

Eugénie DE KEYSER



Photo : Nicole HELLYN - A.M.L.

Par Colette NYS-MAZURE

1988

Service du Livre Luxembourgeois

Eugénie De Keyser est une figure austère et discrète du roman belge contemporain. Plus connue pour ses ouvrages, articles et conférences consacrés à la philosophie de l'art et à l'esthétique, elle n'en est pas moins l'auteur de deux romans, publiés d'emblée chez Gallimard.

Au moment où s'affirmait le Nouveau Roman, elle élaborait à l'écart, mais dans le même courant de sensibilité et d'exigence, une œuvre singulière. *Le chien* et *La surface de l'eau* rejoignent les sources de l'être tandis que l'écriture rigoureuse donne forme à la dérive existentielle des anti-héros. Sous la froideur apparente de l'observation minutieuse vibre la sensualité contenue; la main qui tient le scalpel n'oublie jamais la compassion.

Biographie

Eugénie De Keyser, dernière née d'une famille de cinq enfants a eu une enfance heureuse entre un père médecin, une mère peintre qui peignait fleurs ou enfants, dès qu'elle en avait le loisir, et une grand-mère aveugle. Grandes maisons, grand jardin, la turbulence des jeux avec ses frères et sœur et une école peu soucieuse de programmes officiels furent ses horizons les premières années. La mort de sa mère, lorsqu'elle avait onze ans, fut dans une certaine mesure la fin de son enfance.

Plus tard, lorsqu'il fallut songer à l'avenir, elle se trouva fort démunie, son père ne se souciant pas de voir une de ses filles à l'université lui avait refusé toute préparation aux examens indispensables. Elle fit cependant des études d'histoire de l'art et commença d'enseigner, mais faute de diplômes reconnus elle se trouva dans une impasse qui la décida à préparer, à près de trente ans, le Jury d'État et à faire une licence universitaire et ensuite un doctorat. Ces années furent riches en tous points. Elles furent notamment marquées par des voyages, en Italie, en Grèce, en Égypte et par un séjour de près d'un an à Paris.

L'enseignement et l'écriture l'avaient toujours attirée. Elle aima faire la classe et plus tard eut plaisir à parler devant de grands auditoires à l'Université. Cependant, en dehors des travaux académiques exigés pour l'acquisition des diplômes, elle n'avait pas écrit de livres. À la sortie de l'école, elle avait cependant fondé une petite revue, *À Cahin-Caha*, avec son amie, la romancière Marie-Louise Haumont. Cette publication très artisanale dura trois ans (jusqu'en 1940). C'est bien plus tard que la commande d'un ouvrage de la collection *Art Idées Histoire de Skira*, l'engagea à prendre la plume pour des travaux de longue haleine; **Le chien** vint ensuite, dans l'ordre d'écriture.

Son mariage avec Marius Guéret fut tardif. Il était veuf avec des enfants mariés et des petits-enfants. Il mourut en 1982. Les préoccupations de cette époque interrompirent l'écriture romanesque. L'élaboration de livres sur l'art y fut aussi pour quelque chose.

Eugénie DE KEYSER - 6

Eugénie De Keyser, professeur émérite de l'Université de Louvain et des Facultés Universitaires Saint-Louis, est décédée le 4 avril 2012. L'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises lui avait décerné le prix De Naeyer pour l'ensemble de son œuvre.

Bibliographie

- *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philosophie, 4e série, fasc. 7, 1955, 124p.
- *Le chien*, roman, Paris, Gallimard, 1964 (in 12°).
- *L'occident romantique*, 1789-1850, Genève, Skira, 1965 (in 4°).
- *La surface de l'eau*, roman, Paris, Gallimard, 1966 (in 12°).
- *Art et mesure de l'espace*, Bruxelles, Dessart, 1970 (in 12°).
- *La sculpture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1972 (avec 144 pl.).
- *Pas perdus dans Bruxelles, Photographies du début du siècle*, Germaine Van Parys, Bruxelles, Monique Adam (80 pl.).
- *Degas - Réalité et métaphore*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, U.C.L., 1981 (avec 47 pl.).
- *Albert Dasnoy. Le plaisir de peindre et le tourment d'écrire*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981 (avec 127 pl.).
- *Grand*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1983, avec 120 pl.
- *L'aquarium sur le piano*, récit, C.F.C.-Edition, Bruxelles, 2000

Colette NYS a demandé à Eugénie De Keyser d'établir un inventaire : où, quand et comment écrivez-vous ?

D'abord se promener avec la chose, l'avoir partout avec soi, la ressentir, scène après scène (au sens d'une scène de théâtre, avec le lieu entourant la figure) et moins l'épisode d'une histoire, d'ailleurs inconnue, qu'une situation physique et morale du personnage, le geste et le rapport avec le lieu, parfois mimé, ressenti.

Ensuite, il faut écrire, s'y mettre.

Taper à la machine.

Où ?

Face au jardin, dos à la rue (mais **Le chien** fut écrit en partie sur une grande table en chêne placée le long d'un mur).

La machine et le papier sont tout le nécessaire d'abord, et la phrase part, comme si la main la connaissait mieux que la tête, la surprise naît des mots qui se suivent et disent, autrement, ce qui a été porté de longues heures. Jusqu'au moment où quelque chose manque. Le mot ne vient pas ou s'ordonne mal à ce qui est écrit déjà.

Le dictionnaire n'est pas toujours à portée de main. Il faut se lever, aller parfois dans une autre chambre pour chercher la solution. Soulagement ? Peut-être. Prétex te à changer de place. Lecture délicieuse (mais assez rare) du gros Analogique de Boissière, consultation plus brève de Grévisse.

Retour à la machine, nouveau départ ou bien, recommencer la phrase, la page ... ou renoncer pour ce jour-là.

Le silence. Les feuilles déjà écrites. Les choses familières. Tableaux au mur, photos. Un espace où tout est déjà connu.

Bruxelles.

Étrangement je n'écris que dans ce lieu, dans la maison, dans l'air de la ville, mais je peux, sans tout détruire, changer de chambre pour écrire, à condition que la machine et les papiers me suivent.

J'aime les fleurs, mais si j'écris, elles ne sont jamais là où j'écris.

Le chien fut écrit presque entièrement le soir, à la lampe.

La surface de l'eau à des heures diverses (tout entier face au jardin).

Aujourd'hui je n'écris guère que le matin.

La machine ?

Vieille ! Rien d'autre à en dire.

Il faut avouer qu'elle n'est pas le seul instrument. Il arrive que ce qu'on transporte avec soi ait une vie différente de la chose ou du personnage. La phrase aussi peut surgir d'endroit en endroit, n'importe où, dans le tram, dans une salle de cours, en promenade, pendant que l'on consulte un ouvrage de référence pour tout autre chose, et c'est le stylo alors qui est le maître de l'« œuvre ». Le fait qu'il y ait du monde autour de soi est alors, de manière incompréhensible, plutôt stimulant, à condition que personne ne m'adresse la parole. Les salles de lecture des bibliothèques sont, dans ce sens, de très bons lieux pour écrire de très petits fragments du texte en cours. (La dernière phrase de **La surface de**

l'eau a été portée ainsi, notamment dans divers moyens de transport, pendant plus d'une semaine).

Interrogée à propos de sa dette à l'égard du Nouveau Roman, Eugénie De Keyser répond :

*En ce qui concerne le Nouveau Roman, ce n'est point l'essai théorique de Robbe-Grillet que je n'avais pas lu mais la lecture de **Les Gommés**, et aussi de romans de Claude Simon et d'autres, notamment le **Planétarium** de N. Sarraute que j'ai moins aimé.*

Lettre du 18 juin 1992.

Texte et analyse

La chambre est nue et vide. Il n'y a ni statue, ni plante d'aucune sorte, et personne n'est assis sur la chaise. L'odeur de la stéarine flotte encore ; ce n'est pas ici, mais derrière cette porte que personne n'ouvre plus, dans la maison engloutie sous les maisons neuves.

La fenêtre devient toute noire. On ne voit plus la porte ni les murs de la chambre.

Le prêtre a prononcé les paroles latines, tout seul devant la boîte de sapin que les hommes emportent en pressant le pas.

Il n'a pas été nécessaire de creuser une tombe. Une tranchée est toujours ouverte dans le cimetière. Les porteurs déposent ce cercueil parmi les autres et s'en vont achever ailleurs leur journée.

Nul n'a regardé la morte plus longtemps qu'il ne faut pour changer un corps de place et clouer un couvercle.

Personne n'essaiera de refaire un visage avec ce masque de cire tendu sur les os d'un squelette, immobile, opaque comme la glace de l'étang qui cache les profondeurs de l'eau où vivent, sous la carapace grise que piétinent gauchement les mouettes, les algues qui se balancent, les poissons, les grenouilles et les insectes en métamorphose, et tous ces vivants qui remontent au jour comme les fleurs des nénuphars appelés par le surgissement de l'aube.

(*La surface de l'eau*, p. 191-192.)

Ces six paragraphes achèvent le roman : Melle Marie, l'héroïne, est morte dans cette chambre de l'hôpital où elle fut transportée à l'instigation de ses voisins d'immeuble, inquiets de son état de santé.

L'accent est mis sur le dépouillement total, inscrit déjà dans l'exergue, emprunté à l'Évangile de Saint Mathieu : « À celui qui n'a pas, on ôtera même ce qu'il croit avoir. » (XXV, 29)

I. *La chambre est nue et vide.* Le premier paragraphe de cet ultime chapitre utilisait déjà les mêmes adjectifs pour caractériser le mur en face

de Melle Marie *le mur blanc, vide et nu. Il est lisse, sans craquelures, sans le moindre trou par où sortir pour retrouver les arbres, les gens tout vêtus, la pluie ruisselante, et ce pain qui sèche dans l'armoire de la cuisine et la trace grise de l'eau sur la pierre de l'évier.* (p. 174). Mais ici, il s'agit non plus de la chambre commune, mais de la chambre d'isolation des mourants, le dernier piège.

Il n'y avait ni statue, ni plante d'aucune sorte, et personne n'est assis sur la chaise. À la faveur de la confusion mentale qui a envahi progressivement l'héroïne, les différents lieux se superposent. La tournure résolument négative (*ni, ni, aucune, personne n'*) est un procédé efficace pour créer le dénuement : Melle Marie a perdu tout repère, tout lien, tant avec l'enfance -elle aimait toucher en cachette la statue de l'église-, qu'avec la nature et les êtres, bien rares, qui se sont intéressés à elle, un instant. La dernière sensation de la mourante vient de cette *odeur de stéarine* (corps gras, principal constituant des graisses animales, servant à fabriquer des bougies), associée à la maison de famille, rue Basse, dont rien ne demeure, *engloutie sous les glycines, écroulée sous le poids de béton et sous les maisons neuves* : la nature, le béton, l'inexorable renouvellement de la vie ont eu raison d'elle.

2. Avec la tombée de *La nuit* (titre du chapitre) et sous l'effet de la mort, tout s'efface, comme on nettoie le tableau de la classe ou la mémoire de l'ordinateur. *La fenêtre devient toute noire. On ne voit plus la porte ni les murs de la chambre.* Melle Marie, mais aussi le lecteur, n'a plus rien à voir ici. Cette phrase n'est pas sans rapport avec le paragraphe initial du roman : *La porte se referme sur l'ombre comme sur un trou noir* que l'on peut considérer comme une mise en abyme, au même titre que l'exergue.

3. *Le prêtre*, sans doute l'aumônier de l'hôpital, entrevu vaguement, aux traits *aussi peu distincts qu'un reflet dans l'eau, a prononcé* sans témoin, *tout seul*, les prières de circonstances, dans une langue étrangère : *les paroles latines* soulignent l'étrangeté tandis que *la boîte de sapin*, plus modeste, relance l'idée de pauvreté ; la cérémonie est réduite au minimum : la hâte (*en pressant le pas*) des *hommes* de service manifeste, si besoin en est encore, que Melle Marie n'a droit à aucun égard particulier.

4. Le procédé s'amplifie : le vocabulaire (*tranchée* plutôt que tombe, *porteurs, ce cercueil parmi les autres*), les tournures de phrase (*il n'a pas été nécessaire*), la juxtaposition et la chute du paragraphe s'en

vont achever ailleurs leur journée, expriment l'appauvrissement des démarches élémentaires, des rites mortuaires. Le «degré zéro de l'écriture» convient à cette mort(e) sans histoire, vouée à la fosse commune. Pas de littérature pour cette figure éphémère, cette Melle Marie au nom de famille inconnu.

5. Supervielle écrivait : *quand nul ne pense à moi, je cesse d'exister*. Celle qui fut l'institutrice chahutée, la chômeuse en quête d'un improbable travail, l'errante des rues et des parcs, la malade, n'est plus que *la morte, un corps à changer de place. Plus longtemps qu'il ne faut* souligne à nouveau la rapidité des gestes : le *couvercle de la boîte de sapin* est cloué plus vite qu'il ne faut pour l'écrire.

Au *Personne n'est assis sur la chaise, à cette porte que personne n'ouvre plus* au premier paragraphe, fait suite le *Nul n'a regardé la morte*, avant que le dernier paragraphe ne commence par *Personne n'essaiera*. Comme Emmanuel Bove ou Samuel Beckett, Eugénie De Keyser travaille à l'économie pour suggérer la déréluction.

6. Ce sixième et dernier paragraphe s'allonge paradoxalement et dessine une spirale ascendante, en contraste saisissant avec les paragraphes brefs en énumération.

Une modification s'annonce par l'emploi du futur (*essaiera*) après les présents des deux premiers paragraphes (*est, a, est, flotte, est, ouvre; devient, voit*) et les passés des trois suivants (*a prononcé; a été; a regardé*) alliés aux présents (*emportent; est, déposent, s'en vont; il faut*).

La mort, très présente dans les deux premières lignes (*ce masque de cire tendu sur les os d'un squelette*) va faire place à des images de métamorphose et de vie par le biais de la comparaison -qui déséquilibre le paragraphe- amorcée par le *comme* habituel et habilement ménagée par les deux adjectifs *immobile, opaque*, qui conviennent au visage devenu masque comme à la surface de l'étang gelé.

Le roman est bouclé; le titre emblématique trouve ici sa pleine signification : *un visage est comme la glace de l'étang qui cache les profondeurs de l'eau*. La proposition relative, introduite par *où* va permettre d'approfondir la dimension secrète, de traverser les apparences pour reconnaître le mystère vital *sous la carapace grise que piétinent gauchement les mouettes*. Ces mouettes renvoient aux oiseaux, qu'observait Melle Marie au long de ses errances, mais aussi à la

maladresse des inconscients qui la croisèrent sans rien deviner de son drame.

Voici la vie subaquatique : *les algues se balancent, les poissons, les grenouilles et les insectes en métamorphose*, comme dans un tableau de Paul Klee ; un mouvement d'allégresse point, que vient confirmer le tour synthétique *et tous ces vivants qui remontent au jour*, reprenant le verbe antérieur *vivent* et accentuant l'opposition à la mort (notamment celle de la demeure d'enfance, ensevelie sous les stratifications -§1).

Une dernière comparaison, enchâssée dans la première à la façon de Proust, relance la spirale, faisant de l'analogie le point d'orgue qui va continuer à résonner dans l'oreille du lecteur : *comme les fleurs des nénuphars appelées par le surgissement de l'aube*, grâce à la musique conjuguée des **r**, des **s** et des **l**, associée à l'image d'un autre *germinal*, d'une résurrection.

Le chien s'achevait sur un suicide raté et se fermait sur l'image d'un insecte *bourdonnant enfermé entre mes paumes et qui se tairait enfin si j'osais serrer les doigts*. Ce second roman, construit sur une dérive analogue, se termine par une vision plus optimiste. Lorsqu'Eugénie De Keyser écrit *Personne n'essaiera de refaire un visage avec ce masque de cire*, elle signe son travail : l'écrivain a accompli une métamorphose, a dressé un Tombeau. Quelqu'un s'est souvenu de l'être dérisoire.

Cette dernière page du roman fonctionne comme un miroir de l'ensemble et suggère de nombreux **développements pédagogiques**, tant à l'intérieur du roman lui-même que dans une comparaison avec *Le chien* ou avec des œuvres différentes, par exemple *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar : la chambre de Zénon, cœur du chapitre intitulé *L'abîme*, au centre du roman (Folio N° 798, p. 234-237).

Dans *L'art du roman*, Milan Kundera rappelle que *l'esprit du roman est l'esprit de la complexité*. Chaque roman dit au lecteur : *Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses*. Analyser *La surface de l'eau*, c'est s'ouvrir à cette complexité, c'est entrevoir quantité de lectures possibles ; nous en indiquerons quelques-unes :

* On pourrait s'attarder à la table des matières : la division en onze chapitres, surmontés d'un titre sobre : l'article indéfini, un substantif toujours au singulier et, à trois reprises, flanqué d'un adjectif. Un seul fait

exception : *La force des choses*, en recourant au complément déterminatif, mais il constitue une expression, comme *L'école buissonnière*.

Par contagion interne, ces titres communiquent un ton froid et détaché à l'ensemble, alors que, pris isolément, chacun est susceptible d'acceptions diverses. Ainsi *Le congé* renvoie à l'idée de licenciement – Melle Marie reçoit son congé à la veille de la rentrée scolaire – alors qu'il pourrait signifier *prendre congé* ou *partir en congé*.

* On pourrait étudier les lieux que parcourt et visite Melle Marie à partir du moment où l'aire de l'école lui est interdite : rues, église, parc, gare ... Lieux de passage ou de séjour, comme la chambre ou l'hôpital. Lieux d'aujourd'hui superposés à ceux d'hier, tel cet étang du parc au bord duquel jadis un homme lui adressa quelques mots.

Ces lieux tout autant que leurs occupants sont décrits avec une précision méticuleuse, qu'il s'agisse des paumés aux manchettes élimées qui s'attardent à lire les affiches de la gare ou de la foule des visiteurs apportant, dans la salle commune de l'hôpital, l'odeur enivrante du dehors.

On pourrait aussi s'attacher à la thématique du trou sombre, comme un piège, présente dès la première ligne du roman.

* On pourrait tenter une prudente approche psychanalytique. Melle Marie se sent poursuivie par ses bourreaux de l'école -Valérie, la petite peste, ou Mme Gottare, la directrice impassible-, par ses souvenirs de plus en plus insistants et les passants qu'arrête un instant son attitude égarée. Ces poursuivants, imaginaires ou non, réactivent d'anciennes frayeurs, celles de la petite fille enfermée dans un trou noir, et ouvrent les portes du délire à l'hôpital.

Dépossédée d'elle-même, de ses propres désirs, Melle Marie en est réduite à une suite d'actes manqués : elle n'ose pas frapper chez ses voisins ni se servir de gâteau. Lorsqu'elle a l'audace de s'exprimer, c'est d'une voix tellement basse que l'interlocuteur s'éloigne sans avoir entendu. Tout lui échappe, l'amour comme le travail. Privée de vie propre, elle se contente des rumeurs de celles des autres : elle partage la rentrée scolaire par procuration et s'accroche au bruit des patins d'Alain dans la rue.

Personnage dérisoire, au bord du ridicule, Melle Marie ne provoque jamais le rire du lecteur, sans doute parce que ne se creuse jamais cet écart, ce « détachement », dont Bergson disait qu'il est indispensable pour susciter l'hilarité.

* Enfin l'analyse la plus intéressante serait sans doute celle qui suivrait la dérive d'un anti-héros. À l'opposé des romans de la quête, des romans d'apprentissage, dans lesquels les personnages se construisent, Melle Marie se défait par petites touches, se décompose littéralement.

À la façon de Flaubert, Eugénie De Keyser juxtapose les scènes qui, toutes, forment une ligne descendante jusqu'à la chute finale. Comme les romanciers de l'École du Regard, elle enregistre du dehors, minutieusement, gestes et paroles, dresse l'inventaire des objets et des sensations complexes. Au fur et à mesure que la réalité s'efface devant l'invasion de l'imaginaire, elle bascule, comme Nathalie Sarraute, vers le monologue intérieur, les associations d'idées et de sensations purement subjectives.

Personnage dépourvu de tous les attributs traditionnels du roman à la Balzac, privée d'appuis sûrs, en marge d'une société qui la rejette ou l'ignore, Melle Marie se désintègre inexorablement. Roman en noir et blanc, roman de l'ellipse, roman d'une société en crise où l'individu n'a plus de statut stable.

La surface de l'eau n'en est pas moins éclairé par une extrême sensibilité à l'univers enfantin : la fraîcheur des sensations du petit Alain, ami des chats et rebelle à l'école, est rendue avec une justesse dont peu d'adultes demeurent capables.

Les deux extraits suivants en témoignent.

La maison est envahie par l'odeur des fêtes. On ne peut s'en défendre. Portes et fenêtres closes, on sent la pâte qui cuit pour les gâteaux, parfumée de vanille et de chocolat, on devine le sucre et les œufs mêlés à la farine gonflant dans les fours, mais plus puissant, presque insupportable est le fumet des rôtis et des volailles dont craque la peau tendue.

Un peu de glace s'est figée au bord du trottoir. Alain s'amuse à la rompre à coups de talon et se penche pour ramasser les triangles transparents comme d'épais morceaux de cristal. À la place du givre, on ne voit plus qu'une tache sombre, un peu d'eau qui sera bue par le soleil, en quelques minutes, bien qu'il brille à peine dans le ciel sans couleur.

Demain, la ville aura repris son aspect ordinaire. On grattera les souhaits sur les vitrines des magasins, on ôtera les paillettes, les flocons d'ouate mimant la neige, les boules brillantes, les dindes et les oies. Les sapins dépouillés seront placés en équilibre sur les poubelles, et les jours redeviendront pareils les uns aux autres. Le long de l'allée courbe, dans le parc les buissons retrouveront vie, l'eau de l'étang prise aujourd'hui dans la glace sera verte à nouveau.

L'enfant saute à cloche-pied dans la rue. Brusquement, répondant sans doute à un appel, il cesse son jeu et revient à la maison.

Chez les Verrier le couvert est mis sur la nappe blanche. On a sorti de l'armoire les verres à pied taillés et, au milieu de la table, trône un grand cœur de pâtisserie orné de massepain. Les assiettes sont cachées sous des paquets multicolores, décorés de figures dorées et de feuilles de houx. À la place d'Alain, on a posé un grand cube enrubanné de rouge. Même en tâtant on ne peut savoir ce que c'est, on devine un carton et rien d'autre. Dès que tout le monde est assis, on peut couper les ficelles et faire sortir les objets. Un sac à main et une boîte d'aquarelles sont débarrassés de leurs papiers avant qu'Alain ait réussi à faire céder le nœud de son cadeau. Alors apparaît, comme perdu dans un coffre immense, un petit voilier semblable à ceux qu'on achète dans les boutiques de la plage.

(p. 133-134)

Dans la salle aux murs tapissés d'images, Alain est assis devant une table basse. Ses compagnons sont muets comme lui. On entend seulement remuer les pieds qui raclent les barreaux des chaises ; de temps à autre éclate un bruit clair d'un crayon qui roule sur une tablette vernie et tombe à terre. Monotone comme le son assourdi de la radio, une voix de femme raconte quelque chose.

L'odeur est toujours là. On peut l'oublier un instant, mais elle revient par bouffées, inattendue et aussi forte qu'au début ; c'est un mélange de toile cirée neuve et de chair d'enfant. Cette senteur – et la vue d'une foule de petits garçons et de petites filles rassemblés dans la chambre – surprend dès l'entrée au point qu'une seconde, étouffé par elle, on cesse de respirer. Alain l'a reconnue tout de suite : c'est l'odeur de la chair fraîche, celle qui a dénoncé les sept fils du bûcheron couchés dans l'immense lit de l'ogre.

La dame parle sans arrêt. C'est la femme de l'ogre. À l'arrivée, elle attendait près de la porte. Elle a aidé Alain à déboutonner son manteau et l'a fait asseoir à cette place où il est encore, où il est revenu, car, il n'y a pas longtemps, les écoliers se sont levés et ont marché l'un derrière l'autre jusqu'à une cour enclose de murs très hauts. Les autos passaient dans la rue sans qu'on puisse les voir. Les enfants se sont approchés les uns des autres en se flairant comme les chiens lorsque leurs maîtres les lâchent dans le parc. Quelques-uns ont joué à se poursuivre ; on en voyait aussi se bousculer dans un coin ; tous criaient très fort. Alain est demeuré

près de la porte à regarder et à attendre. La dame les a fait remettre en file et les a ramenés dans la chambre. Ils ont chanté une chanson plusieurs fois en gesticulant. Maintenant ils sont assis sans rien faire, et elle est debout devant eux. Elle va échanger les bonnets de coton contre les couronnes afin que seules les petites filles aient le cou coupé. Alain porte la main à la gorge et regarde sa voisine. Elle est blonde comme les filles de l'ogre. Elle n'a plus de couronne, mais elle n'a pas encore de bonnet. Le petit Poucet ne sera pas sauvé.

(La surface de l'eau, p. 59-61)

Choix de textes

Le chien se présente sous la forme d'une suite de chapitres dépourvus de titres : chaîne d'épisodes qui retracent le calvaire de Léonard, depuis son arrestation pour un délit obscur jusqu'à son suicide manqué, en passant par les affres de l'enfermement et l'impossible réinsertion sociale après sa libération.

L'originalité du roman consiste à mettre en lumière la situation de l'homme qui a trahi plutôt que celle de la victime. Eugénie De Keyser a précisé que l'image violente de Lumumba, embarqué sans ménagement dans un camion, avait servi de détonateur à cette création. Elle s'était attachée à ce qui peut se passer dans la conscience de celui qui devient traître, qui devient un autre.

En prison, Léonard fait l'apprentissage douloureux, qui se révélera indélébile, de l'humiliation : chute dans l'anonymat, coups arbitraires, promiscuité. Sans être soumis à la torture proprement dite, Léonard se sent suffisamment le jouet impuissant de ses gardiens pour vivre dans l'angoisse perpétuelle et en arriver à lâcher le nom d'un ami pour s'épargner le pire.

Le titre du roman, qui fut peut-être inspiré par le célèbre tableau de Goya *Chien enterré dans le sable* (qu'étudiait Eugénie De Keyser à l'époque de la rédaction du roman), trouve sa justification dans l'extrait suivant :

— *Avance.*

Pour dresser les chiens, on dit qu'il faut leur donner des ordres brefs, toujours les mêmes.

Deux hommes gris m'attendent sur le seuil ; moi, le chien, je me précipite, craignant le coup, désespérant la caresse. Ils pourraient se dispenser de parler, je suis attentif au moindre de leur gestes. Ils font demi-tour, moi de même. Les deux paires de bottes grincent en mesure, je trotte sagement entre elles.

Je ne suis pas un bon chien en dépit des apparences : l'odeur du maître me donne la nausée. Le cuir et la laine imprégnés de tabac et de sueur c'est justement ce qui me montait aux narines le soir de mon arrivée. Quel dressage ! des coups de pied et quelques claques et me voilà rampant, soumis, je n'ai même pas résisté. J'aurais fait n'importe quoi.

Je n'en pouvais plus de sentir leurs mains sur mon visage, j'étouffais, et puis, j'étais nu.

Après ils m'ont jeté dans cet étrange cachot qui ressemble à un puits, d'où ils me tirent maintenant que je commençais à m'habituer à la paillasse, aux brouets tièdes, aux murs bosselés, à cette étroite fenêtre hors de toute atteinte, qui ne laisse rien voir qu'un peu de jour. Je ne tremblais plus lorsque la porte s'ouvrait et j'ai dormi cette nuit.

Ils me ramènent là-bas. Tout va recommencer : les coups, les injures, les rires. Quand ils seront fatigués de me battre, ils me renfermeront dans mon trou, comme le premier soir, brûlant, meurtri, avec dans la bouche un goût de sang et de fiel.

En prison, la propension à la dérive imaginative se développe. Le lecteur ne peut distinguer ce qui tient à la réalité et ce qui relève du rêve : Elvire est-elle réellement présente dans la cour de la prison ? Vincent, l'ami trahi, rencontre-t-il vraiment Léonard ? Cette invasion du rêve dans la réalité s'approfondira dans le second roman.

Au centre exact du livre, le chapitre qui clôt la visite de Pierre, le frère de Léonard, dans le parloir de la prison, se termine par *Un verrou claque. C'est fini.* (p. 194) et nous abordons la seconde partie, consacrée à la difficile réintégration de Léonard dans la vie normale : en famille, à l'atelier dans lequel il travaillait comme dessinateur, au café, près d'Elvire, son amie libraire, partout. Léonard demeure *le chien* craintif et soumis, le traître aux abois.

Pour des adolescents, ce premier roman est d'un accès plus facile parce qu'il offre un semblant d'intrigue policière : ce réseau clandestin, cette arrestation pour une faute mal définie. Les questions abordées retiendront leur attention : comment devient-on un traître ? Comment vit-on en prison puis en liberté ? Mais en fait, le thème central de *La surface de l'eau* se manifeste déjà très clairement ici : celui de la vraie vie dissimulée sous les apparences. Léonard n'évoque-t-il pas la surface de l'eau à propos de la voix de son frère qu'il reconnaît mal :

Pourtant elle réveille en moi tout un monde endormi, c'est comme si on agitait l'eau du marais où tout s'enlise, les passants, les rues, les arbres, les couleurs remontent à la surface. Les êtres et les choses surgissent un instant mais disparaissent toujours comme des ombres. J'essaie de me fixer suffisamment sur quelque objet pour lui rendre son poids. (p. 91)

On pourra s'étonner de trouver ici des extraits d'ouvrages qui ne ressortissent pas directement à la littérature mais tout ce qu'écrit Eugénie De Keyser porte la marque d'une recherche d'écriture, de style, et fait continuellement référence à la littérature : Degas lui permet de parler de Zola comme *Le romantisme occidental* offre le champ d'une vaste synthèse artistique.

Lors de sa participation au colloque *Narration et interprétation* organisé par la Faculté de Philosophie et Lettres de Saint-Louis, elle a mis en lumière la différence entre récit et peinture :

Raconté oralement ou par écrit, le récit se déroule dans la succession d'épisodes que relève, les uns après les autres, l'ordre du discours. Les intrigues se nouent et se dénouent selon l'apparition des mots, qui sont naturellement faits pour dire le temps. Il en va tout autrement de la peinture qui nous met d'un coup devant la totalité de son message. Elle nous présente simultanément une multitude de signes, que notre regard peut parcourir selon diverses voies, sans jamais échapper à la présence des autres, ceux-ci accompagnent, comme en sourdine, la figure sur laquelle se porte, provisoirement, notre attention.

Le pouvoir d'évocation de la peinture, en fait, à l'origine un art magique susceptible de donner l'existence aux objets dessinés, désignés avec la précision requise. Il en a été ainsi, comme on sait, dans l'Égypte ancienne et dans bien d'autres civilisations. La magie oubliée, la peinture demeure un art de la présence et de l'évidence. Elle révèle le sens de ce qu'elle fait voir au moyen de formes et de symboles qui semblent exclure tout récit. Elle attire notre regard par une lumière, par un geste immobile par des ressemblances qui suscitent des rimes : objets ronds, objets pointus, taches de couleur. Nous sommes entraînés de l'un à l'autre, sans qu'un ordre rigoureux ne nous oblige à considérer ceci d'abord et cela ensuite.

Une lecture attentive des ouvrages théoriques permet de découvrir à quel point ses préoccupations romanesques ont partie liée avec sa saisie de l'univers des formes et des couleurs. Nombreux sont les passages d'**Art et mesure de l'espace** que l'on pourrait illustrer par des figures romanesques. C'est ainsi que l'on pourrait appliquer à la lente déstructuration de Melle Marie ce que la théoricienne de l'art donne à voir de l'érosion de la mort en sculpture contemporaine.

*Les sculpteurs contemporains ont multiplié les procédés pour exprimer les menaces de destruction qui pèsent sur le corps humain ou sur toute présence corporelle. On ne peut voir là une contradiction par rapport au vitalisme triomphant qui se manifeste souvent chez les mêmes artistes, par exemple chez Moore ou Lipchitz. À la Renaissance, c'est au moment même où l'on exaltait la parfaite architecture du corps humain et où Michel-Ange exprimait par des formes tumultueuses une vie en expansion, qu'apparaissent les transis ; c'est la contrepartie naturelle de l'exaltation des valeurs corporelles. Les figures éventrées du **Pèlerin** de Lipchitz ou de la **Tauromachie** de G. Richier, de même que les **Guerriers** d'H. Moore se rattachent à la manière classique d'affirmer la destruction imminente du corps. Moins réalistes cependant que les œuvres de naguère ces statues sont peut-être plus expressives parce que les effets de patine, les déchirures, les corrosions attaquent semble-t-il la matière, qui est le gage habituel de l'éternité de la forme. On ne nous montre plus simplement l'image d'un corps en putréfaction ; la désorganisation atteint le métal ou la pierre, la matière elle-même est engagée dans le processus mortel. Cela permet, sans passer par aucune image, d'étendre l'idée de la mort à tout ce qui vit et se dresse dans l'espace, les forages et les aspects irréguliers des surfaces suffisent pour nous montrer que toute matière porte en elle des germes destructeurs ; c'est ce qui donne un caractère tragique à des œuvres presque abstraites, comme les grandes feuilles de métal de Consagra.*

Synthèse

En 1965, entre *Le chien* et *La surface de l'eau*, Eugénie De Keyser publie chez Skira un important ouvrage : *L'Occident romantique, 1789-1850*. Les titres des différentes parties se caractérisent par leur élégance sobre et parlante : sans rien forcer, ne pourrait-on y déchiffrer un itinéraire romanesque ?

Au départ de chaque roman s'opère *La rupture* : l'arrestation de Léonard, la mise en congé de Melle Marie. Dès lors, *Les puissances du jour* vont s'acharner contre eux: les héros sont livrés aux autres et notamment à la foule anonyme, celle qui s'en prend à Léonard lors de son transfert d'une prison à l'autre; celle des rues, de la gare, des lieux d'errance de Melle Marie. Nous retrouvons cette *déshumanisation totale des rapports qui ne sont plus que ceux d'une chose à celui qui s'en sert*. (p. 79)

Existe-t-il d'autres recours que *Les évasions*? Léonard et Melle Marie abolissent les frontières entre réel et imaginaire, entre passé et présent, action et fantasma. Ils fuient l'intolérable situation, ils se replient vers *La vie intérieure* puisqu'ils ne peuvent affronter l'univers hostile; ils aspirent implicitement au grand retour, au sein maternel : glissement dans l'eau, dans l'ombre de la mort.

L'homme à la recherche de lui-même est ici réduit à sa plus simple expression : si Léonard dit encore *je*, Melle Marie n'est plus qu'*elle* ; dépossédée, comme les héros de Kafka ou de Beckett, de leur identité sociale, ils se laissent entraîner par le flot sans trouver de prise ferme.

Romans sombres, voire désespérés, protesteront certains pédagogues, soucieux de nourrir leurs élèves d'œuvres « positives ». On pourrait leur rétorquer qu'une meilleure compréhension des impitoyables mécanismes d'exclusion sociale ouvre à la réaction autant qu'à la compassion. De la littérature comme thérapie ou comme exorcisme. Tant pour l'auteur que pour le lecteur.

Eugénie De Keyser prend naturellement sa place dans le courant romanesque marqué par l'influence de Flaubert, Proust et les romanciers d'Europe Centrale ; elle garde du Nouveau Roman les intuitions fondamentales sans être asservie à aucune école.

Colette NYS-MAZURE
Professeur de français