des meubles, des troncs, des insectes et de la couturière sourde montait dans le haut pays [...] (p. 258).

A chaque fois, comme l'exprime sereinement Merleau-Ponty, «la transcendance des lointains gagne mon présent et (y) introduit un

soupçon d'irréalité [...]»[4]. Nous voici dans un monde menacé, parce que toujours en devenir, où rien n'est jamais stable ni figé.

De la même façon, la nature est montrée dans ses mouvements, ses transformations :

> Il regardait de la tour le pays de la création ; les chevaux le parcourent en tous sens, séparant les eaux des terres, créant des flaques sous leurs sabots. Au printemps, les tas de crottin s'entrouvrent et donnent naissance à des papillons bleu lavande (p. 252).

Descriptions le plus souvent fortes, où la nature est pleine d'une grande vigueur qui emporte et qui commande, qu'il s'agisse des « hennissements de l'univers », de « l'herbe bouleversée » ou du « lac d'août plein de foudre ».

Les choses inanimées elles-mêmes s'animent, comme cette tour « qui semblait respirer et expirer dans son corset de pierre » (p. 239) et « le foin qui murmurait des choses incompréhensibles et belles » aux enfants orphelins (p. 314). Ou encore ce pays féerique par sa frêle minutie :

> Le pays se déplaçait avec lui dans le brouillard, entre des arbres presque invisibles des buissons bougeaient soudain et galopaient rêveusement ici et là, s'arrêtant les jambes tremblantes devant une barrière humide (p. 240).

Monde mobile que celui des *Esprits de la terre*, où tout est passage vers autre chose, métamorphose. Rodin disait que pour rendre le mouvement d'un corps, il faut une image où les bras, les jambes, le tronc et la tête soient pris chacun à un autre instant. Cette combinaison particulière des parties du corps, Catherine Colomb l'accomplit au niveau du discours, où la phrase, prise d'une sorte d'échauffement, éclate en plusieurs lieux et moments différents. Dès lors, le récit bondissant n'est plus ici ou là, mais *va* d'ici à là :

> Le vent d'avril soufflait vert et parfumé sur les prés hier encore jaunes. César criait au fond de l'étable. « Paysan ! » murmura Pépin (p. 198).

---

[4] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1971, p 382.

Les dérives

Quelle orientation ce mouvement du texte va-t-il prendre? Avance-t-il au hasard, ou répond-il à des associations d'idées logiques et volontaires?

Apparemment aucune ligne directrice, mais un texte entraîné d'objet en objet par un courant qui le dépasse:

> Eugénie époussette l'oie grandeur naturelle placée près du jet d'eau par le conservateur qui l'amena d'Allemagne sous son bras après l'avoir obtenue pour un cheval entre Heidelberg et Stuttgart; maintenant le cheval mène le Junker à son usine dans le brouillard du matin, les sabots lancent des étincelles, le sable est jaune comme s'il y avait du soleil, des voiles glissent à fleur de terre, Pépin le Bref s'embarque sur le canal. Certes Eugénie n'était pas belle; Gwen... (p. 228).

Et pourtant, le texte glisse d'une façon imperceptible et nous nous laissons emporter sans nous étonner, comme si ce mouvement allait de soi. C'est que les thèmes s'enchaînent avec un grand naturel: on passe de l'oie au cheval contre lequel elle fut échangée; des sabots au sable, du sable au lac; puis du lac à Pépin: ici le passage semble plus arbitraire, du moins à une première lecture. Mais si, au lieu d'isoler ces lignes du contexte, nous les replaçons dans l'ensemble du roman, nous nous souviendrons peut-être que le lac et Pépin le Bref ont déjà été associés:

> En avril, quand les voiles blanches recommençaient à fuir à ras de terre, Pépin réussit à être échangé contre un Junker, il disparut dans la brume du matin [...] (p. 197).
>
> Le train longeait des lacs entraînés, emmenés, par des rivières. Pépin sauta sur le quai [...] (p. 198).

Habitués ainsi d'une façon plus ou moins consciente à ce rapprochement, nous glissons là encore sans être surpris. Pas la moindre incohérence, par conséquent, ni rupture brusque dans les associations d'idées, mais seulement un «bougé» de l'apparence, où «chaque perspective passe dans l'autre»[5].

---

[5] M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 380.

Mais que penser de la dernière phrase : « Certes Eugénie n'était pas belle ; Gwen... » ? Si le passage à Gwen est limpide, celui de Pépin à Eugénie semble moins évident. Ce saut plus large que les autres ne tient pas de l'analogie ; il redresse la dérive et nous ramène au point de départ. En effet, Pépin le Bref a disparu — il vient de s'embarquer ; nous n'avons plus qu'à retourner vers Eugénie, à partir de laquelle le récit s'est infléchi.

Si le phénomène des dérives est sans doute ce qui frappe le plus immédiatement dans le style de Catherine Colomb, n'oublions pas ces phrases, moins spectaculaires, qui rabattent soudain le récit et en maîtrisent le courant ; comme si la narratrice laissait voguer sa barque et, de temps en temps, donnait un coup de rame pour la ramener dans la bonne direction. Ce redressement peut être plus ou moins discret ; volontaire et un peu lourd, comme par exemple : « Pour en revenir au pasteur... » (p. 250), ou beaucoup plus subtil lorsqu'il opère par simple analogie — reprise d'une phrase, d'un élément :

> En se penchant pour suivre des yeux l'oiseau étranger, elle vit sur le chemin de la gare un prétendant pour Isabelle, 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.* « Je pourrais l'épouser, musait Isabelle dès le lendemain » (pp. 196-197).

Suit une longue digression, avec un retour en arrière dans l'histoire de Pépin, où l'on retrouve soudain cette notation perdue dans l'ensemble :

> Pépin sauta sur le quai et, redressant sa petite taille, se mit en route *de sa démarche de Sambre-et-Meuse* (p. 198).

signe que nous sommes revenus au récit du début — l'arrivée du prétendant au village.

C'est à de longs intervalles parfois que le texte, ramifié, s'unifie. Prenons l'endroit du livre où Adolphe « vêtu de vert comme un scarabée » est invité chez Mélanie, qu'il épousera bientôt :

> Mélanie respirait bruyamment, une odeur de transpiration parvenait aux narines d'Adolphe, surtout quand elle s'éventa avec sa serviette en papier ; Adolphe détourna la tête : la rose se balançait, pareille à une belle juive dans sa synagogue.
> — Comment l'appelez-vous ?
> — Qui donc ?
> — Cette rose.
> — Madame-Caroline-Testu.
> Il faut avoir eu une mère oiseau, une mère tourterelle, pour qu'il vous vienne pendant une seconde l'idée d'épouser Madame-Caroline-Testu à la place de cette molle Mélanie qui se levait pour chercher des biscuits, qui se heurtait là-bas à la porte de la maison, qui devait avoir les cuisses zébrées de bleu. Valà-Valà retenait sa moustache sous son nez à l'aide de ses lèvres épaisses et gercées ; peut-être que, quand elle serait partie, Mélanie, quand elle aurait épousé ce croquant, peut-être que ce bruit d'eau cesserait dans les murailles ? Mélanie revenait, elle rougissait de loin, elle s'embarrassa les pieds dans la licorne étendue en travers du sentier, se retourna et lui jeta un regard mécontent (p. 237).

La narration continue, se détournant peu à peu de la scène pour glisser sur le voyage à Paris de Mélanie et ses parents. L'on ne reprend pied que deux pages plus loin, où certains éléments reviennent :

> Mélanie entra au salon, elle débordait de toutes parts, combien différente de fière et nette, « prim and proud », aurait dit le gentleman-farmer, Madame-Caroline-Testu. Une odeur de transpiration venait à votre rencontre, ses yeux pâles se remplissaient d'eau, ses larmes n'étaient pas salées mais cela personne ne le savait, elle heurtait aux portes ses seins houleux et ses cuisses zébrées de bleu, et quand elle sortait s'embarrassait les pieds dans les licornes couchées sur les routes. « Nous verrons bien, murmurait le marchand de bois et d'espace, le faux policier, Mélanie partie, si ce bruit d'eau cessera dans les murailles. Quand elle aura épousé ce croquant. N'empêche... » (pp. 239-240).

Notons encore que « le marchand de bois et d'espace » fait écho au « marchand de bois et de temps ». Et que le bruit dans la muraille se fait à nouveau entendre :

> Il espérait secrètement que ce bruit cesserait avec le départ de Mélanie, ses yeux noyés, sa bouche humide (p. 246).

La digression du voyage à Paris est elle-même structurée par des redites — le bracelet de chez Cartier, le faux policier, «(ils) l'auraient pris pour un flic» (p. 238). Décousu au premier abord, fait de miettes éparses et sans suite, le récit s'ordonne peu à peu autour des leitmotive et devient cohérent.

Continuons la lecture. César rêve sur le sable; le père de Mélanie descend à Fraidaigue annoncer le mariage de sa fille avec Adolphe; Fritz, de son côté, se rend chez l'évangéliste pour demander la main de Gwen. Durant ces huit pages, la narration s'écarte sans cesse du propos principal: César devrait se lever et arriver avant tous les autres afin d'annoncer son amour pour Gwen. Mais d'errance en errance, elle ne le perd jamais, et y revient avec une régulière assurance:

> César naturellement ignorait ses projets de mariage, et que c'était un père qui descendait le chemin de la gare et prenait le tournant du château [...] (p. 241).

> César, couché sur la grève, remuait rêveusement ces souvenirs et ignorait à la fois l'objet de la visite de cet inconnu qui descendait le chemin de la gare, et le fait qu'à cet instant Fritz corseté de frais partait de Berne en deux journées pour demander Gwen en mariage [...] (p. 243).

> César, couché sur la grève, [...] regardait rêveusement descendre de la gare un inconnu à chapeau melon qui retenait sous son nez une grosse moustache [...] (p. 244).

Enfin, aux deux extrémités du passage, cette résonance qui unifie les dérives de sept pages:

> Lui, César, il épouserait Gwen et prendrait la Maison d'En Haut. Et Adolphe alors? Mais César avait le droit, il était l'aîné (p. 241).

> [...] il était l'aîné tout de même, on avait une tendance à l'oublier dans cette famille [...] (p. 247).

Par sa constance — jamais absolument symétrique et qui échappe ainsi au mécanisme — le leitmotiv ancre les dérives, formant cette terre ferme sur laquelle le récit peut s'élever et s'accroître dans tous les sens.

> Aussi loin que la vue s'étendait, la terre était chargée, encombrée d'herbes, de joubarbe, de graminées (p. 262).

Telle est la luxuriance des romans de Catherine Colomb, où l'on perdrait vite son chemin sans cette fine structure du «rappel» qui tient le récit tout entier, lorsque des reprises — comme cette interrogation anxieuse de César «où sont les enfants?» — reviennent jusqu'à la fin, telles des formules magiques, et donnent à la mobilité étourdissante du récit une certaine fixité.

Le rôle de la narratrice

Ce texte voyageur, qui se transplante sans cesse, évolue-t-il selon les caprices de la narratrice — démiurge tout puissant qui conduirait son récit avec une certaine légèreté et dont les personnages seraient transportés de gauche et de droite suivant sa fantaisie? Quelle relation entretient-elle avec ses créatures?

A suivre le texte de près, on s'aperçoit que les personnages influent sans le savoir sur le cours du récit. Preuve en sont ces paroles de Madame, soupçonnant César de sortir avec une femme de la foire:

> — Tu nous vois avec, dans la famille, cette femme du tir de pipes?
>
> Ses yeux de cygne peints de chaque côté de la tête, elle armait la carabine et regardait au loin la grande roue qui puise des hommes dans ses godets à sable, le carrousel qui tournait comme un petit monde d'autrefois et envoyait jusqu'au ciel une faible colonne de lumière (p. 226).

Sa question dirige le texte d'une façon inattendue. Ailleurs, c'est le regard: souvenons-nous de Madame penchée à sa fenêtre, qui aperçoit Pépin sur le chemin du village; cette coïncidence provoque immédiatement un nouveau flux narratif avec la vie du jeune soldat à Potsdam, puis son arrivée à Fraidaigue. Mais un simple geste suffit à détourner le récit et à le reporter en arrière, comme celui de Blanche, en voyage de noces:

> Elle posa timidement la main sur la sienne.
>
> — Où tu iras, j'irai. Ton pays sera mon pays, ton Dieu sera mon Dieu... Enfin, ajouta-t-elle en rougissant, ce n'est pas de moi, vous savez César, c'est dans la Bible...
>
> Elle retira sa main et but un peu de chianti... Le soir du mariage, seule Madame avait gardé son sang-froid. Leur vin! Pour ce que j'y tiens! Mélanie avait noyé dans l'alcool son

> chagrin de voir César partir au bras d'une autre, ils étaient tous un peu ivres quand ils se retrouvèrent entre intimes dans le salon de Fraidaigue, les trois fenêtres ouvertes sur la nuit (p. 294).

Nous avons glissé jusqu'au mariage de Blanche et César, au gré d'une analogie cette fois, du chianti avec le vin de noces.

Il arrive aussi que le récit de la narratrice provoque une réaction vive chez un personnage, lequel prend la parole de force :

> Et la fille du marchand ? elle est grande et belle, César l'avait invitée l'année précédente pour la fête du village, pour l'abbaye. « Mais mon Dieu, qu'on en finisse une bonne fois avec ce mariage suspendu de nouveau au-dessus de nos têtes ! Qu'il épouse celle-ci ou celle-là, je m'en lave les mains » (pp. 230-231).

A chaque fois, le texte est mû de l'intérieur, sous l'effet d'impulsions subites. Au reste, on a souvent l'impression que la narration se construit sur le vif, sans avoir été préméditée :

> Elle fondit en larmes. Elle n'était pas jolie, la peau jaune piquetée de rouge comme une truite, si elle avait filé entre deux eaux, à la bonne heure ! (p. 235)

L'image s'oriente tout à coup différemment : il n'y a plus simple comparaison d'une partie de Mélanie avec la truite, mais recouvrement total ; on est dans la métaphore. Risquant d'abord un motif, puis le poussant plus loin, la narration évolue d'une façon imprévue et guidée en même temps, par une instance non pas autoritaire ou toute-puissante mais disponible — aux incitations d'un personnage, aux associations d'idées, aux courants qui déportent — avec tout ce que cette attitude implique de souplesse dans la maîtrise, et de jeu. Ecoute vigilante de ce que les mots vont appeler, suggérer : l'écrivain compose avec les tensions de son propre récit. D'où le sentiment, chez le lecteur, d'une nécessité dans l'enchaînement, d'un mouvement impérieux, né du texte lui-même, comme une mer qui porte ses vagues.

Par ailleurs, un vent de liberté souffle dans le roman. Alors que l'écrivain voit tout et se trouve partout à la fois, elle ne peut rien sur ses personnages, et ne les manipule pas. Inopérante devant leur destin, elle se contente d'en témoigner :

> Il lui aurait suffi de prendre à gauche en quittant la grève, il serait passé sous les fenêtres de la messagère [...] et il serait arrivé avant Fritz corseté de frais chez Gwen qui l'attendait, qui l'annonçait à son père. Mais malgré le bruit des sabots du cheval qui se rapprochait, il prit à droite et rentra à Fraidaigue (p. 247).
>
> Et justement voici Ulysse [...] (p. 306).

Dès lors, nous pouvons dire que si la narratrice mène le récit, elle n'en centralise pas le pouvoir. Prête à céder la parole à tout instant aux personnages qui voudraient s'en saisir, sa voix croise les leurs sans les couvrir. Aucune hiérarchie, mais des pages symphoniques où chacun trouve une place, si petite soit-elle.

*
* *

Si nous sommes séduits par un texte si difficile à débrouiller et si mouvant, sautant du coq à l'âne, à quoi tient ce plaisir ? Nous le devons avant tout je crois à la qualité du ton de Catherine Colomb. L'auteur manie le rêve avec une telle acuité visuelle que l'image, loin d'être floue ou approximative, pique l'attention du lecteur de page en page. De « la camisole sale » de Zoé aux « haricots nains » plantés par Eugène, et aussi haut que remonte la mémoire, chaque élément garde son caractère particulier, son individualité : vision à la fois analytique et globale, libre par rapport à la réalité et en même temps tenue près des choses. Sa précision n'est pas celle de l'orfèvre ou de l'horloger, faite d'application lente, attentive ; mais une minutie impulsive et contrôlée, comme « cette pépinière de mes pensées » chez Nietzsche.

José-Flore Tappy.