



Réception de Daniel Droixhe

DISCOURS DE DANIEL DROIXHE
A LA SEANCE PUBLIQUE DU 5 JUIN 1999

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique m'a fait le grand honneur de m'élire au siège occupé en son sein par Robert Frickx, disparu en 1998. Je l'en remercie vivement, avec le sentiment que je dois une partie de ce privilège à ma qualité de Liégeois et d'ancien élève de Maurice Piron. C'est bien sûr à mes parents et à ma femme que je pense d'abord, en ce moment un peu solennel. J'y associe ceux qui m'enseignèrent ou qui m'encouragèrent à Liège : Rita Lejeune, André Vandegans, Pierre-Pol Gossiaux, alors jeune assistant.

Je n'oublie certes pas non plus l'accueil que j'ai trouvé à l'Université libre de Bruxelles, à un moment décisif. Un opéra-comique wallon du XVIII^e siècle évoque l'enrôlement des sujets de la principauté dans les armées de Louis XV en route vers la Hollande et dit : *On Lidjwès qui s'ègadje va bin disqu'à lileû* — « Un Liégeois qui s'engage va tout au plus jusqu'à Tilleur » — au-delà, ce serait déjà expédition ou voyage ethnographique. On imagine facilement le stress du provincial engagé par une université-capitale. J'ai pourtant gardé le meilleur souvenir de cette époque déjà lointaine. Le Groupe d'études du XVIII^e siècle de Roland Mortier et Hervé Hasquin m'ouvrait alors ses réunions internationales, sa documentation, ses excursions même — *utile dulci*. Il reste un modèle pour les jeunes équipes, comme celle que Nadine Vanwelkenhuyzen et moi-même animons à Bruxelles et à Liège, comme on dit « avec les moyens du bord », depuis dix ans. Je veux évoquer aussi le souvenir de Pierre Ruelle, rude et chaleureux, dont on me confia en partie les enseignements, sans doute parce que nous

partagions l'exotisme d'un accent régional difficilement imitable sur les bords de la Senne. Enfin, je salue ici la présence de Madame Frickx et de ses enfants.

Je n'ai pas connu Robert Frickx, professeur émérite de la Vrije Universiteit Brussel, élu à l'Académie en 1993 et disparu cinq ans plus tard. Je ne l'ai jamais rencontré. Je n'ai pas participé aux entreprises collectives qui firent de lui un des spécialistes les plus reconnus de la littérature française de Belgique. Je songe au volumineux *Dictionnaire des œuvres* paru chez Duculot à partir de 1988, entreprise qu'il dirigea comme il anima la Société d'étude des lettres françaises de Belgique. Faut-il l'avouer ? En parcourant la synthèse qu'il consacra à la *Littérature belge d'expression française*, écrite en collaboration avec Constant Burniaux et parue dans la collection « Que sais-je ? », je mesure à quel point j'ai boudé un grand nombre d'auteurs dont il traite et dont, manifestement, il faisait son quotidien et ses délices. Même rappel à l'humilité en découvrant les divers ouvrages qu'il a dirigés en compagnie de Michel Joiret ou de Jean-Marie Klinkenberg.

Lui succédant en tant que philologue, je suis aujourd'hui prié, me dit-on, de l'évoquer sous cet aspect professionnel. Mais on me dit aussi que Robert Frickx n'était pas moins attaché à sa production proprement littéraire et je suppose qu'il eût aimé qu'on entremêle ici les deux volets de son activité, surtout en ce qui concerne les dernières années. Comme l'écrit la quatrième de couverture de son recueil de nouvelles intitulé, presque symboliquement, *Sortie des artistes*, paru en 1996, il poursuivit en effet pendant « trente ans, sous les noms de Robert Frickx et de Robert Montai, une double carrière de chercheur et d'écrivain ». Ce qui étonne, c'est qu'il recoure également au pseudonyme pour ses travaux d'histoire littéraire, comme pour son *Gérard de Nerval* et son *Lautréamont*.

Le déguisement n'exclut du reste pas la coquetterie que voici. On sait que Robert Frickx a été l'animateur principal, à partir de 1967, du *Groupe du roman*. Celui-ci eut notamment l'idée de composer un roman collectif sans trame prédéfinie, l'un des membres du groupe commençant le récit, lequel était poursuivi par un autre, et ainsi de suite. Le principe n'était pas neuf. Il avait été mis en œuvre par des habitués de la table de l'éditeur Julliard, sous le titre de *Roman des douze*. Indépendamment de ce modèle, *Patchwork* parut en 1979, chaque contributeur gardant l'anonymat. On peut penser que le chapitre écrit par Frickx se dénonce dans plusieurs références, à peine cryptées, aux travaux de celui-ci (à

moins qu'il s'agisse d'une ruse inamicale d'un des membres de la joyeuse troupe). D'autres contributions sont plus opaques, même si on croit bien reconnaître la main de Thomas Owen dans celle qui — lassée peut-être des personnages engendrés par l'entreprise — décide à mi-roman d'en finir avec certains d'entre eux, par des modes d'exécution aussi sulfureux qu'athlétiques. L'un des personnages sera étranglé avec un « beau sac blanc, translucide, qui portait la marque d'un café moulu, emballé sous pression et gardant indéfiniment son arôme ».

Ajouterait-on aux contradictions de l'anonymat celle que paraît ouvrir la confiance d'un des personnages de *Sortie des artistes*. « J'ai toujours eu horreur des masques, des bals costumés, des travestissements. Ma mère, parfois, m'obligeait à me déguiser en fille. »

Robert Frickx, pour reprendre une formule cartésienne, s'avance donc décidément masqué. L'aller-retour entre les textes critiques et la création permet-il de le connaître ou de l'imaginer un peu plus intimement ? Son premier ouvrage d'histoire littéraire pourrait à cet égard faire figure de portail symbolique ou de programme, éminemment économique, quand on est résolu à ramener une personnalité à un nombre limité de caractères matriciels. Frickx n'avait pas trente ans quand il publia en 1954 un portrait de Rimbaud que devaient reproduire, dans le Paris en roue libre de 1968, les prestigieux *Classiques du XX^e siècle*. Il s'agissait de démythifier une œuvre considérée pour une bonne part comme « fabriquée, astucieuse ». Dépouillée de ses oripeaux légendaires, elle était censée se replacer à son véritable niveau : celui d'une extraordinaire performance technique, en partie parodique. Le projet, au moins, était salutaire par son application à dissiper le mystère d'une illumination poétique quasi surnaturelle. On sait quel rôle venait de jouer Émilie Noulet dans la mise au jour de certaines sources de Rimbaud — tout ce matériel venu de Jules Verne, du *Tour du monde*, etc. (Faut-il, par parenthèse, que les élucidations d'Émilie Noulet aient impressionné un collègue comme Maurice Piron, pour que celui-ci, incarnant alors *ex officio* la méthode liégeoise d'analyse textuelle, c'est-à-dire la lecture exclusivement interne de l'œuvre, leur ait fait écho dans ses cours, s'il m'est permis de rappeler ce souvenir académique.)

Toutes les formes d'exaltation mystique, de récupération, d'instrumentalisation philosophique de Rimbaud se trouvaient contestées : le racolage

chrétien de Claudel ou Mauriac, la canonisation surréaliste et circonstancielle de Breton, l'adoption existentialiste et marxiste, qui voyait dans la fin de la *Saison en enfer* la résignation à l'humble quotidien après la faillite du « grand dérèglement de tous les sens ». Le décapage, on le voit, est radical. Aussi bien fallait-il imposer sa voix dans le concert des recherches belges d'après-guerre sur le voyant « aux semelles de vent ». La vadrouille avec Verlaine occupait l'ami Robert Goffin, qui expliquait par des péripéties trop connues le beau poème *Bruxelles*. On rivalisait d'érudition nationale dans la *Grive* ardennaise, dans le *Thyrse*, et la philologie même y trouvait parfois son compte. L'énigmatique expression *fesses des rosiers*, dans le poème sur Bruxelles, était rendue au parler des Ardennes pour désigner selon Charles Bruneau « une baguette flexible, souvent de coudrier, servant à renforcer ou réparer une haie vive ». Il est vrai que l'information n'apporte pas grand-chose à la sympathie poétique.

De sympathie, précisément, il n'en est guère question, dans le rapport de Frickx à Rimbaud. On dénonce en celui-ci la petite gouape opportuniste et sournoise qui « n'aima, semble-t-il, profondément personne », « pas même Verlaine ». Méfiance, mise à distance d'un double trop fraternel ? Désir de liquidation d'une enfance ? S'il fallait imaginer ce que fut celle de Frickx, on en trouverait les éléments les plus convaincants dans *Une mesure pour rien*, paru en 1994, peut-être son meilleur roman. Celui-ci dresse le portrait d'un garçonnet solitaire et un peu fragile, jouissant déjà profondément des couleurs et des odeurs du monde, mais qui a « toujours détesté l'école ». À l'âge de seize ans — celui de Frickx en 1940 — il se trouve jeté sur les routes de l'exode par la guerre, comme celle de 1870 avait ouvert toutes grandes à Rimbaud les voies buissonnières d'une liberté inconnue. Dans le bagage des images emportées : « l'école, les copains, les seins de Marie-Claire, un livre de Giono, une chanson de Trenet ». En route, avec allégresse, le jeune homme fait le compte de ses désirs et l'exercice de leurs possibles. L'épreuve du feu est d'abord celle du corps. De son poids et de ses pouvoirs. De sa gourmandise. Je cite un passage caractéristique.

Couché sur le dos, la nuque sur ta valise, tu t'amuses un instant à piéger le soleil dans tes paupières mi-closes (...). Tu passes une main distraite sous ton aisselle humide, tu renifles tes doigts poissés ; un désir vague et sans objet fourmille dans

tes membres. Tu te retournes sur le ventre, tu poses la bouche au creux de ton bras nu, tu respirez l'odeur fauve et poivrée de ta peau, et ta langue, précieusement, en récolte la saveur épicée. Puis, tu fermes les yeux, tu tournes dans la musique du jour, bras et jambes écartés, le sexe durci planté comme un axe au cœur de ton sommeil profond.

Cette jouissance du contact charnel, cette sensualité cherchera d'aventure – je veux dire quand son exercice devient aventureux – une légitimation dans quelque utopie d'avant la chute. Le conférencier psychanalyste de *Tous feux éteints* disserte à l'intention des patients du bloc 4.

Il faut renouer avec le paganisme de nos pères, chasser de notre cerveau les notions de faute et de remords, apprendre à vivre détaché, serein, retrouver l'harmonie des temps antiques, l'aisance de nos gestes et de notre démarche. Bref, le Credo in unam... de Rimbaud. « Facile à dire », grogne le François, « mais, pour moi, accepter son corps, c'est la prison, le rejeter, c'est l'hosto pas d'autre issue à mon problème, dans notre belle civilisation judéo-chrétienne où la justice veille au respect des bonnes mœurs (qu'est-ce qui distingue les bonnes des mauvaises ?). Il faudrait retourner deux mille ans en arrière ».

On aimerait suivre le voyageur Jean-Paul de *Tous feux éteints* sur les chemins de France, où le guette, comme dans les forêts magiques du moyen âge, l'un ou l'autre sortilège initiatique. Revenons au critique et à l'historien. Chez un tempérament ayant le goût du charnel et de la communion avec la matière, de surcroît sévère pour la grandiloquence « fabriquée » et les mirages de la mystique, le projet de consacrer sa thèse de doctorat à l'œuvre de René Ghil peut surprendre. Il fallait du courage pour affronter les formulations para- ou pseudo-hégéliennes, abstruses et souvent confuses (on en convient aujourd'hui), du grand-prêtre de l'« Amativité », cette force qui devait mener le monde et l'humanité, par la grâce de l'évolutionnisme (Monsieur Goosse : un ou deux *n* ?), des « énormités du Rien encore » à l'apothéose et à l'extase.

L'ouvrage sur *René Ghil, du symbolisme à la poésie e cosmique* parut en 1962. Nul doute que Frickx fut orienté vers le sujet par la parution des idées de Ghil

dans la revue bruxelloise la *Basoche*, avant leur développement dans le *Traité du verbe*. Les considérations relatives à « l'audition colorée » se lisent avec l'intérêt que peut susciter la question byzantine de la « poésie des sonorités ». Les références à Guiraud, Grammont et Jespersen paraissent tout étonnées de la grandiose orchestration à laquelle elles participent. Le son *ô*, le *oi* sont donc « rouges » comme la « série grave des Sax » et expriment « la domination, la gloire, l'instinct de prévaloir ». Le *é*, le *ê* se pincent comme les guitares et violons dans les *pizzicati* pour évoquer « l'instinct de vénérer », tantôt « passivité », tantôt « deuil », etc. C'est le cas de dire : à chacun sa musique.

Frickx publia en 1965 sa *Vie tragique de Gérard de Nerval*. L'ouvrage, qui, comme l'indique le titre, se veut simple biographie, annonce surtout la conjonction entre critique et création. Frickx trouve non seulement chez Nerval ce « goût inné du merveilleux » qui va le porter vers le fantastique, mais le modèle de tempérament tourmenté que vont incarner tant de ses personnages. Le ressort de ceux-ci est posé : l'impossibilité, pour certains êtres, « de faire le départ entre le vrai et le faux, le vécu et l'imaginaire¹ ». Frickx reprend à son compte l'insistance sur la présence hallucinatoire du *double* chez Nerval. De longues citations de caractère clinique dissertent sur le « travail imaginatif du songeur », où « une partie du moi observe l'autre », comme dans « certains état nerveux spéciaux » où se produit une « dissociation de la personnalité ». L'historien de la littérature a mis la blouse blanche. On peut dire qu'elle ne quittera plus le praticien du roman et de la nouvelle.

Je ne voudrais pas, pour ma part, abandonner ce sympathique petit livre sans dire — au moins à l'intention des étudiants qui sont ici et qui compléteront ainsi leurs notes de cours — qu'il m'a fait découvrir une œuvre de Nerval que j'ignorais. Intitulée *L'Académie ou les membres introuvables*, cette comédie de 1826 a la réputation (en fait erronée, comme nous l'apprend l'édition de la Pléiade par Jean Guillaume et Claude Pichois) d'avoir pour origine la rancune de Nerval après sa

¹ Ceci dit, c'est aussi l'imaginaire de Frickx qui, souvent, se dessine dans les trous du récit, à travers des points d'interrogation privilégiés. On discute beaucoup la question de savoir si oui ou non l'amour de Nerval pour Jenny Colon était « sincère », si elle « fut réellement sa maîtresse », si les *Lettres à Aurélia* reflètent dès lors les étapes de la liaison ou si elles « furent rédigées après coup ». On s'inquiète fort de la nature des relations entre le poète et Marie Pleyel. Au reste, la signalisation linguistique fait obligeamment la part au souci de vérité. La reconstitution abonde en marques d'incertitudes : « sans doute », « probablement », « tout porte à penser »...

participation à un concours de l'Académie française, qui demandait un *Discours sur l'histoire de la langue et de la littérature françaises depuis le commencement du XVII^e siècle jusqu'en 1610*². Les premières lignes mettent en scène le fameux philologue Raynouard, secrétaire perpétuel, donnant sa démission parce qu'aucun candidat ne s'est présenté pour occuper le dernier siège vacant. Le célèbre théoricien de « l'occitan langue-mère » et adversaire de Diez, notre grand-père à tous, annonce sa retraite à Passy en empruntant à la *Métromanie* d'Alexis Piron un distique sensiblement déformé : « Cette maison pourtant me semblait un bon gîte, / J'aurais voulu ne pas en décamper si vite. »

En 1973, Robert Frickx publiait un *Lautréamont* dans les « Classiques du XX^e siècle ». On est d'autant plus fondé à présenter rapidement ce petit ouvrage qu'on y retrouve exactement le projet critique appliqué naguère à Rimbaud : même refus pour ainsi dire hyper-rationaliste d'une « divinisation » présentant les *Chants de Maldoror* « comme un phénomène inexplicable » ; même dénonciation d'une certaine « enflure » verbale, « forme de jactance et de prétention assez fréquente chez les adolescents originaux que leur déséquilibre psychologique transforme pour quelque temps en inadaptés... ». Dans la foulée, l'appréciation prend le contre-pied de celle de Marcelin Pleynet, pour qui les *Chants* visent d'abord à dynamiter le langage.

En même temps, Frickx subit évidemment l'attraction qu'inspire le mythe de l'adolescent névrosé. Il adhère sans réserve aux suppositions de Blanchot, pour qui l'œuvre de Lautréamont résonne d'un événement « sournois, solitaire et secret, qui a lié pour toujours à l'idée d'amitié celle d'agression³ ». Frickx énonce aussi l'hypothèse de Bachelard selon laquelle se manifesterait ici un *complexe du scalp*, « forme métaphorique du complexe de castration⁴ ». Le conflit avec le père est également souligné, comme la « quête du *double* fraternel ». N'allons pas plus loin et, par un saut dans le temps, parcourons le gros livre que Frickx consacre à Franz Hellens et que publiera l'Académie en 1992, en même temps que deux ouvrages d'Hellens

² Frickx se fonde sur un ouvrage d'A. Marie (*Gérard de Nerval, le poète et l'homme*, Paris, Hachette, 1955). Le prix pour le concours ne fut attribué qu'en 1828. Nerval ne pouvait donc vouloir se venger de la décision. Son manuscrit ne fut pas enregistré. Sans doute a-t-il pensé concourir, avant de renoncer (Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, Bibl. de la Pléiade, 1989, I, 1521).

³ M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éd. de Minuit, 1949, 160 (cité par Frickx, 36).

⁴ G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, 62 (*ibid.*, 30).

avec préface, *Bass-Bassina-Boulou* et *Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles*.

Que retient-il pour l'essentiel de son sujet, sinon ce qu'il cherche lui-même — et ce que nous trouvons — dans ses œuvres romanesques ? D'une part, Hellens lui-même évoque la tension d'une nature tiraillée entre « la sensualité de Loyola et la dure, la désespérante rigueur de Calvin ». Frickx y ajoute l'attraction d'un érotisme mêlant « le désir à la honte, la curiosité au mépris », la « nostalgie du jardin d'Éden et de l'unité primordiale ». Les alternances du sentiment peuvent aussi prendre la forme de la voltige idéologique. On est un peu surpris de voir Hellens qualifié de « vieux gauchiste » égaré par l'« anti-conformisme » ou la « naïveté » après ce que Frickx nous dit, dans des chapitres d'une impressionnante pondération, de sa « haine de la démocratie », de son antisémitisme, de sa conception de la femme, et d'une façon générale de la mise en cause de la dégénérescence de l'Occident⁵. On notera par ailleurs que Hellens accueille dans le *Disque vert* le premier article sur le jazz et publie le *Jazz-band* de Goffin. Céline, lui, poussait la cohérence perverse jusqu'à dénigrer dans le jazz une musique négrojudéo-saxonne, dont l'envahissement est déploré dans *Guignol's band*⁶.

Si Frickx se tient évidemment à l'écart de ces « égarements », ses personnages n'en montrent pas moins un certain cousinage avec ceux de Hellens, tels qu'il les caractérise : natures anxieuses jusqu'à l'atonie, qui « gravitent aux confins de la folie et ne trouvent d'apaisement que dans la mort », déviants qui, parfois, « atteignent une abomination telle qu'ils en deviennent monstrueux ». Dans *La métamorphose*, une des nouvelles de Frickx qui ouvrent le recueil *La courte paille*, de 1974, une petite fille découvre chez elle-même la douteuse « petite flamme jaune » qu'allume l'œil de son oncle quand elle le surprend dans son bureau, sous la forme d'un « poulpe énorme », dans une « écoeurante odeur de marée ». Une autre nouvelle du même recueil développe l'idée de la rechute chez une malade mentale supposée guérie. Tenant à l'intention de son médecin le journal de sa nouvelle vie, elle tâche de masquer le retour de l'hystérie amoureuse, en un combat pitoyable et effrayant. Ainsi se dessine une galerie de personnalités inachevées ou ambiguës,

⁵ Qui est à considérer — citons Hellens — « comme une propriété, comme un bien qu'il faut mettre sous clé, un être fait pour la domesticité, et qui n'atteint à la perfection que dans cette situation subalterne ».

⁶ H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998, 120 sv.

circulant en rondes quasi pénitencières sous la réprobation d'un « œil énorme », « semblable à celui qu'on trouvait, enfermé dans un triangle, sur certains cendriers de mes vacances flamandes, la fixité inhumaine du regard soulignée par la mention “ *God Ziet U*”, “ Dieu vous voit ” ».

Cet œil est d'abord, sans nul doute, celui de Georges Bataille, objet symbolique de la castration qu'imposerait la soumission au père. C'est aussi celui dont parle l'*Œdipe roi* de Pasolini, quand Jocaste veut apaiser son fils en le persuadant qu'il n'a littéralement *rien à voir* dans la mort de son père. De fait, le problème de l'œdipe et plus particulièrement sa version lacanienne paraissent alimenter bien des pages de Frickx, qui portent sur la reconnaissance de soi et sur l'affirmation de cet autre singulier que le premier regard discerne avec angoisse au fond du miroir. La nouvelle intitulée *La consultation* met en scène un garçon de cinq ans et un psychanalyste, sur le mode du réalisme burlesque, c'est-à-dire en insinuant l'idée d'une impossible objectivation de l'inconscient, voire d'un impossible dépassement du fantasme.

« Alors, fit le médecin, quel est ton problème ?

– Ce n'est pas facile à expliquer. Disons que je vis avec mes parents une relation conflictuelle assez pénible. (...)

– Tu peux me donner des exemples ?

– En fait, déclara l'enfant, c'est à cause de mon œdipe.

Un vol de mouettes rase l'épaule du psy, sans le tirer de sa torpeur La mer déferlait sur le rivage dans un silence total.

– Voyons, voyons ! fit-il sans conviction. Je suis sûr que tu ne sais même pas ce que c'est qu'un œdipe !

Corentin ne se démonta pas

– Un œdipe, c'est l'envie de sauter sa mère.

– Et, demanda le médecin, tu as envie de sauter ta mère ?

– Oui, dit Corentin.

– Mais, s'écria Maillard à la venvole, tu es beaucoup trop petit

L'enfant soupira, croisa les mains sur sa poitrine.

– Je sais, c'est ce que tout le monde me dit. Seulement, plus tard, je ne suis pas certain d'avoir encore le même désir⁷. »

On sait comment l'irrésolution de l'œdipe a produit en littérature nombre de figures de dissolution de l'identité, avec la prolifération des fameux « doubles ». Ici, un narrateur adulte revisite la maison familiale et retrouve au grenier son alter ego enfantin, enfermé en punition d'une faute qu'il ne peut ou ne veut pas désigner. Dans *Arrêt sur image*, un écrivain qui doit faire l'objet d'une émission de télévision manque tellement de présence, de vérité, aux yeux des réalisateurs, qu'un artiste de variété (anversois de surcroît), d'abord chargé d'un simple doublage, finit par prendre sa place. L'écrivain découvre la substitution lors de la diffusion du sujet : « On m'avait escamoté, gommé comme un mauvais croquis, éradiqué de ma propre histoire... » Dans *L'amour de l'art*, un peintre médiocre avoue comment il a fait carrière en empruntant, à l'insu de tous, la manière d'un confrère méconnu. Le personnage de *L'imposture* croit échapper, mais en vain, à cette médiocrité en s'appropriant le manuscrit oublié d'un grand auteur. Bref, partout règne une hantise de la « petitesse » que Frickx baptise du *Complexe de Nessus*. L'écrivain d'*Arrêt sur image* s'imaginait plus convaincant, plus brillant, différent. « Mais je n'étais pas *tout autre*, j'étais moi, petitement, lamentablement moi... »

Le désenchantement de l'écrivain finit ainsi par composer une humanité frileuse, à la fois dolente et docile, dont les rêves ne cessent de se « cogner douloureusement à ceux des autres », mais qui acceptent leur destin parce qu'ils n'ont que trop éprouvé la force des conventions et des codes de la société. Frickx évoque lui-même les personnages de Peter Sellers ou de Woody Allen, au cinéma.

⁷ L'échange donne lieu à une scène typique de contre-transfert où l'analyste est gagné par le fantasme. « Il se trouvait dans une énorme baignoire, avec la mère de Corentin, la bouche plaquée comme une ventouse sur l'aréole d'un sein piriforme. » Il se pourrait que cette imagination de la baignoire se souvienne d'une des plus célèbres cures de Freud, celle du petit Hans. Plus largement, une allusion finale à l'érotisme anal fait ici naître un soupçon. Jusqu'à quel point Frickx n'est-il pas tributaire de son information psychanalytique ? Comment empêcher que celle-ci ne brouille par surexposition ce qu'un lecteur ordinaire peut espérer atteindre par la littérature, c'est-à-dire l'expression authentique d'une personnalité ? L'interférence entre conscient et inconscient, observateur et observé, avait affecté l'expérience des *Vases communicants* de Breton, sanctionnée par Freud lui-même. L'exploitation de fantasmes et d'interdits, comme la tentation de l'inceste dans *La métamorphose*, parue en 1974 dans le recueil intitulé *La courte paille*, ne relève-t-elle pas d'un savant catalogue, toujours quelque peu artificiel ?

Humanité exigeante, pourtant, et parfois cruelle dans ses aspirations simultanées à l'expérimentation des interdits et à la quiétude, matérielle et morale. Les vertiges et les pantoufles. Frickx, qui a dirigé un ouvrage sur le paysage dans la littérature belge (publié en 1994), sait trop bien à quel point le cadre peut être à l'unisson des personnages auxquels il sert de toile de fond. Les siens ressemblent beaucoup à ses décors de campagne paisible ou de quartiers résidentiels sans histoire, où sommeillent de douillets mais irritables démons.

Son écriture s'accorde à cette autre dualité. Il en définit lui-même le modèle, en quelque sorte, à propos du style du manuscrit volé, dans *L'imposture* : « un mélange de lyrisme et de dérision, de pudeur et de violence ; une manière feutrée d'appréhender les êtres et les choses, et puis, brusquement, de braquer sur eux une lumière froide et cruelle ». Cette violence emprunte volontiers la voie de l'expression familière, parfois à la frontière d'une certaine grossièreté. L'effet ou l'intention de provocation n'en serait pas si sensible sans une très professionnelle maîtrise du français, balançant entre précision et préciosité, goût du mot technique et virtuosité lexicale. On se fatiguerait à relever les imparfaits du subjonctif, les emprunts les plus crus au langage parlé. À côté de cela, Frickx emploie *quérir* pour *chercher*, *négoce* pour *commerce*, *équanimité*, *ocellé*, *obsidial*, *girandoles*, *castramétation*... Innocents contrastes ? Chacun appréciera différemment cet encanaillement de l'écriture, qui fait apparaître en Frickx « l'alliance du moine et du voyou », pour reprendre une formule appliquée à Poulenc.

Frickx participe évidemment de la littérature de son siècle par l'exploration de nos ambiguïtés, par l'aveu de notre commune part obscure, dans laquelle sexe et blessures de l'éros jouent un rôle essentiel. Comme dans l'*Œdipe* de Gide, le mythe et le fantasme invitent le lecteur à « se mettre en quête de sa véritable identité⁸ ». Sartre dirait : à déjouer les ruses de l'aveuglement et de la mauvaise foi, qui font plus souvent les salauds que ne le fait la méchanceté naturelle de l'homme. Mais la conscience critique connaît aussi ses limites. Le ton reste chez Robert Frickx celui d'une amertume légère et passagère. Loin d'elle l'ambition tragique de réformation totale, totalitaire, du moi et du monde. Son *Œdipe* n'est pas celui mis en scène dans la *Machination* d'Henry Bauchau, où l'on n'aperçoit

⁸ J. Claude, *André Gide et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1992, II, 125 sv.

pas d'autre champ d'affirmation de soi, d'autre horizon d'accomplissement viril que la guerre — je cite : son « honneur », son « style », sa « règle », ses camps. « Dans la guerre », dit Œdipe à sa mère, « je sais ce que je fais, où je suis. Près de toi, je l'ignore ». Aussi faut-il, pour devenir homme, se montrer « dur », « brutal », « insupportablement courageux ». Le courage revêt chez Frickx une autre forme, accordée à un autre ordre souhaitable du monde, où seraient reconciliés les droits de la faiblesse et les exigences de l'égoïsme vital, du « goût de vivre et se gaspiller ».

Michel Foucault a écrit que l'une des révolutions intellectuelles du XX^e siècle résidait dans la découverte de la « fragilité du sujet ». On sait comment il a inlassablement identifié les formes diverses prises par un idéal de « dureté », de « pureté » : enfermement du fou, du marginal, du gay ; redressement, individuel ou collectif, par le travail ; défense et purification de la race ou de la nation, que nous voyons aujourd'hui à l'œuvre dans toute sa brutalité. On peut apprécier que Robert Frickx ait, dans ses romans et nouvelles, dépeint avec indulgence et générosité ce monde de la déviance, de l'impur et du fragile, que toute société d'ordre rêve d'expulser de son corps supposé « sain ». Sujet, dit Foucault, « dont il est difficile de parler et sans lequel nous ne pouvons pas parler ». Robert Frickx a pratiqué à son corps défendant la reconnaissance parfois douloureuse de ces choses « dont il est difficile de parler ». C'est cet homme-là qui m'a touché et dont je voulais vous entretenir.

On pourrait en rester là. Un codicille anecdotique, une broutille qu'on dissimulerait au plus bas de la dernière note de bas de page me sont réclamés par ma femme et quelques amis. On m'avait dit que Robert Frickx, auteur de chansons à usage des caves existentialistes (qu'on m'excuse de ne pas en avoir parlé), ne pouvait qu'agiter la corde sensible chez un descendant des zazous. Je n'ai pas toujours reconnu dans *Patchwork*, le roman collectif, la sympathie attendue envers « la catégorie des *hippies* ». Le texte précise : « des *hippies*, pour ne pas dire des voyous ». Il est vrai que l'un de ceux-ci paraît trouver grâce parce qu'il chante, je cite, « comme Jimmy Hendrix ». Il n'en faut pas plus parfois, malgré toutes les différences, pour que s'invente un sentiment de fraternité.

Copyright © 1999 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer ce discours :

Réception de Daniel Droixhe. Séance publique du 5 juin 1999. Discours de Daniel Droixhe [en ligne],
Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999. Disponible sur :
< www.arllfb.be >