

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	6 (1973)
Heft:	3
Artikel:	Entre la porte d'ivoire et la porte de corne : l'univers imaginaire de Catherine Colomb
Autor:	Rieben, Pierre-André
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870980

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: 13.01.2026

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

ENTRE LA PORTE D'IVOIRE ET LA PORTE DE CORNE L'UNIVERS IMAGINAIRE DE CATHERINE COLOMB

De *Châteaux en Enfance au Temps des Anges* Catherine Colomb peint le tableau extrêmement suggestif d'un monde aujourd'hui disparu, ou sur le point de disparaître : ces quelques familles de grands propriétaires-vignerons de La Côte qui sont au centre de chacun de ses romans revivent en effet sous nos yeux avec une présence étonnante ; nous voyons ces gens mener leur vie oisive dans de belles demeures aux terrasses dominant les vignes, aux vastes salons capitonnés de velours épais ; nous assistons à leurs réceptions, à leurs fêtes de famille ; nous les surprenons à supputer leurs espérances successoriales, voire à tramer d'invraisemblables complots pour en assurer la réalisation ; nous les entendons se plaindre des mauvaises années, des dettes hypothécaires qu'il faut se résoudre à contracter, et les voyons subir, impuissants, la ruine progressive de leur fortune, incapables de s'adapter à un monde changeant dans lequel désormais le commerce et l'industrie tiennent le haut du pavé.

Avec un don d'observation, un souci du détail remarquables, Catherine Colomb nous décrit le cadre de l'existence quotidienne, les vêtements, les meubles, les bibelots, tous ces objets qui font partie pour nous d'une imagerie à la fois désuète et charmante : robes à lacets-brosse, vases de Gallé, tentures de dentelle que brodent, infatigables, les filles à marier. Quand bien même le sens du projet littéraire de Catherine Colomb n'est pas tant de décrire un univers, que de sauver de l'oubli quelques figures à tout jamais chères à son cœur, ses romans constituent donc pour nous un document irremplaçable sur un milieu familial et social.

Pourtant, au fur et à mesure que nous lisons et relisons ces textes s'impose à nous, sous la peinture d'un milieu et d'un temps, sous l'évocation tour à tour attendrie et féroce d'une enfance enfuie à tout

Ces pages, ainsi que la bibliographie, appartiennent à un mémoire de licence, soutenu à la Faculté des Lettres de Lausanne en mars 1972.

jamais, un étonnant réseau d'images, à la fois discret et tenace. Un monde imaginaire se révèle sous nos yeux, dans lequel des personnages s'engloutissent tête la première au sein des profondeurs terrestres, où l'on entend les arbres étouffer et pleurer dans les meubles faits de leur bois, où des brontosaures envahissent les jardins pendant la nuit, tandis que des fleurs des Galapagos, des nègres unijambistes ou à pieds palmés viennent peupler le Jura familier ! C'est à la description de quelques-uns des motifs les plus significatifs de cet univers que nous avons choisi de consacrer les pages qui suivent.

« la future belle-mère suivait avec son col baleiné de très fines baleines, la baleine s'enfuyait dans les mers de Chine... »

Le Temps des Anges.

C'est tout d'abord une vision très particulière de l'espace que nous voudrions mettre en évidence chez Catherine Colomb : l'auteur se représente en effet que le petit univers qu'elle décrit, ces quelques maisons, les vignes autour d'elles, le bourg voisin, font partie d'un monde infiniment plus vaste. Dans la description du repas de baptême de *Châteaux en Enfance* on lit cette notation de prime abord surprenante : « On apportait sur ce point de la planète les poulets aux morilles » (CE 38)¹. Situer à l'échelle de la terre entière, voire du système solaire, cet événement familial étroitement circonscrit aux limites d'un jardin peut paraître une fantaisie toute gratuite. C'est, en réalité, que Catherine Colomb se plaît à tisser, autour des lieux et des objets familiers, tout un réseau de liens qui les unissent aux quatre coins de la terre et de l'univers : ces vents, qui troublent un instant l'air au-dessus de la terrasse, elle sait qu'ils viennent, l'un de l'océan, l'autre du Pôle (CE 62) ; et celui-là, qui souffle au pays natal d'Hermine, continuera sa route « vers la Chine » (TA 31), tout comme cet étrange soupir de soulagement poussé par les gens du bourg, « qui fit naître un courant aérien s'en allant jusqu'en Chine plaquer sur le torse nu d'un Chinois sa veste bleue trempée de sueur » (CE 232). Il peut suffire aussi d'une odeur, la plus familière qui soit, celle du fumier ou du café grillé, pour que le petit village de

¹ Nous avons adopté les abréviations suivantes : PF (*Pile ou Face*), CE (*Châteaux en Enfance*), ET (*Les Esprits de la Terre*), TA (*Le Temps des Anges*).

La Côte se sente vivre à l'unisson avec tout un continent, voire la terre entière : le café que rôtit Adeline répand hors de la maison « l'odeur matinale de l'Europe » (ET 49), et lorsque le fermier voit l'hiver s'achever, les osiers rougir, il sait que « le monde entier sent le fumier et l'étable » (ET 34).

L'ici est donc pour Catherine Colomb constamment relié à l'ailleurs par cette vive circulation des airs et des odeurs, chaque lieu s'inscrit dans un réseau au sein duquel le vigneron de La Côte est le voisin du paysan chinois ; il semble que pour elle la perception de la partie soit toujours susceptible de se dilater instantanément pour devenir perception d'un tout immense.

Il est intéressant de constater que cette faculté et ce goût d'imaginer l'ailleurs, le lointain, sont en contradiction avec la mentalité et les habitudes du milieu décrit par l'auteur : ces grands propriétaires-vignerons ne voyagent en effet guère. Hormis un voyage de noces en Italie, un séjour à Paris, ils ne quittent pas leurs terres, et sont même souvent fort ignorants de la réalité du monde qui les entoure (ainsi, Gontran Budiville s'imagine qu'il suffit, en Egypte, d'occuper un terrain pour en devenir propriétaire) ; ils se sentirraient déshonorés de faire une excursion en montagne (« Nous ? la montagne ? des CAS pendant que vous y êtes ! » TA 19). En fait ils ont conservé les mœurs du temps évoqué dans *Châteaux en Enfance*, où malgré les invitations de la girouette montrant tour à tour les quatre points cardinaux, « ni à joux, ni à lac, ni à vent, ni à bise, on ne s'écartait de plus de mille pas de la vieille demeure » (CE 59). On peut dès lors voir, dans l'attrait qu'exerce sur Catherine Colomb l'image du vaste monde, au-delà de la « vieille demeure », une réaction contre l'optique trop étroite des familles qu'elle décrit, et où elle a vécu.

Notons que dans l'expérience même de la création littéraire, Catherine Colomb éprouve également le sentiment que l'ici qu'elle dépeint n'est qu'un tout petit fragment du monde immense : constamment en écrivant elle se sent divisée entre le désir de mener un récit à son terme, et le besoin de s'en évader pour accueillir les images qui se pressent innombrables sous sa plume, pour dire « le monde entier » : « il faut revenir à la petite maison Budiville de la rue du Lac », s'écrie-t-elle (TA 26) après s'être laissé entraîner sur les immenses plaines russes ; et quelques pages plus loin, après de nouvelles digressions, elle se rappelle encore à l'ordre : « c'est uniquement la trace d'escargot de Godefroy Budiville qu'il faut suivre » (TA 30). Et pourtant elle a simultanément conscience du fait que son récit n'est qu'une « misérable prise de vues entre ces quatre murs, tandis que le monde entier s'étend autour du château » (TA 106).

Dans l'un de ses derniers textes encore, elle ne peut réprimer l'exclamation de regret : « Quand on pense qu'il y a des mondes ignorés, des étoiles qui bêtement éclairent des univers vides, et je continue à parler des travaux des vignes (...) »²

« le globe terrestre passait trop vite sous ses pieds... »

Châteaux en Enfance.

Tout comme elle met les lieux familiers en rapport avec la terre entière, Catherine Colomb situe volontiers de petits événements de la vie quotidienne à l'échelle du cosmos. Ainsi dans ce passage du *Temps des Anges* :

« (...) les guêpes arrivaient pour les confitures de leurs vols coupés à angles droits, sur l'étang et près de la rive les libellules et les poissons traçaient les mêmes lignes droites qui s'opposaient de façon merveilleuse aux ellipses et aux cercles des mondes de l'univers. La planète, boule d'acier ornée de dessins en relief, roulait au milieu de nuages qui s'en allaient seuls sur un fond noir et qui n'avaient plus rien à voir avec la ceinture de tempêtes du monde » (TA 52-53).

On n'imagine pas transition plus rapide d'une scène minuscule de la vie domestique à l'espace interstellaire ! Il en va de même dans ce passage des *Esprits de la Terre* où Catherine Colomb fait allusion à ces « punaises rouges à points noirs qui trott(ent) sans but à la surface d'une monde qui roul(e) dans l'espace » (ET 116), ou dans cette évocation des premières guêpes, qui s'envolent lourdement et vont « prendre leur place dans l'univers » (ET 37). Ce peut être encore la faible lumière aperçue derrière une fenêtre, — et « dont on ne pouvait dire si elle naissait de la chambre aux noisettes ou si elle rayonnait de l'univers, des astres, du ciel entier posé sur les montagnes » (CE 91) — qui devient un point d'intersection inattendu entre l'ici-bas et l'immensité cosmique.

Ici encore donc, la perception d'un détail infime s'élargit pour Catherine Colomb à celle d'un univers entier, et d'étonnantes corres-

² Cité par J.-L. Seylaz, in « Quatre Fragments », *Écriture 3*, p. 133.

pondances apparaissent entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. On pourrait même dire que l'auteur a une vision « relativiste » du monde, chaque objet étant perçu par elle dans sa relation avec l'ensemble du cosmos sans qu'aucun point de vue ne soit privilégié. Elle sait en effet, par exemple, que le lac est aussi un plafond aux regards des « êtres planétaires » qui de leur astre le voient d'en-bas (CE 81), et que la maison d'Eugène, apparemment bien assise dans la terre de La Côte, immobile, se déplace en réalité à toute vitesse « dans le ciel de Mars et de Saturne » (CE 140); quant aux jonquilles et aux tulipes de la plate-bande, elles sont en fait plantées tête en bas, puisque la vrai patrie de ces « fleurs célestes » est quelque astre lointain qu'il leur tarde de pouvoir rejoindre.

On pourrait certes ne voir dans cette optique si particulière que l'écho de théories scientifiques vulgarisées. Et il y a bien chez Catherine Colomb un goût marqué pour une certaine forme de merveilleux attaché aux découvertes de la science la plus récente. Mais cette vision traduit aussi un sentiment beaucoup plus profond : il s'agit pour elle, pensons-nous, de figurer un accord intime, une réconciliation, entre l'ici-bas, la dimension humaine, et un au-delà déconcertant d'immensité. C'est cette réconciliation que symbolise parfaitement l'harmonie des courbes et des droites que décrivent les astres dans leur course et les guêpes dans leur vol.

« Deux mille ans auparavant les descendants de la famille Laroche couvraient l'Europe... »

Châteaux en Enfance.

De même qu'elle rapproche en pensée l'ici et le plus lointain ailleurs, Catherine Colomb se plaît à déceler, chez les êtres et dans les objets, les signes qui trahissent leurs liens avec le passé le plus reculé, et par la vertu desquels ce passé à tout jamais révolu se trouve en quelque sorte réincarné : ainsi, dans la vieille maison familiale, la vue du bois poli d'une rampe d'escalier lui rappelle immédiatement les « dizaines de mains de mortes » qui s'y sont posées (ET 52), de même que les marches à la molasse usée évoquent pour elle tous les « pas anciens » (ET 70) qui les ont peu à peu creusées. Ce sont encore les monogrammes des draps et des nappes qui lui disent le nom d'aïeules mortes et oubliées depuis longtemps (CE 109, 210). Parfois les morts eux-mêmes réapparaissent dans les lieux où ils ont

vécu, pour y vaquer à leurs « transparentes affaires » (ET 7). Cette persistance du plus lointain passé dans le décor et les objets est sans nul doute un fait d'expérience pour Catherine Colomb, comme pour quiconque a vécu dans une ancienne demeure de famille. Nous verrons cependant que ces observations, situées dans la thématique générale de l'œuvre, prennent une valeur spécifique et expriment une préoccupation, une nostalgie précises.

Les êtres humains eux aussi apparaissent à Catherine Colomb comme les maillons d'une chaîne immense formée de tous ceux qui les ont précédés: elle notera ainsi, dans *Fuyardes Etincelles*³, qu'avec telles femmes, restées sans enfants, s'interrompt « la lignée qui les rejoignait aux animaux d'avant le déluge, aux poissons » ; on retrouve la même idée dans cette évocation plaisante des femmes obèses empruntées dans leurs mouvements, et dont le regard traduit la nostalgie « du temps où elles évoluaient dans l'eau à grands coups de queue » (ET 50). Le thème de la lignée immense apparaît encore dans *Sidonie* : « Sidonie, mais pourquoi commencer son histoire à quarante-six ans plutôt qu'à dix ou vingt, pourquoi ne pas peindre soigneusement ses parents, et les parents de ses parents, jusqu'au déluge ? »⁴ Ce peut être aussi une particularité physique ou un détail vestimentaire qui marque l'appartenance d'un individu à la succession de ses ascendants : telle l'oreille de ce jeune homme « décollée de père en fils » (CE 160), ou les jambes de cette femme « dissimulées depuis des siècles sous ses jupes bleu marine » (CE 178). Ainsi l'être individuel se situe tout naturellement pour Catherine Colomb par rapport à une durée infiniment grande dont il n'est qu'un moment précis, mais avec tous les autres moments de laquelle il forme une série ininterrompue.

Qu'il s'agisse de l'espace, « séjour des vivants », ou du temps, « empire des morts »⁵, Catherine Colomb tisse donc entre les divers lieux de ces dimensions un réseau serré de liens, grâce auxquels ici et ailleurs, présent et passé peuvent communiquer et coexister. Cette vision si particulière traduit en fait, pensons-nous, le désir d'un monde où l'espace et le temps seraient abolis, où il n'y aurait plus ni distance ni séparation : un monde ponctuel en quelque sorte, où les êtres seraient tous réunis les uns aux autres, les vivants avec les vivants dans l'espace, les vivants avec les morts dans le temps, dans une totale communion.

³ *Ecriture 1*, p. 16.

⁴ *Nouvelle Revue française*, novembre 1964, p. 945.

⁵ *A la Rencontre de mes personnages*, Lausanne, 1963, p. 24.

Faisons pour conclure une constatation importante : le thème de l’union de tous les lieux entre eux, expression d’une nostalgie propre à l’auteur, est aussi — dans une autre perspective de lecture — un reflet des espoirs que le dix-neuvième siècle bourgeois et industriel plaçait dans le développement des moyens de communication. On lit en effet dans l’*Almanach du Messager boiteux de Berne et Vevey* pour l’année 1872 (date approximative où se situent les premiers épisodes de *Châteaux en Enfance*) :

« Le télégraphe électrique ! Voilà une de ces expressions qui ont le privilège de remuer la plus tenace imagination ! Bientôt le fil télégraphique fera le tour du monde et nous pourrons lier conversation en un instant avec les mandarins de la Chine (...) Voilà donc toutes les parties du monde unies entre elles d’une manière vraiment merveilleuse ! Honneur à la Science ! »

Ici le rêve collectif se confond avec la rêverie individuelle, dont il a d’ailleurs vraisemblablement fourni le matériau (notons dans ce texte la référence à la Chine qui, chez Catherine Colomb aussi, représente souvent le pays lointain par excellence).

« voguer avec les enfants retrouvés dans le silence de la terre... »

Les Esprits de la Terre.

« Tantôt un peu d’humidité lui indiquait qu’il passait sous le lac, tantôt revenu vers Fraidaigue il rencontrait les violettes blanches, une taupe, les racines de bruyères, des monnaies vertes, d’immenses fourmis roses, et les ceps qui labourent comme des socs la terre des vignes, traversée d’air et de foudre. »

Ces images étonnantes, sur lesquelles se terminent les *Esprits de la Terre* (ET 189) — et qui évoquent les lents déplacements de César dans les profondeurs du sol — illustrent une des hantises les plus chères de Catherine Colomb : sa fascination par l’idée qu’un monde souterrain, à la fois tout proche et pourtant invisible, inconnu, s’étend à quelques centimètres de nous, sous nos pieds, sous l’herbe

du jardin ou l'asphalte des rues. Ce n'est pas un hasard si dans *Châteaux en Enfance* déjà l'auteur rappelle incidemment cet épisode ancien : tenu au talon par sa mère, un jeune garçon explore à l'aide d'une baguette le souterrain découvert sous le plancher d'une salle à manger lors de travaux de réfection ; « Hercule-Siegfried Bouverot ne l'oublia jamais » (CE 95) écrit-elle. Le fait que Catherine Colomb se soit souvenue de cette petite scène (ou plutôt du récit de celle-ci, puisqu'elle la situe vers 1840) atteste la vivacité de l'impression qu'elle en garda, et qui fut sans nul doute aussi grande que l'émotion du jeune Hercule : pour l'une et l'autre, ce souvenir correspond précisément à la révélation de l'existence de ces profondeurs insoupçonnées et mystérieuses. Et le dessein que Catherine Colomb prête dans le *Temps des Anges* à cet hôtelier d'Alexandrie, d'équiper son établissement d'un fond de verre (« on verrait les vers et les racines », TA 175) n'est que la traduction farfelue de cet attrait qu'exerce sur elle le domaine souterrain.

On peut d'ailleurs mettre cet attrait en rapport avec d'autres rêveries de l'auteur, dont le thème est également la représentation imaginaire du cœur invisible des choses : dans *Fuyardes Etincelles*⁶, par exemple, Catherine Colomb décrira l'intérieur du corps, sombre, tout palpitant, des oiseaux qui voltigent autour de la maison d'Ernest (« leurs petits corps étaient ramassés sur eux-mêmes comme des fœtus, ramassés, presque noirs, du sang, des ventricules (...) »); dans les *Esprits de la Terre* elle imaginera le grouillement des insectes à l'intérieur d'un tronc d'arbre, elle notera « la secrète blancheur » que révèle la tranche d'un morceau de verre cassé (ET 34); dans le *Temps des Anges* elle s'émerveillera de ce que la chute d'un chêne permette de sentir « l'odeur jamais respirée du cœur de l'arbre » (TA 114). Très souvent aussi nous la verrons imaginer que des arbres continuent à vivre à l'intérieur des meubles. Enfin, son goût pour l'évocation des fonds marins et lacustres relève sans nul doute d'un même genre de curiosité, qui la pousse à la découverte de tout ce que dissimule la surface des apparences.

Car c'est sous les apparences les plus anodines de la réalité quotidienne que Catherine Colomb devine les signes de l'existence du domaine souterrain : ainsi le poids de commune, ce vaste plateau de balance posé au-dessus d'une fosse, devient à ses yeux « l'entrée de la terre » (TA 201); l'asphalte de la rue, qui change de couleur et s'assombrit sous l'averse, évoque pour elle la terre sombre « du milieu

⁶ *Ecriture 1*, p. 13.

du globe » (ET 16) — et elle s'exclame à cette vue : « Terre ! Terre ! », comme si elle venait de découvrir un monde nouveau ; ou c'est encore le son sourd, produit par la marche descellée d'un perron, qui lui révèle la présence d'une cloche enfouie dans le sol (CE 104-105).

Mais Catherine Colomb ne se borne pas à suggérer l'existence de ces profondeurs souterraines, elle se représente encore de manière très concrète que l'on peut y pénétrer sans peine, voire y disparaître parfois contre son gré. En vertu d'une physique qui est toute personnelle à l'auteur, la terre exerce en effet sur les êtres et les objets une attraction telle qu'ils sont constamment menacés de s'engloutir en son sein : il suffirait par exemple que le repas du mariage de Mélanie dure plus longtemps, et les convives « rejoindraient le centre de la terre » (ET 114), tout comme cette maison de Poméranie « qui s'enfonçait dans le sable et rejoignait les mammouths enterrés » (TA 190), ou cette salle d'école « enfoncée dans la terre sous le poids des enfants » (*Le Cousin Ulysse*⁷), ou bien comme César que l'on voit, à la fin des *Esprits de la Terre*, « s'enfoncer la tête la première dans les jardins noirs de Sémiramis » (ET 189), ou encore comme Gontran Budiville que, dans le *Temps des Anges*, sa femme « entraîne avec elle sur ses pieds de fer dans les profondeurs de la terre qui s'ouvre pour le recevoir » (TA 130).

La thématique de l'enfoncement dans la terre apparaît encore avec le motif de la trace profonde que tel objet ou tel personnage marque dans le sol : cosmonaute en chute libre dont les pieds « s'enfoncent de 40 cm dans l'asphalte »⁸, passants qui par les grandes chaleurs « imprim(ent) leurs traces sur les ponts comme Alexandre, César » (CE 217), promeneurs dont en automne « chaque pas enfonce dans la terre pour toujours » (TA 137).

L'abondance même des allusions au monde souterrain et à la pénétration en son sein, éparses tout au long de l'œuvre, dit l'importance de ce thème pour Catherine Colomb ; simultanément, le caractère très souvent insolite, irrationnel, de ces allusions, indique qu'elles émanent de ces régions secrètes de l'être où les barrières logiques n'exercent précisément plus leur contrôle. De fait, il est certain que l'évocation de ce domaine est liée chez Catherine Colomb à une expérience particulièrement significative, dont nous voudrions élucider ici quelques aspects.

⁷ *Écriture 3*, p. 157.

⁸ *A la Rencontre de mes personnages*, p. 20.

Constatons d'abord que le sol apparaît souvent comme le lieu où s'inscrit et se conserve le témoignage d'un passé très reculé ; outre les traces imprimées à tout jamais dans le sol, la terre renferme en effet les vestiges les plus divers, que Catherine Colomb se plaît à évoquer : fossiles, ossements, pierres romaines « qui nagent dans les profondeurs » (CE 9), monnaies anciennes, outils des constructeurs de Babylone retrouvés sous un champ de riz (TA 101), une main dont on ne sait si elle appartient à un cadavre ou à un dieu disparu (TA 18) ; ou encore une boucle d'oreille, souvenir des bals d'autrefois chez les Budiville (TA 72), la hache instrument d'un crime dont on n'a jamais retrouvé l'auteur (*ibid.*).

Sous cet aspect les profondeurs terrestres peuvent donc représenter symboliquement pour Catherine Colomb le monde immense des souvenirs enfouis au plus profond de la mémoire. Elle a d'ailleurs elle-même pressenti la valeur symbolique de ce motif : dans *A la Rencontre de mes personnages*⁹, en effet, elle recourt à la métaphore du sol qu'il faut « défricher » et « retourner » pour décrire le processus de la création littéraire — dont on sait à quel point il est chez elle travail de la mémoire. Dès lors, l'image obsédante de la terre qui s'entr'ouvre, que l'on pénètre, peut légitimement être interprétée comme l'expression du désir d'accéder au monde du souvenir. Et l'étrange aventure de César, à la fin des *Esprits de la Terre*, corrobore cette interprétation, puisque c'est précisément au plus profond de la terre que le conduit son retour dans le temps à la recherche de l'enfance enfuie. Ainsi, à travers ces innombrables évocations des tréfonds de la terre, Catherine Colomb dit le drame qui est le sien, la nostalgie d'un passé, d'une enfance à tout jamais révolus.

Aussi n'est-il pas étonnant que, sur le plan affectif, l'image de la terre et de ses profondeurs se charge pour Catherine Colomb de résonances particulièrement riches. Celles-ci se caractérisent par une essentielle ambivalence, à la faveur de laquelle la terre apparaît tantôt comme un refuge, une présence consolatrice, tantôt comme le lieu de la frustration affective, ou même comme un piège.

La recherche d'un contact physique avec le sol, le rêve de la pénétration en son sein sont pour plusieurs des personnages de Catherine Colomb le dernier recours contre une souffrance trop lourde à porter. Ainsi, dans les *Esprits de la Terre*, on voit Zoé, abandonnée par l'homme qu'elle aime, plonger ses mains dans la terre d'une plate-bande : « c'est un étrange apaisement pour un cœur tourmenté », ajoute Catherine Colomb avec, à nouveau, cette exclamation :

⁹ Pp. 19 et 24.

« Terre ! Terre ! » (ET 131). Gontran Budiville, dans le *Temps des Anges*, aspire quant à lui à quitter une réalité hostile et les tourments que lui causent les femmes en s'enfonçant, par l'anfractuosité d'un mur, dans une sorte de souterrain protecteur :

« ah ! pénétrer dans ce mur, vivre avec les racines, les perce-oreilles, loin des femmes, près des mousses faiblement étoilées de fleurs pâles, les cailloux humides et noirs, trouver un monde nouveau qui se lèverait pour m'accueillir ! » (TA 126)

Le thème de la terre consolatrice, de la grotte qui accueille un être attristé apparaissait dans *Pile ou Face* déjà : abandonnée au cours de ses jeux d'enfant par ses deux frères, la mère de Thérèse allait en effet trouver refuge sous un buisson de raisin de mars, « semblable à une grotte de rubis, et restait assise sur la terre battue et fraîche » (PF 52). Mais c'est bien sûr l'étrange destinée de César, à la fin des *Esprits de la Terre*, qui constitue l'exemple le plus étonnant de ce contact et de cette fusion bienfaiteurs avec la terre : dans les profondeurs du sol, le nomade, la « personne déplacée » qu'on se renvoie de la Maison d'En Haut à la Maison d'En Bas a trouvé enfin sa demeure. On peut encore rappeler ici cette image qui revient avec une remarquable insistante tout au long de *Châteaux en Enfance* : celle de la lampe de Galeswinthe qui tombe et, miraculeusement, s'enfonce dans le sol sans se briser ; elle aussi éveille en effet chez le lecteur le sentiment d'un accueil très doux, d'une secrète connivence physique entre la terre et cet objet, symbole d'une femme particulièrement chère à Catherine Colomb (CE 50).

Remarquons que le thème de la terre est parfois associé de manière indirecte à l'évocation d'un moment de bonheur : c'est pendant ces jours d'automne, « où l'on entend battre le cœur étouffé de la terre » (ET 87), que César se sent heureux parce qu'il croit apercevoir les « enfants » ; dans le *Temps des Anges*, Arlette se souvient des moments de joie pendant lesquels, adolescente, elle était « couchée sur la terre, les cheveux épais pendant vers le sol frais des nuits d'été » (TA 125).

Pourtant on assiste aussi à un renversement de cette thématique : le contact avec la terre peut cesser d'être ressenti de manière positive, comme accueil et consolation, pour s'associer à l'idée d'un inconsolable chagrin, d'une frustration affective. Ainsi, au moment où elle se sait abandonnée par Gontran Budiville, Arlette sent un goût de terre envahir sa bouche, elle pense à la mort — qu'elle se représente d'ailleurs à l'aide de l'expression populaire « manger les pissenlits par la racine », inductrice d'une vision très concrète de l'enfonce-

ment sous terre (TA 126), Et Gontran lui-même se verra, en punition de sa brève liaison avec Arlette, entraîné dans les profondeurs du sol par Hermine, sa froide épouse (Catherine Colomb associe d'ailleurs cette dernière d'une autre façon encore au monde souterrain en notant, image énigmatique, qu'elle avait brodé sa robe verte « au sein de la terre dans les mines de son père » (TA 100); or cette robe qui la fait ressembler à un grenadier est précisément aux yeux de son mari le signe même de son manque de tendresse et de sensualité). Notons aussi que si Gontran souhaite quitter la réalité en s'enfonçant dans un mur, c'est pour être « loin des femmes » : il sera certes à l'abri de leurs tentations, mais en même temps il aura renoncé à une part essentielle de lui-même. Ainsi, dans tous les exemples que nous venons de citer, la pénétration dans le sol est liée nécessairement d'une manière ou d'une autre à l'idée d'un manque d'amour, d'une irrémédiable solitude affective.

L'ambivalence de l'image de la terre se retrouve d'ailleurs également lorsqu'on examine de plus près le personnage de César : car si ce dernier finit par trouver sous terre sa vraie demeure, il a aussi souvent ressenti le contact avec le sol comme une entrave irrésistible, comme une forme insidieuse de paralysie qui l'a empêché de vivre sa vie. C'est ainsi qu'il n'est pas allé faire sa demande en mariage auprès de Gwen qu'il aimait : il aurait fallu d'abord « qu'il quitt(ât) ce sable où l'ench(aînait) un sortilège, qu'il se lev(ât), qu'il pr(ît) à gauche vers la maison de Gwen (...) », et il n'a pu faire autre chose que d'« enfoui(r) ses mains dans le sol humide » (ET 100). On ne peut nier non plus que la fin de César ne représente une fuite hors de l'existence, une renonciation au monde et à la vie.

Il arrive aussi que, dépassant l'image positive ou négative de la terre, Catherine Colomb nous propose, dans deux de ses derniers textes, une représentation diamétralement opposée : celle d'un « sol de saphir transparent, plus pur que les cieux mêmes »¹⁰. Le sol se fait alors surface sur laquelle on glisse au lieu de s'enfoncer ou de laisser une trace ineffaçable, pure lumière et non plus ombre, transparence et non plus opacité. Et les connotations de l'image s'inversent elles aussi : en conservant les traces, les ossements, les vestiges archéologiques, les objets perdus, la terre enregistrait un instant précis du temps, le matérialisait et le figeait pour l'éternité. De ce point de vue la terre apparaissait comme le symbole d'un temps désormais soustrait à toute progression, à toute histoire, un temps mort. En

¹⁰ *A la Rencontre de mes personnages*, p. 24, et *Le Cousin Ulysse, Ecriture 3*, p. 156, en des termes pratiquement identiques.

revanche, l'image du sol de saphir est expressément associée, dans le *Cousin Ulysse*, à un recommencement, au jour du Jugement dernier, celui où la barque échouée au fond du lac se remettra en mouvement. (Notons qu'à la fin du *Temps des Anges* on trouvait une préfiguration de ce radical renversement de l'image de la terre. En effet, dans le paysage où Joseph disparaît — avant précisément de réapparaître au Paradis — « le sein de la terre [cesse d'être noir], les morts qui tombent reposent dans l'azur », TA 209.)

« je veux construire un bateau à fond de verre
pour explorer le fond de la mer... »

Le Temps des Anges.

César est, pourrait-on dire, dans le monde de Catherine Colomb, le héros de l'aventure chthonienne, le symbole même des rapports imaginaires que l'auteur a noués avec l'élément tellurique. En la personne d'Honoré Budiville, nous rencontrons dans le *Temps des Anges* l'incarnation d'une aventure parallèle: celle de la pénétration au sein des profondeurs liquides. Dès l'enfance, en effet, Honoré est habité par ce seul désir : partir un jour explorer les mers à bord d'un bateau à fond de verre ; il mettra son projet à exécution, parcourra les océans, avant de disparaître noyé. Ce personnage et cette aventure traduisent, chez Catherine Colomb, une fascination pour l'eau et les abysses tout aussi vive que celle exercée sur elle par le domaine souterrain.

L'évocation des profondeurs liquides apparaît en effet elle aussi avec une constance remarquable au cours de l'œuvre de Catherine Colomb. Ainsi lit-on dans *Pile ou Face* déjà — il s'agit des projets de suicide de Thérèse :

« Elle songeait avec terreur à l'enfoncement dans ces profondeurs où décroît la lumière des hommes, où des êtres muets, des plantes épaisses et sans parfum la retiendraient prisonnière » (PF 131).

Et dans le *Temps des Anges* c'est un monde fort semblable qui apparaîtra à Honoré sous la surface du lac :

« Honoré couché sur un matelas pneumatique n'observait encore que ces poissons minces qui se dirigent le long de lignes droites comme des libellules sans éclat et sans ailes, et l'après-midi il quittait ces hautes herbes verticales et éternelles à peine agitées par les plus fortes tempêtes, prairies sans vers de terre, sans abeilles et sans faux » (TA 57).

Dans les morceaux publiés après la mort de l'auteur encore, nous rentrons des barques naufragées au fond du lac, des matelots noyés et déchiquetés par les poissons, et l'évocation d'une catastrophe sous-marine. De fait, l'image des profondeurs aquatiques semble constamment présente dans le prolongement du regard que Catherine Colomb jette sur le monde.

Ainsi, par la grâce d'une métaphore inattendue, elle fait surgir des visions de fond de mer au sein du décor le plus familier: tels livres alignés sur leurs rayons lui donnent l'impression qu'ils voguent sous les eaux parce que leurs tranches sont colorées en vert (CE 182); le calme qui règne dans l'atmosphère au-dessus d'une famille réunie au jardin lui fait imaginer que celle-ci est enfermée dans une cloche à plongeur (CE 62); ou ce sont encore les personnages symétriques représentés sur les cartes à jouer qui se transforment, sous les yeux de Gustalof, en « êtres sous-marins » (CE 43) émergeant à moitié de l'eau dans laquelle ils se reflètent; ou c'est Ursule vieillissante qui sent de l'eau monter le long de ses jambes, comme si elle allait peu à peu s'y engloutir (TA 51).

Mais le plus souvent le thème de l'eau est amené par l'intermédiaire des rêveries ou des visions de tel ou tel personnage: projets de suicide de Thérèse, hallucinations de César qui croit apercevoir « les enfants » sur le lac, images qui se pressent dans la tête de Silvia mourante, de Gontran devenu aveugle, cauchemars de Joseph après la mort de son père. Il n'est pas étonnant dès lors que l'évocation des profondeurs liquides présente un aspect onirique ou fantastique marqué.

Catherine Colomb voit essentiellement dans les profondeurs de l'eau la négation et l'antithèse de la vie telle qu'elle se manifeste à l'air libre : tout ce qui anime l'existence terrestre, les mouvements, les couleurs, les bruits, les parfums, est ici absent ou dégradé. Ce sont bien des prairies et des libellules qu'aperçoit Honoré, mais ces libellules sont dépourvues d'ailes, ces prairies ne connaissent ni la faux ni le bourdonnement des abeilles ; les poissons apparaissent comme l'image mutilée des animaux terrestres, comme d'« horribles êtres sans peau, sans cheveux, sans dents » (TA 210). Les êtres humains,

une fois disparus sous les eaux, subissent d'ailleurs aussi de telles mutations: Thérèse se voit, noyée, « sans habits, sans cheveux » (PF 43), Honoré n'a plus de mains lorsqu'il flotte « tantôt horizontal, tantôt vertical » entre deux eaux (TA 184), et les naufragés du Léman sont peu à peu dépouillés de leur chair par les poissons¹¹. Les tempêtes mêmes qui agitent la surface sont sans effet dans les profondeurs, et la vague lueur qui y règne n'est qu'un reste de la clarté d'en haut (TA 150, PF 131); quant à la végétation, elle y est faite d'herbes « éternelles », qui ne connaissent ni l'épanouissement ni le dépérissement propres à toute vie. (Il est intéressant de constater que Catherine Colomb décrit aussi les animaux vivant dans le sous-sol comme des négatifs de la faune de surface, comme de « grandes bêtes sans couleur et sans voix », TA 126.)

Notons en passant que l'on peut établir une relation assez inattendue entre certaines des images par lesquelles Catherine Colomb se représente le fond de l'eau: êtres sans cheveux, libellules sans ailes, et les objets qu'elle mentionne lorsqu'elle décrit le tas d'ordures proche de la maison d'Hermine en Poméranie (TA 32); elle nous montre en effet là « de(s) perruques de poupées, de(s) sécateurs rouillés, de(s) ailes de libellules »: ce dont étaient dépourvus les habitants de l'eau, cheveux, ailes, se retrouve donc ici, par une sorte de jeu de compensation involontaire. Cette constatation atteste, à une échelle microscopique, la cohérence du monde imaginaire de Catherine Colomb, manifeste là même où on serait tenté de ne voir que pure indétermination.

Parfois aussi, Catherine Colomb peuple les eaux de toute une faune qui n'est plus le simple négatif de la faune terrestre, et qui se caractérise par un aspect insolite ou monstrueux, comme ces poissons dont le nom seul évoque les espèces les plus étranges, le « poisson-lune », le « poisson-calebasse » (TA 184), ou ces « horribles créatures rayées de noir et blanc, des nageoires dans le museau et des yeux sur le dos » aperçues par Silvia dans son délire (TA 117) et qui paraissent sortir tout droit des zoologies fantastiques d'Henri Michaux. D'autres sont d'autant plus inquiétants qu'ils demeurent invisibles ou mal définis, tels que ces « animaux inconnus » sur le dos desquels se soulève en Afrique « l'eau boueuse de lacs immenses » (ET 21), ou ces « bêtes comme des serpents » qui évoluent autour d'un sous-marin en perdition¹².

¹¹ *Ecriture 3*, p. 158.

¹² *Revue de Belles-Lettres*, no 1 - 1966, p. 4.

Les animaux ne sont cependant pas seuls à hanter les profondeurs des eaux ; ces dernières sont aussi en effet un immense tombeau « à plafond vert » (TA 87) : pour tous les noyés, bien sûr, si nombreux dans les textes de Catherine Colomb, mais pour beaucoup d'autres encore. Car il semble que dans la géographie personnelle de l'auteur, l'eau soit tout autant que la terre le séjour des morts, ainsi que l'atteste ce passage de *Tenebrae*¹³ : (...) les morts innombrables, les noirs, les rouges, les jaunes monteraient tous ensemble et tous semblables, lentement, du fond des mers. » Et ces enfants aussi, que cherche désespérément César, c'est dans l'eau qu'ils ont disparu à tout jamais. Cette disparition a suggéré à l'auteur une image d'une grande beauté, tragique et théâtrale en même temps qu'attendrisante, peut-être l'une des plus belles qui lui aient été inspirées par le domaine des eaux :

« les enfants impitoyables quittèrent leurs terres inachevées, marchèrent sur les flots, s'enfoncèrent lentement dans l'abîme, les bras levés. (...) Ils s'enfonçaient tout droit, on ne vit plus que leurs petites mains, elles disparurent à leur tour. Une de ces fortes voix qu'on entend la nuit sur les vagues s'éleva, dit quelque chose, se tut » (ET 154).

Dans le *Temps des Anges* encore le lac apparaît comme le lieu où sont rassemblés « tous les enfants perdus » (TA 74).

Sous l'apparence d'une surface miroitante et sombre où viennent affleurer des images, l'eau se fait aussi pour Catherine Colomb symbole de la mémoire en quête du passé. Ainsi, dans *Pile ou Face*, Thérèse qui se remémore son bonheur enfui « sent s'épandre dans [son] cœur la nappe sombre où se reflètent les souvenirs » (PF 132). C'est aussi sur l'eau noire du lac, ou celle aperçue dans ses rêves et semblable à une « flaqué de ténèbres » (TA 65, 67), que Joseph voit apparaître, obsédant, le visage de son père qu'il a laissé mourir dans les flammes. Il est intéressant de constater que dans les *Esprits de la Terre*, César espère que les flaques sombres du lisier vont jouer un rôle analogue de miroir du souvenir : il passe en effet ses après-midi à l'écurie, et « cher(che) l'image du passé au fond du lisier fauve et noir » (ET 106). Ainsi le rapport avec l'eau représente-t-il ici pour l'être humain — tout comme celui avec la terre — un accès à tout ce qui est enfoui au plus profond de sa mémoire, et plus particulièrement au souvenir d'un événement douloureux : la fin d'un

¹³ *Revue de Belles-Lettres*, mai 1964, p. 5.

amour ou d'une enfance, la mort d'un père. Et l'on peut conjecturer que l'abondance des allusions au monde des profondeurs aquatiques dans l'œuvre de Catherine Colomb tient précisément à ce que l'auteur, comme Thérèse, César ou Joseph, pressentait là le lieu d'un souvenir très ancien, lié à un moment particulièrement tragique de son propre passé.

« ô mon Dieu, y a-t-il quelque chose de plus beau qu'un torrent ? »

Histoire de Lauraispasdû.

Diamétralement opposé à l'image de l'eau des profondeurs, le motif de l'eau qui écume, jaillit avec violence — eau des rivières, des torrents, du lac agité — apparaît sous la plume de Catherine Colomb avec une constance frappante, de *Pile ou Face* aux derniers textes.

Cette eau évoque d'abord pour l'auteur l'idée du commencement du monde : c'est en effet à « l'écume des flots aux premiers jours du monde » (PF 58) que pense Thérèse lorsqu'elle contemple une étoffe blanche et mousseuse à une devanture de magasin ; c'est aussi à la « naissance du monde » que dans *Châteaux en Enfance* (CE 55) Catherine Colomb associe la vision de l'Arve à sa source ; et dans les *Esprits de la Terre* l'écume des fleuves qu'un des prétendants d'Isabelle longe à son arrivée en Suisse devient elle aussi « source du monde » (ET 42). Simultanément, cette eau qui coule « inépuisable »¹⁴, « depuis des siècles » (TA 216) est l'image même de la permanence associée au changement perpétuel, du mouvement et de la fixité conjoints, ainsi que le suggère la comparaison du torrent qui fuse entre des blocs de rocher avec d'« immenses roues d'écume » (TA 216).

On comprend dès lors ce qui peut fasciner Catherine Colomb dans cette image de l'eau : la représentation d'un instant originel qui n'en finit pas de recommencer, d'un temps toujours neuf, renouvelé avec une inlassable prodigalité, délivré de la mort. Par contraste avec l'eau sombre, immobile des profondeurs, évocatrice d'une éternité figée, l'eau écumante représente un instant idéal, un pur jaillissement

¹⁴ *Histoire de Lauraispasdû*, Ecriture 3, p. 146.

de vie. L'opposition entre ces deux états de l'eau peut être rapprochée de celle que nous avons précédemment mise en évidence entre les profondeurs sombres de la terre et le « sol de saphir ». C'est d'ailleurs en des termes presque identiques que Catherine Colomb qualifie ce sol, « plus pur que les cieux mêmes »¹⁵ et cette eau « plus clair(e) que rien au monde, plus clair(e) que le ciel, que l'air »¹⁶. Et ces deux images s'associent également à un instant privilégié du temps : l'eau jaillissante à son commencement absolu, le sol de saphir à un accomplissement qui est aussi un recommencement absolu, le jour du Jugement dernier.

Image de vie, l'eau jaillissante est encore symbole de force ou de violence : l'eau du torrent creuse la roche¹⁷, elle franchit, « furieuse », les obstacles, ou s'y heurte « violemment » (CE 55), elle pourrait « tuer un mouton, un bœuf » (TA 210) ; son impétuosité fait songer à un déchaînement de force animale : l'Arve à sa source est une « cavalerie innombrable » (CE 55) et le lac qui se précipite par l'ouverture du « Pont des machines » libère de « grandes bêtes écumantes » qui « s'élancent tête baissée » (ET 81).

Le mouvement tumultueux de l'eau traduit aussi chez Catherine Colomb la violence des sentiments : dans *Châteaux en Enfance*, la vision de l'Arve est amenée par l'évocation de l'« orage du cœur » qui tourmente Elise (CE 55) et que Catherine Colomb compare à la rage de la rivière au fond d'une gorge ; dans les *Esprits de la Terre*, la colère de César, brimé une fois de plus, est représentée par une eau qui se répand en torrents, traduction littérale de l'expression « la coupe déborde » (ET 140). C'est encore le cœur de Valérie et d'Arlette en proie à des déceptions amoureuses qui est comparé au mouvement d'une roue à aubes au milieu de l'écume (TA 178). Catherine Colomb recourt aussi à l'image du torrent pour dire l'émotion et la douleur d'une femme en couches : « une fille commença à naître, Estelle la glorieuse était entraînée par un torrent qui se précipitait au-dedans d'elle (...). »¹⁸ On retrouve d'ailleurs ici un écho de la première connotation de l'image, celle de la « naissance » du monde.

Notons que dans cette dernière évocation, le torrent semble bien avoir en outre valeur de symbole érotique : s'agissant d'un accouchement, en effet, on s'attendrait à ce que ce torrent se précipite

¹⁵ *A la Rencontre de mes personnages*, p. 24.

¹⁶ *Fuyardes Etincelles*, *Ecriture 1*, p. 18.

¹⁷ *Histoire de Lauraispasdû*, *Ecriture 3*, p. 146.

¹⁸ *Fuyardes Etincelles*, p. 13.

hors de la femme, au lieu de se ruer en elle. Pareille interprétation ne nous paraît pas excessive, dans la mesure où, par ailleurs, ainsi qu'on vient de le voir, l'image de l'eau tumultueuse est directement liée aux mouvements de la passion amoureuse. Et cette signification est implicite, pensons-nous, dans cette exclamation de César apprenant le prénom de sa future femme, une jeune fille dépourvue de tout attrait physique : « Blanche ! César frémit. N'importe quoi, Nicole ou Marguerite, mais pas ce nom d'écume » (ET 143). La connotation affective-érotique du motif de l'eau en mouvement apparaît encore dans ce texte de *Pile ou Face* :

« du linge avait été mis à rincer dans la baignoire, s'étirant, se gonflant, tournant en rond sous l'eau jaillissante. M. L. entra dans l'appartement, écouta un instant, puis hâta le pas vers la chambre de bain et ferma brutalement le robinet en criant :
 — Qu'est-ce que c'est que ça, vous allez dépasser la limite d'eau ! (...) Ses mains tremblaient. Cependant la ville lui accordait dix mille litres par an (...) » (PF 11).

On peut en effet voir dans le geste de M. L. l'équivalent symbolique de toute son attitude affective à l'égard de sa femme, le libre écoulement de l'eau représentant les effusions de sentiment auxquelles il coupe systématiquement court tout au long de leur vie conjugale.

Remarquons d'ailleurs que les sentiments violents représentés par l'eau tumultueuse sont des sentiments ou bien réprimés (le geste de M. L.), ou bien déçus (chez Elise, Valérie, Arlette). Quant au nom d'écume de Blanche, il jure avec l'absence d'attraits de la jeune fille. Ainsi l'image de l'eau en mouvement se lie-t-elle à l'idée d'une affectivité incapable de s'épanouir ou de se satisfaire.

Catherine Colomb voit encore dans l'écume de l'eau jaillissante le produit d'une dématérialisation, d'une transmutation : en effet, dans le torrent décrit à la fin du *Temps des Anges*, « l'eau n'a plus la couleur de l'eau, elle est transformée en air » (TA 210), de sorte que son jet épargne une plante accrochée au rocher qu'elle balaie ; de même le ruisseau de *Fuyardes Etincelles* est « plus clair que rien au monde, plus clair que le ciel, que l'air »¹⁹. Et l'eau du ruisseau qui coule derrière la maison de Joseph ne peut être comparé en pureté qu'à l'eau de cerises de son père, ou à l'eau du mystérieux lac aux Anges, toutes deux symboles de pureté — et de pureté morale aussi. Le torrent et l'écume correspondent donc à un état de l'eau

¹⁹ *Ecriture 1*, p. 18.

sublimé par rapport à celui de l'eau du lac ou de la mer. Catherine Colomb oppose d'ailleurs explicitement ces deux états, et l'impureté de l'un à la pureté de l'autre, lorsqu'elle décrit le paysage où disparaît Joseph :

« Au bord du lac un énorme crapaud flûtait sur les roseaux, et la vieille idole posait une pomme de terre sur une autre en forme de cuisses. Et elles riaient ! Mais ici un sable vert, pas de vieux souliers, pas de mazout ni ces horribles êtres sans peau, sans cheveux, sans dents, qui peuplent la mer, l'eau n'a plus la couleur de l'eau, elle est transformée en air » (TA 209-210).

On peut voir dans cette idéalisation de l'eau sous sa forme écumueuse l'expression implicite du désir de purifier l'image de l'eau de toutes les connotations négatives qu'elle comporte pour l'auteur.

Mais l'image même du torrent est aussi susceptible de se muer en son contraire : il arrive que le cours inférieur du torrent perde sa pureté et se charge de boue sombre, ou verdisse, lorsqu'il entraîne ces herbes qui ne sont autres, aux yeux de Catherine Colomb, que les chevelures de têtes coupées et posées sur la rive²⁰. On retrouve alors, avec ces couleurs, ces mutilations, les caractéristiques que nous avons mises en évidence à propos de l'eau des profondeurs.

« l'aspidistra ... tentait en vain de s'enfuir par la fenêtre... »

Les Esprits de la Terre.

Le torrent représente dans l'univers imaginaire de Catherine Colomb le symbole d'une puissante décharge d'énergie, à la fois instantanée et continue. C'est aussi l'image d'une force, mais très différente, que l'auteur reconnaît dans le monde végétal: celle d'une force latente, captive, qui tend pourtant à se libérer et y réussit parfois au point de devenir dangereusement envahissante.

²⁰ *Fuyardes Etincelles*, p. 18.

L'apparition la plus suggestive et la plus fréquente de ce thème est constituée par l'évocation de l'arbre dont on a fait un meuble ou un objet quelconque, et qui sous sa forme nouvelle a conservé sa nature d'être vivant. Catherine Colomb devine en effet que dans les tables et les chaises, des noyers, des cerisiers sont « prisonniers » (CE 202); elle pressent que les « nymphes du chêne » endormies dans tel ancien coffre ne vont pas tarder à s'éveiller au bruit du choc de ses lourdes poignées en forme de heurtoir (CE 32). Dans le cabinet de travail d'un gros industriel, ce sont « les hêtres et les acajous (qui) étouff(ent) et cri(ent) sous les juponnages de reps rouge à pompons » (ET 27), tandis que, plus heureux, un bureau abandonné en plein air peut « reven(ir) tout doucement à sa condition d'arbre » (ET 71). Il n'est pas jusqu'à l'humble balai posé contre un mur qui ne se souvienne « qu'il (a) été buisson sur la terre et (ne) fleuris(se) comme une rose » au coucher du soleil (CE 190). En fait, la vie végétale, si réprimée sa croissance puisse-t-elle être, finira toujours par triompher : c'est ce que pressent bien Catherine Colomb lorsqu'elle imagine que même le sol battu du pressoir refleurira un jour, fût-ce « dans des milliers d'années » (ET 98).

Cette entreprise de reconquête de son empire perdu par le végétal peut d'ailleurs prendre les proportions d'une dangereuse prolifération : l'image de la libération d'une force prisonnière se transforme alors en celle d'une paralysie, d'un invincible et progressif étouffement : les troncs de glycines « tord(ent) comme des boas les fers du perron et disjoign(ent) le balcon minuscule en fer forgé » (CE 113), les racines de jasmin « fend(ent) les marches du perron » elles aussi (CE 202), les bambous, « sautant à pieds joints », prennent chaque année un peu plus de place dans le jardin (CE 113); et sans le travail obstiné de l'homme qui asphalte le sol, les quais de gare seraient en l'espace d'une nuit « envahis par les herbes de la prairie » (ET 110).

Le motif de la vie végétale, entravée dans son développement mais sourdement persistante, symbolise la lutte des forces naturelles, sauvages, et des formes culturelles qui tendent à leur imposer leur loi. Il s'agit sans nul doute là de l'expression symbolique d'un conflit très profondément vécu par l'auteur entre les forces instinctives et les barrières que la conscience tente de leur imposer.

Dans cette perspective, il est intéressant de constater que Catherine Colomb a recouru, pour décrire son expérience de la création littéraire, à une métaphore qui se rapproche fort de l'image de la végétation envahissante et étouffante : « je prends cette feuille, mon stylo, et les souvenirs me reviennent en foule, épines, impossible de

m'arracher, ils encerclent mes jambes, mes pieds, je les arrache de mes membres l'un après l'autre pour pouvoir enfin dans un désert commencer à raconter »²¹.

On peut rapprocher le motif de l'arbre reprenant vie au cœur d'un meuble de toute une série d'images, à la faveur desquelles Catherine Colomb se représente que tel ou tel objet inanimé se met en mouvement, ou se transforme en être vivant : des statues quittent leur piédestal pour aller cueillir les feuilles d'un arbre (TA 153), des planches traversent la cour d'une scierie « de leur démarche saccadée » (TA 30) ; plus étonnante encore est cette vision de la maison de Marguerite peu à peu envahie par tous les motifs que la jeune fille est en train de broder (et l'on retrouvera avec cette évocation l'image de la force patiente du végétal) :

« Imprudente, elle brodait des fleurs et des oiseaux en filet et en Venise, la création animée envahissait la maison et la faisait sauter comme un arbre qui pousse à travers une muraille (CE 113) ; (...) la maison (était) pressée et lézardée par les roses et les amours en filet » (CE 207).

Il n'est pas jusqu'aux montagnes qui ne cèdent à ce branle-bas du monde entier pour se mettre en marche ou « danser comme des chevreaux » (TA 38).

Toutes ces images traduisent, à l'instar de celles de la prolifération végétale, le désir, et la crainte, de voir une universelle animation s'emparer de l'ordre quotidien des choses.

Egalement proche, dans l'ordre symbolique, du thème de la croissance végétale, le thème de la chevelure fait dans les *Esprits de la Terre* une apparition intéressante, particulièrement révélatrice de la manière à la fois discrète et insolite dont certaines images affleurent dans le récit de Catherine Colomb. On lit en effet là (ET 26), au terme d'une de ces séries de digressions propres à l'auteur, cette notation de prime abord très surprenante (il s'agit de jeunes filles en promenade) : « les longs cheveux de l'une se prenaient dans le tronçon de pomme de l'autre ». Pourquoi cette allusion à un fait aussi minuscule, aussi anodin, et purement accidentel, vient-elle s'insérer dans l'évocation, en termes très généraux, des promenades que faisaient ces jeunes filles du temps où Emile était petit garçon ? Il fallait que ce détail fût investi par Catherine Colomb d'une signification bien riche pour qu'elle en eût gardé le souvenir et l'insérât dans son texte.

²¹ Cité par J.-L. Seylaz, *Ecriture 3*, p. 133.

(On peut voir là un phénomène comparable à celui du « souvenir-écran » défini par la psychanalyse, souvenir en soi banal et qui ne sert qu'à remplacer un autre souvenir, lié à un fait trop grave pour être consciemment remémoré.) De fait cette chevelure exubérante qui vole et s'enroule autour d'un reste de pomme est l'exact équivalent des images de végétaux envahissants que nous avons rencontrées; quant au trognon de pomme, second élément de l'image, il représente, pensons-nous, la destruction, l'anéantissement dont nous avons vu qu'elles étaient souvent le corollaire de la prolifération végétale. Une opposition analogue apparaît d'ailleurs quelques lignes plus loin, avec l'évocation des « mèches poussiéreuses sur la nuque » d'une institutrice, qui contrastent avec cette « jeune chevelure rousse dans le vent de mars », le feuillage des peupliers que la vieille femme aperçoit de la fenêtre de sa classe. Notons d'ailleurs que tout au long de l'œuvre de Catherine Colomb le thème de la perte de la chevelure apparaît, lié à la mort, à l'horreur, à la frustration: Thérèse se voit, noyée, sans cheveux ; les poissons repoussants des fonds marins sont des êtres sans cheveux ; et César, le frustré, porte ses cheveux roux cousus sur une rondelle de carton.

« ces animaux, ces bêtes, ces serpents, ces créatures, ces bêtes de tous les temps... »

(Fragment.)

Le monde animal également fournit à Catherine Colomb les images d'une vie proliférante, voire d'une invincible invasion, lourde de menaces. Ainsi évoque-t-elle les « cinquante mille espèces d'insectes du monde » dont les yeux énormes « épient » les hommes²² ; et la vue d'un hélicoptère, gigantesque libellule, la fait imaginer quelque inquiétante mutation à la faveur de laquelle tous les animaux se mettraient à croître démesurément :

« Il y avait quelques temps déjà que les menaçants insectes commençaient à grandir, les araignées brésiliennes suspendues aux arbres semblaient d'énormes fruits poilus, et les poules dans le

²² *A la Rencontre de mes personnages*, p. 23.

poulailler (...) le soir devenaient immenses, leurs yeux ronds et fixes suivaient l'enfant qui s'enfuyait épouvantée. »²³

Et dans *Sidonie*, l'investissement de la ville par de mystérieux guerriers s'accompagne de l'apparition de créatures insolites, que ne désavouerait pas non plus Michaux, ces « animaux inconnus pareils à un appareil photographique avec un protège-tête en drap et un œil unique »²⁴.

Cette hantise ne date pas des derniers textes : dans toute l'œuvre de Catherine Colomb, l'abondance des métaphores et des images à la faveur desquelles êtres humains et objets se métamorphosent en animaux dit à quel point l'auteur est habité par la pensée du règne animal.

Dans *Châteaux en Enfance*, Eugène et Louise ont pour cousin un mystérieux rossignol (CE 84) ; Walter Angenaisaz, avec son gilet blanc à l'air d'« un vaste moineau » (CE 156), tandis que ces employés d'hôtel, avec leur livrée vert et or, courrent ça et là comme des scarabées (CE 75) ; et cet homme, paisible employé de bureau, voici qu'il prend goût à la chasse et se transforme de manière surprenante : « son visage se couvrit de poils durs, sa bouche s'ouvrit sur des dents de chien » (CE 214). Dans les *Esprits de la Terre*, César et ses frères ont une « mère oiseau », la Tourterelle (ET 95) dont on ne connaîtra jamais le visage ; dans le même roman, les insectes épient en vain, dans le cimetière du village, un « bruissement d'élytres humaines » (ET 95). Lorsque Victor, l'horloger, dans le *Temps des Anges* sort de sa boutique, le joran « ébouriff(e) les plumes de son poitrail » (TA 71), et quand Joseph et ses camarades se battent, « leurs plumes vol(ent) de toutes parts » (TA 64).

Ce processus de métamorphose en animaux n'épargne pas non plus les objets, dont le statut d'êtres inanimés semble bien parfois, ici encore, n'être aux yeux de Catherine Colomb qu'une apparence trompeuse, un état transitoire. Ainsi, les taches sombres qu'Eugène aperçoit dans son jardin la nuit ne sont-elles autres que des plésiosaures et des brontosaures — et surtout pas des arbres ou des buissons (CE 113) ; et lorsque Mélanie trébuche, c'est qu'une licorne était couchée en travers de son chemin (ET 91) ; quant au cancer d'Hermine, c'est véritablement une écrevisse qui lui déchire l'estomac à petits coups de pattes (TA 186) ; les parapluies même, objets peu mystérieux s'il en est, « sitôt pendus au poignet du vieux banquier

²³ *Fuyardes Etincelles, Ecriture 1*, p. 17.

²⁴ *Nouvelle Revue française*, novembre 1964, p. 946.

ou posés dans le porte-parapluies à l'entrée de la maison (...) reprennent leur véritable visage de poulpe qui nage lentement entre les rochers, et saisiraient le bras de la contessa si elle s'approchait du rivage »²⁵. (L'image apparaissait déjà dans *Châteaux en Enfance* avec ces « parapluies flottant comme des méduses dans les buissons de lilas », CE 215.)

Cette intrusion du règne animal — par le biais de la métaphore — au cœur du décor familier, Catherine Colomb l'a transposée au domaine psychique, avec l'évocation des phobies et des hallucinations de Gontran Budiville aveugle. Ces passages, qui font défiler sous nos yeux toute une théorie d'animaux, étranges, repoussants, appartiennent sans nul doute aux plus étonnantes de l'œuvre de Catherine Colomb : successivement, Gontran est importuné par des cris d'oiseaux, il a peur que des chauves-souris, des engoulevents aux ailes encombrées de toiles d'araignées ne s'accrochent à ses cheveux, il demande qu'on écarte les crapauds, les escargots (aux « seize mille fausses dents ») qui barrent son chemin, il craint que le fourmilier à la langue poisseuse ne se colle à ses souliers. Il se compare lui-même à ces rats qui parcourent toujours les mêmes itinéraires, il n'est plus, pense-t-il, qu'un perroquet aux yeux crevés, un cavernicole, « le grand ongulé des parcs nationaux », un coelacanthe, un oursin de la Mer Caspienne. Enfin, il sent que des ptérodactyles, des « sauriens volants » heurtent son visage, il se croit encerclé par des fourmis processionnaires, il est obsédé par un mystérieux rat (« Le Rat, le Rat ! ») qu'il tente en vain d'écraser à l'aide de sa canne d'aveugle (TA 143, 148, 187, 195).

De fait, en se représentant la cécité de Gontran, Catherine Colomb a en quelque sorte tendu en elle un écran noir sur lequel pouvaient faire irruption ses hantises les plus profondes. D'ailleurs, cet envahissement de l'esprit par le monde animal paraît bien avoir été une expérience vécue par l'auteur même, si l'on en juge par les premières lignes d'un texte publié après sa mort²⁶ :

« Et que penses-tu ? Est-ce que tu penses encore, ou bien n'as-tu plus dans ta cervelle que ces animaux, ces bêtes, ces serpents, ces créatures, ces bêtes de tous les temps, de tous les âges, enfin rassemblés et défilant en cortèges, dangereux, inoffensifs, étranges, impossibles à classer (...). »

²⁵ *Histoire de Lauraispasdû, Ecriture 3*, p. 151.

²⁶ *Revue de Belles-Lettres*, n° 1 - 1966, p. 3.

Le monde animal apparaît bien ici comme l'antithèse de la pensée, de l'activité consciente de l'esprit, ainsi que l'atteste la question : « Est-ce que tu penses encore, ou bien n'as-tu plus dans ta cervelle que ces animaux (...) » ; simultanément les animaux incarnent, dans la mesure où ils sont « impossibles à classer », tout ce qui échappe aux catégories rationnelles. Il se confirme ainsi qu'à travers l'image de l'animal, Catherine Colomb se laisse aller à des rêveries issues des régions les plus profondes de son être. Dans cette perspective, il nous paraît significatif que l'auteur ait précisément symbolisé le processus de la création littéraire par cette transformation d'animaux en êtres humains qui sortent du brouillard ou de la forêt.

La croissance végétale est souvent pour Catherine Colomb, ainsi que nous l'avons montré, l'image d'une force sauvage, antagoniste des formes culturelles. On constate, à la faveur d'une brève allusion dans *Pile ou Face*, que le règne animal peut incarner une semblable opposition à la culture au sens large du mot — ici sous forme de la résistance du « cru » à la cuisson : « Elle se souvenait encore », note Catherine Colomb à propos de Mme L., « de la peine qu'elle avait eue au début de son mariage à apprivoiser les œufs et le lait, qui gardent les caprices du règne animal. Toujours l'œuf tranchait, et toujours le lait montait dans la casserole » (PF 47).

Mais l'animal n'apparaît pas toujours comme une force archaïque, menaçante, comme un être inquiétant ou repoussant. A l'exemple du végétal tantôt envahissant, tantôt prisonnier, l'animal peut aussi être associé dans l'esprit de Catherine Colomb à des évocations de captivité, de paralysie : dans *Fuyardes Etincelles*²⁷, Sidonie s'apitoie sur le sort de mouches enfermées dans un bocal ; Gontran Budiville, aveugle, s'embarrasse dans une plate-bande de son parc, tandis que non loin de lui, image de son propre sort, un corbeau pris à la fourche d'une branche se débat en vain pendant des heures (TA 184) ; c'est à une « hirondelle à terre » que l'auteur compare la lampe de Galeswinthe déposée dans un coin de mansarde, symbole de l'expulsion de la pauvre femme hors de la demeure familiale. Catherine Colomb va même jusqu'à imaginer « la douleur des escargots qui crient et pleurent, empilés dans une caisse au fond d'un bureau de gare » (TA 174), et pour lesquels elle paraît éprouver autant de compassion que pour ces arbres qui, eux aussi, pleurent enfermés dans les meubles. L'animal, lorsqu'il est captif, peut donc aussi devenir un symbole de détresse particulièrement intense, à travers lequel Catherine Colomb exprime vraisemblablement sa propre expérience de la douleur.

²⁷ *Ecriture 1*, p. 14.

« Le début d'un déménagement est simple ; les objets sont rangés par catégories ; puis, semblables à des mots considérés trop longtemps, ils prennent un aspect étrange... »

Châteaux en Enfance.

Si pour Catherine Colomb les objets apparemment les plus inanimés sont susceptibles de prendre vie, il arrive aussi que les mots, sous sa plume, se mettent à vivre d'étrange façon. Fréquemment en effet, Catherine Colomb prend à la lettre telle ou telle expression imagée, et lui donne à nouveau le sens originel, concret, que l'usage métaphorique avait fait oublier. Ainsi, par exemple, tel notaire, à l'attitude empruntée face aux Budiville réunis dans leur salon, a réellement été « emprunté », enlevé, à son milieu habituel (« emprunté à cent notaires de campagne tout bronzés dans leurs habits noirs, et sous leurs bureaux les souliers qu'ils raclaient laissaient des fétus de paille et de fumier », TA 183-184) ; de même ces petites éclaireuses, si empruntées lors de la réception au Château, ont été « empruntées » aux tables de cuisine de leurs parents sur lesquelles on ne se gêne pas de poser les coudes (TA 105-106).

Ce procédé fut sans doute inspiré à l'auteur par ses lectures de Lewis Carroll : le chapeleur fou d'*Alice au Pays des Merveilles* doit en effet son existence à l'expression métaphorique anglaise « aussi fou qu'un chapeleur ».

Les exemples de cet emploi naïf, et souvent humoristique, du langage sont nombreux : du meuble aux jambes « boiteuses » incapable de couvrir les quarante kilomètres qui le séparent de son pays (CE 245), des prix qui « montent » parce que les épiciers soufflent dessus (CE 38), jusqu'au fermier qui « fait sa pelote, soigneusement, commençant par un scoubidou de papier » (TA 74) et au pasteur qui a si bien « perdu la tête » qu'il doit s'en trouver une nouvelle (ET 106). (Et c'est la raison pour laquelle, au mariage de Mélanie, le pasteur aura une tête de chat !) Catherine Colomb ne manque pas d'ailleurs de souligner en passant les effets paradoxaux qui peuvent résulter de l'emploi imagé du langage. Evoquant les reproches faits à Valérie, vieille fille aigrie, de « s'emballer », elle note : « c'était ridicule de penser qu'elle pouvait s'emballer, écumer, secouer sa crinière, taper sur les pavés comme avec des marteaux » (TA 171).

Dans tous les cas que nous avons cités, le procédé n'a rien de gratuit ; il renouvelle et approfondit au contraire la valeur expressive des mots. Cette réactivation de la force originelle d'expressions

affaiblies par l'usage obéit en fait, sur le plan du langage, à une optique semblable à celle qui faisait deviner la sève endormie de l'arbre dans la chaise ou le bahut, pressentir le poulpe caché dans le parapluie. En poète, Catherine Colomb sait explorer les ressources du langage même, les facettes inaperçues des mots, elle sait voir cet « aspect étrange » qu'ils prennent si on les regarde assez longtemps (CE 211).

Un dernier exemple illustrera l'effet poétique de dépaysement lié à cet emploi des mots : un jeune homme, dans *Châteaux en Enfance*, choisit chaque jour une cravate neuve dans les rayons du magasin paternel ; Catherine Colomb se laisse alors aller à rêver autour de ce mot « rayon », qui se transforme sous son regard en un « nom de miel et de lumière » (CE 160). En l'espace d'une seconde, cette délicate révélation des richesses sémantiques du mot « rayon », toutes chargées de connotations affectives particulièrement intenses, nous entraîne bien loin du commerçant des « Galeries », de ses manches de lustrine et de ses oreilles grises.

On pourrait montrer d'ailleurs que l'emploi de mots anglais, le recours à des termes de la langue locale, procédés fréquents chez Catherine Colomb, loin d'être une fantaisie gratuite, répondent à un goût analogue pour le jeu avec les ressources secrètes, sonores ou sémantiques, que recèlent les mots.

« Où en étais-je ? à Ulysse qui achète des barbues à cet homme insignifiant comment peut-on dire qu'il y a un homme insignifiant ? quand tout signifie (...) »

Le Cousin Ulysse.

Du fait même que ses grands thèmes sont empruntés au domaine de la nature et des forces élémentaires — les vents, le cosmos, la terre, l'eau, le règne végétal, le règne animal — toute l'imagerie que nous avons décrite ici nous apparaît encore proche de ses origines instinctives profondes ; elle s'impose au lecteur avec cette vigueur, cette immédiateté que nous aimons rencontrer dans les arts dits « primitifs » ou « naïfs ». Elle est au cœur de l'œuvre de Catherine Colomb comme cette sève secrète et sauvage que l'auteur pressent au cœur des objets ou des mots.

Il importe toutefois de reconnaître aussitôt que, le plus souvent, l'auteur a emprunté les matériaux de son univers imaginaire à la réalité la plus immédiate, la plus concrète, voire la plus banale d'un pays, d'une famille, d'une maison. Ainsi, lorsqu'elle décrit le salon de Mme Angenaisaz « envahi par la mousse verte des capitons » (CE 59), Catherine Colomb illustre sa thématique du végétal envahissant; mais il est clair que, simultanément, elle évoque de manière fort suggestive le goût de la surcharge, l'intimité un peu étouffante des intérieurs fin de siècle. De même, lorsqu'elle décrit César apercevant du haut de la tour de Fraidaigue « Edith tout entière (qui) semble s'enfoncer dans le sol meuble » (ET 73), elle donne libre cours, une fois de plus, à son obsession de l'engloutissement dans la terre, tout en nous montrant fort bien la déformation optique due à la position surélevée de l'observateur.

Cette faculté de nous emmener constamment aux frontières de la rêverie la plus libre pour nous plonger instantanément, et dans le même mouvement, au cœur de la réalité, constitue assurément un des aspects majeurs du génie de l'auteur. Et il n'est pas d'image plus admirablement révélatrice de cette union du rêve et de la réalité que la discrète allusion, dans *Châteaux en Enfance*, à

« cette pente obscure qui conduit à la cuisine d'en haut entre la porte d'ivoire et la porte de corne » (CE 239).

Pour le poète qu'est Catherine Colomb, les portes du rêve s'ouvrent au cœur du quotidien le plus familier: elle n'a qu'à regarder autour d'elle pour qu'aussitôt surgissent des apparences — fût-ce sous la forme d'un bahut de chêne ou d'un parapluie ! — les signes dans lesquels elle inscrit son expérience existentielle la plus intime.

Pierre-André RIEBEN.

