

Descendre aux « demeures profondes » : la poésie d'Edmond Henri-Crisinel

Julien Maudoux

(Ce texte fut originellement écrit dans le cadre d'un séminaire universitaire sur l'expérience poétique.)

Intéressé à la fois par les problématiques entourant l'expérience poétique et par la question de la marginalité, nous avons voulu étudier dans cet essai celles d'un poète qui, au cours d'une existence douloureuse et tragique, mais dans laquelle la poésie avait un rôle et une portée importants qu'il convient d'analyser, a côtoyé et fréquenté la folie — figure dont l'emblème, dans la littérature française, est Gérard de Nerval. Il nous a paru plus judicieux et utile de nous tourner vers une figure par certains côtés semblable, moins étudiée et moins connue, mais présentant un intérêt tout à fait certain (quoique moindre) que celui qui entoure l'auteur d'*Aurélia*. La découverte, par le biais de la lecture de Philippe Jaccottet — qui lui a rendu hommage¹ à plusieurs reprises — du poète suisse romand Edmond-Henri Crisinel², nous en a donné l'occasion. S'il est commun de parler d'une marginalité des auteurs suisses romands par rapport au centre littéraire français (et surtout parisien), elle ne pèse pas pareillement sur tous ces écrivains³, et peut ne pas vraiment les concerner (elle est loin d'être problématique pour Philippe Jaccottet — qui a d'ailleurs plus longuement vécu en France — entre autres). Concernant Edmond-Henri Crisinel, le problème de la marginalité se place à d'autres niveaux. Edmond-Henri Crisinel, à l'instar de Francis Giauque⁴ et Jean-Pierre Schlunegger⁵, fait partie des « poètes maudits » de la Suisse romande, qui se sont tous trois suicidés⁶. Le poète est très tôt marqué par une homosexualité⁷ qu'il refoule, non seulement parce que cette orientation est à l'époque mal considérée, socialement et moralement, mais parce qu'elle se heurte surtout à ses propres convictions de chrétien protestant et au sentiment qu'il doit à tout prix ne pas tomber dans ce qu'il considère être une faute et un péché.

¹ Dans des articles aujourd'hui regroupés dans *L'Entretien des muses et Une tentation secrète*, que nous citerons.

² Né le 2 janvier 1897 à Faoug dans le canton de Vaud, mort le 25 septembre 1948 près d'une clinique de Nyon. Notre édition de référence est : Edmond-Henri Crisinel, *Œuvres*, Poche Suisse, éd. l'Âge d'homme, 1979.

³ Se reporter au n°53 (2001) des *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, qui aborde cette problématique. Lire aussi *A contrario* 2/2006 (Vol. 4).

⁴ Né à Prêles en 1934, Francis Giauque partage avec Crisinel un mal de vivre dont les causes sont toutefois différentes, et dont la venue fut apparemment plus tardive. Personnage plus rebelle, marqué par l'ennui, en désaccord avec la société, il sombre en 1958 dans le désespoir, la dépression et une angoisse continuelle. La prise de drogues, les séjours en hôpitaux psychiatriques, enfin, la mort de sa mère, le conduisent au suicide en 1965, à trente-et-un ans.

⁵ Ce poète, influencé par Hölderlin, solitaire et marqué par la maladie, et dont l'œuvre « oscille sans cesse entre la joie et la douleur », est né en 1925. Il se suicide en 1964, à trente-neuf ans. Consulter, à l'adresse <http://cdf-bibliotheques.ne.ch/JeanPierreSchlunegger>, sa notice biographique.

⁶ P.B. Schneider, « Les écrivains et le suicide », *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, 2002, vol. 153, n°5, p. 221-231.

⁷ Gustave Roud, le grand poète, issu de la même génération (né lui aussi en 1897) que Crisinel, souffrait lui aussi de sa « différence », mais dans des modalités et des proportions différentes, sans doute parce qu'il avait (nous reprenons les termes de Gérard Valbert) une « résistance » et une « sagesse » dont ne disposaient (et/ou qu'étaient incapables d'atteindre) des poètes comme Crisinel et, plus tard, Giauque (Gérard Valbert, *La compagnie des écrivains*, L'Âge d'homme, 2003, p.168) — que permettait chez Roud l'acceptation de son inversion, et sa transmutation en force : il a en effet écrit, en ouvrant son œuvre : « *J'ai souffert sans orgueil de ma différence, ivre d'une solitude qui me rendait le monde.* » (cité dans Jean-Claude Mathieu, Philippe Jaccottet, *l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, 2003, p.166).

L'épreuve de Crisinel est donc essentiellement mentale : il n'a pas à se battre contre la société, mais contre sa propre perception (faussée par la paranoïa et le délire de persécution qui advient lors de ses crises) de ce que la société pense de lui. Comme l'écrit Philippe Jaccottet, qui l'a rencontré plusieurs fois dans sa jeunesse :

« *Crisinel vivait [sa différence] comme une culpabilité effrayante, alors que c'était l'être le plus pur du monde. Il voyait constamment une sorte de tribunal et des juges au-dessus de lui qui menaçaient de le condamner définitivement*⁸. »

Sa « *différence* », considérée comme un tabou dans la société romande de l'époque, devient alors « *faute* », susceptible d'être châtiée soit par les « *Juges et Patriarches* »⁹, soit par les figures du monde d'en bas, chiens et cerbères. Sans doute trop sensible, et psychologiquement fragile, Crisinel, en raison de cette double-contrainte, de ce tiraillement, va subir des épisodes de délire et de folie (il ne s'agissait pas de démence, mais de « *psychose* » et de « *délire d'interprétation* », selon le poète lui-même et ses commentateurs¹⁰), mais aussi, toute son existence durant, une angoisse qui constitue le thème majeur de sa création poétique.

Celle-ci est mince : ses poèmes en prose et versifiés s'étendent sur à peine cent-trente pages¹¹ ; mais ce qui a été publié de son vivant l'était plus encore. La situation a plusieurs causes, semble-t-il. Tout d'abord, Crisinel a détruit ses poèmes de « *jeunesse* » ; on ne sait rien de ce qu'il a écrit jusqu'en 1918, époque où il compose les *Divagations*, dans un manuscrit qu'il va lui aussi anéantir (un ami va par la suite le reconstituer « *de mémoire* »). Cet abandon fait sens : aux premiers essais poétiques, sans doute trop influencés par des modèles et pas assez personnels, le poète oppose des « *descentes aux enfers* » vécues, son expérience particulière d'homme descendu jusqu'en la folie ; ce qui permet de donner à l'œuvre sa cohérence¹² et toute sa singularité : d'où le fait que nous découvrons, en lisant *le Veilleur*, un Crisinel qui a trouvé sa propre, et unique, voix¹³, exprimant une sorte de renaissance à soi :

« *Miracle d'un seul vers après tant de silence !* »

La sortie du silence, le retour de l'inspiration, est un événement majeur, épiphanique : c'est par l'expression de cette joie éprouvée au retour du « *don poétique* » que Crisinel fait commencer son œuvre, avec son recueil *Le Veilleur*. Le « *prodige* » est « *accueilli [...] en tremblant* », comme s'il s'agissait d'une révélation mystique et du premier plat servi à un

⁸ « Entretien avec Jean Pierre Vidal, Grignan, les 4 et 5 avril 1989 », in Jean Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet, Pages retrouvées...*, Payot, Lausanne, 1989, p.118.

⁹ *Alectone*, Troisième partie, p.94

¹⁰ Pierre-Paul Clément, « Préface », p.10.

¹¹ Dans l'édition de poche chez l'Âge d'homme, sans compter les pages de titre.

¹² De telles décisions ne sont pas anodines. Elles sont souvent moins révélatrices d'une envie de celer des poèmes de jeunesse de qualité incertaine, que du vœu de ne pas présenter au lecteur sur le même plan le parcours de la maturité poétique, et les balbutiements ou bien des projets souvent intéressants, mais différant de lui. On trouve cette problématique chez Jaccottet (à propos du *Requiem*), et Bonnefoy (qui a récemment réédité ses textes anciens, mais en précisant la spécificité du regard qu'il faut y porter), entre autres.

¹³ En 1937, le poète rédige une première version d'*Alectone* en versets claudéliens, forme poétique qui l'avait frappé, mais considère cette reprise et cette inspiration formelle inadaptes à son intention.

affamé affaibli remerciant ce miracle. Au retour à soi, à la fin de la dépression et du délire, s'ajoute le retour à une écriture poétique considérée comme salvatrice, qui parachève l'« *espoir d'une libération possible* » que conférait la lecture de poètes comme Roud. Le 25 octobre 1941, dans une lettre à Gustave Roud (dans leur correspondance, les deux poètes échangent leurs points de vue en ce qui concerne l'écriture poétique¹⁴), Edmond-Henri Crisinel dévoile au poète de Carrouge ses sombres préoccupations :

*« Mon long silence me pèse. Que vous dire, sinon la vérité ? Ma vie est de plus en plus vouée aux "créatures de l'Enfer". Sans doute parviendront-elles à me tuer. Vous seul me donnez, par votre œuvre, l'espoir d'une libération possible. Mon esprit ne connaît plus de repos. [...] Inutile de dire que je n'ai pas pu terminer "Alectone" • ni même écrire un seul vers depuis l'hiver dernier. Cependant, décembre approche et c'est le seul moment favorable pour ce poème en prose. [...] »*¹⁵

L'écriture est une reconquête sur les « *créatures de l'Enfer* », dont l'influence rampante et mauvaise, une fois exprimée poétiquement, diminue. Son retour met fin à une ténébreuse période d'aridité durant laquelle les monstres intimes et la culpabilité pesante assombrissent les pensées du poète¹⁶. En même temps, ce silence, cette souffrance, conditionnent l'écriture, qui se porte vers l'expression de la douleur, de la mélancolie. Comme l'écrit Pierre-Paul Clément, le travail thérapeutique et cathartique passe non pas par l'oubli des périodes douloureuses, et le dépassement de la « *faute* » (considéré impossible), mais par « *son acceptation*¹⁷ » :

« C'est en prenant conscience de sa faute, que le poète échappe pour finir à l'emprise des forces fatales¹⁸. »

A un moment privilégié, un poème paraît, mystérieux, augural, qui témoigne des tourments comme des espoirs de l'auteur. Dans le cas du poème « *L'Inévitable* », on assiste, grâce à la publication des variantes et des brouillons du texte définitif¹⁹, au surgissement, le 11 septembre 1947, au cours « *d'un état de rêve*²⁰ », d'une forme déjà presque parfaite, qui ne doit être corrigée que sur des points de détail²¹. L'inspiration apparaît comme le stade final d'un processus préparatoire plus ou moins inconscient — les différentes phases de rédaction d'un poème comme « *L'Inévitable* » montrent l'invariabilité des éléments centraux, surgis comme par éclair, mais sans doute longuement « *préparés* » dans l'inconscient du poète —

¹⁴ *Correspondance 1928-1947 : Gustave Roud – Edmond Henri Crisinel*, Cahiers Gustave Roud n° 7, Edition établie par Anne-Lise Delacrétaç, 1997.

¹⁵ Reproduit sur le site rimeur.net à l'adresse suivante :

<http://www.rimeur.net/index.php?m=1&a=1&id=16&PHPSESSID=23c9bf84a998e54858eea779a3c45041>.

¹⁶ Philippe Jaccottet raconte comment, quelques semaines avant son suicide, Crisinel avait été de nouveau frappé par son affliction : après avoir paru « *un peu absent* » durant une promenade, il confie au jeune poète : « *je suis persécuté, il y a une sorte de ligue de gens qui me poursuivent, j'ai reçu une lettre effrayante [...]* ».

¹⁷ Pierre-Paul Clément, « Préface », p.12.

¹⁸ Lettre à Jean-Pierre Monnier du 27 juin 1946, citée dans Pierre-Paul Clément, « Préface », p.13.

¹⁹ *Le bandeau noir*, p.109.

²⁰ Pierre-Paul Clément, « Préface », p.24.

²¹ Les variantes se trouvent p.140-141.

qui puise à l'expérience intime, et donne à ses ouvrages une profondeur et une densité inversement proportionnelles à leurs apparentes concision et simplicité.

Délivrance, le retour de la capacité poétique produit un émerveillement, mais le poète reste lucide. « *Renâitre au monde* » — mais « *pour un jour* » : une nouvelle crise, une nouvelle dépression, peut survenir. Crisinel n'est pas homme à croire à une rémission complète dans les limites du monde, ni à présenter la poésie comme une panacée. Le poème liminaire du *Veilleur* intègre dès le départ l'œuvre au contexte chrétien, à travers la mention de l'« *archange* » et de Dieu. Dispensatrice de lumière réparatrice et bienfaisante, à travers les « *rayons d'or* » qui symbolisent aussi l'épiphanie poétique²², la figure angélique peut néanmoins tout aussi bien, devenant « *soldat du Seigneur* », prendre la vie des proches et laisser l'homme à sa pénible solitude, comme l'indique, à peine quelques pages plus loin, un poème où le pessimisme, resté caché à l'arrière-plan au début du *Veilleur* (si bien que les amis de Crisinel y lisaient, ou plutôt voulaient y lire, l'expression d'une victoire complète²³) se révèle dans toute sa force. Entre les deux se trouve le poème « *La Folle* » : placement suggestif, preuve de lucidité. Le poème a pour objet un éclaircissement de l'obscur, une plongée dans les gouffres, pour mieux contrer l'adversité en la reconnaissant ; car le délire, ce serait de croire que la maladie est définitivement dépassée, se complaire dans l'évocation fantasmée d'un bonheur et d'une plénitude que la réalité refuse. Non : Crisinel pose comme un axiome ce « *maigre savoir* » du veilleur, où se lit aussi l'humilité de l'homme qui se sait plus créature soumise au jugement de Dieu que créateur prétendant inscrire dans le marbre pour l'éternité :

« *Mais, Seigneur, j'écrirai mes stances sur le sable,
Dans l'attente d'une heure où Tu seras tout bien.* »

Vers majestueux pour accepter l'éphémère, pour accepter d'être humble, reconnaître la finitude, et qui résument une des postures majeures du poète depuis le début du XX^e siècle, celle – très éloignée du créateur prophète du siècle passé, ou du poète sûr de son art qui coexistait alors – du poète modeste, que Jaccottet, entre autres, a par la suite présentée²⁴. Comme l'écrit Jean-Claude Mathieu,

« *Écrit sur le sable... [...] La sensation d'inscrire en hâte sur le grain de l'instant, sous la menace de la vague et du vent, donne de l'éclat à ce qu'on écrit sur le sable ; l'image se fixe d'autant mieux que la mort l'assiege. [Symbole de] la vanité de la vie, la durée illusoire des promesses et des souvenirs, la fugacité des signes éphémères*²⁵. »

²² Crisinel « *apercevait par éclairs (son œuvre est intermittente et rare) les merveilles d'un monde illuminé par une clarté précieuse comme de l'or* », écrit Jaccottet dans *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p.172.

²³ Comme le remarque Jacques Chessex dans « *Crisinel devant l'épieu et le feu* », *Les saintes écritures : critique*, L'Âge d'homme, 1972, p.57.

²⁴ A la fois dans son œuvre poétique (on pense à « *L'Ignorant* »), dans son « effacement » même, et dans ses positions critiques ou davantage « théoriques » — on en trouve une bonne définition dans son discours de « *Remerciement pour le prix Rambert* », *Une transaction secrète*, p.295-6 surtout.

²⁵ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire, Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, José Corti, 2010, p.592-3.

La poésie doit être lucide, vraie, et courageuse ; les poèmes de Crisinel ne sont pas une échappatoire vers les deux extrêmes que nous avons évoqué, mais la reconnaissance d'une vie médiane, peut-être « *spectrale* », mais qu'il s'agit de *maintenir* du mieux qu'il le puisse. Cette position permet de comprendre le caractère ambigu, ambivalent, et l'atmosphère particulière des textes de cet auteur, qui témoignent d'épisodes de chamboulement de la conscience, et d'une vie mentale, sinon torturée, du moins souvent angoissée. Étant donné le rôle qu'il attribue à son art, Crisinel l'emploie avec une grande parcimonie, concrétisée dans la minceur de son ouvrage poétique. Le silence est préféré à l'épanchement superflu ; la forme resserrée et intense du poème en prose au récit typique ; un ou deux quatrains à un long texte. Crisinel est un poète de la brièveté : l'*Élégie de la maison des morts* est composée de six doubles quatrains ; son plus long poème versifié, *Melancholia*, compte quarante-huit vers. Si *Alectone* est un poème en prose plus ample, du moins est-il divisé en trois parties, et ne compte-t-il pas de phrase très étendue. Loin de s'épandre en grandes descriptions de son calvaire, le poète est porté vers l'aphorisme, est attiré par les « pensées » qui condensent, dans une forme réduite, la vérité et le sens de tout un être, de toute une vie, d'un espoir ou d'une déploration. De très courtes citations, de lui-même ou bien d'autres, « *réponse[s] qui frappe[nt] comme un éclair*²⁶ », suffisent à tout dévoiler :

« "Je ne cueillerai pas les fleurs ". Ce vers me hante²⁷. »

« *Ma route est d'un pays où vivre me déchire*²⁸ »

« *Pour me sauver, il faudrait un cataclysme ou la mort d'un être cher*²⁹. »

Signalons le parallélisme entre le premier et le dernier poème parus du vivant de l'auteur : au « *Miracle d'un seul vers après tant de silence* » répond « *La visite silencieuse*³⁰ », où le silence semble être valorisé, comme semble l'annoncer cette venue, cet établissement, de « *l'homme nouveau* ». Le silence peut aussi être « *adorable* », aller de pair avec une sérénité qui n'est pas le silence en fait trouble, péjorativement connotée, de la « *maison des morts* ». Ce silence devient donc « *adorable* ». Il est largement préféré — même s'il impose la solitude — aux bruits, imaginaires ou réels, de la « *maison des morts* » et de l'asile, tant qu'il n'est pas lié à la rumination intérieure des fautes, à l'expression muette de ce qui « *tourmente et ronge*³¹ ». Lorsque le tourment intérieur devient trop prenant, suppliciant, le poète se tourne vers la poésie, qui est manière d'imposer le silence à tout ce qui n'est que destruction. Tout n'est pas à dire ; or ce qui est à dire, justement, tout laisse à penser que dire, on ne le peut pas... A travers l'épreuve, qui peut être douloureuse — puisqu'il s'agit de retourner à l'origine de la blessure — le poète s'efforce de devenir conjurateur du dicible. Il lui importe d'atteindre l'inouï, de soustraire aux « *serres de la bête immonde* », de subtiliser à la censure du sur-moi, cet élément qui seul peut, sinon le sauver, du moins lui apporter un rudiment de réconfort ; le reste — le jeu pur avec le langage, les postures poétiques héritées, le

²⁶ *Alectone*, première partie, p.77.

²⁷ *Renoncement*, I, p.47.

²⁸ *Le Veilleur*, p.44.

²⁹ *Alectone*, première partie, p.76.

³⁰ *Le bandeau noir*, p.114.

³¹ *Élégie de la maison des morts* I, p.51.

ressassement des thèmes traditionnels (et dans une forme traditionnelle) de la tradition poétique locale — lui importe peu.

La poésie de Crisinel est donc entièrement autobiographique, mais elle « *n'affleure que rarement, forcée par le retour de certaines hantises* », commente Jaccottet³² ; cependant lorsqu'elle affleure, elle le fait toujours de cette manière, authentique, sincère, proche de la confession. Comme chez les autres poètes romands de sa génération, Crisinel ne gémit ni ne claironne. Sa poésie est autobiographique, mais reste pure, et réservée. Le silence, l'abandon et l'oubli sont préférables à un « *mauvais* » poème, à un texte qui ne correspondrait pas à cette volonté d'ascèse, de ne donner à lire qu'un essentiel cristallin. D'où la volonté de détruire des textes, pourtant bons, mais sans doute très éloignés de l'idéal qu'ils cherchaient à atteindre, ou bien à cette conception de la poésie³³. Crisinel était conscient que *Alectone* et *Nuit de juin* étaient ses deux poèmes principaux. Il avait mis en place en quelque sorte une hiérarchie de ses écrits ; en bas se situeraient les écrits journalistiques, relativement nombreux, certains ne manquant certainement ni d'intérêt ni de qualité, mais liés aux contingences, et n'ayant permis de résister aux tourments internes qu'en ce que le labeur de leur rédaction les faisait taire temporairement.

Les poèmes étaient aux yeux de Crisinel, on le conçoit bien, d'un tout autre ordre que la production alimentaire. L'écriture poétique, si rare chez lui, a besoin, on le ressent, d'un cadre spatiotemporel particulier : elle est inconcevable hors de la chambre du poète, de la solitude, de ce silence qui, a écrit Jaccottet, « *entre en serviteur mettre un peu d'ordre*³⁴ », et la composition de certains poèmes requière un climat spécifique, au sens propre comme au sens figuré ; Crisinel n'a ainsi travaillé sur *Alectone* qu'en hiver :

« *Il est singulier (en apparence) que je n'aie jamais pu travailler à ce poème que durant la courte période de l'hiver (15 déc. - 15 février en gros) ; le reste de l'année je détestais ce poème et n'y pensais même plus*³⁵. »

et pendant plusieurs années ; il a au contraire rédigé *Nuit de juin* dans le contexte même où il a vécu l'expérience qu'il veut rendre, d'une manière beaucoup plus rapide, sans doute afin de conserver présente la forme de victoire passagère que représente ce nouvel écrit anamnétique.

L'imaginaire spatial poétique de Crisinel et la transcription de son rapport particulier au monde, souvent sombres, presque toujours mélancoliques, sont marqués par l'enfermement et l'enserrement. Les lieux évoqués, fort peu nombreux, sont négativement connotés, que ce soit la « maison des morts », l'asile, l'image du tombeau qui revient dans plusieurs poèmes, et, au sommet, l'image du camp de concentration sous-jacente à un poème tel que « *La*

³² Philippe Jaccottet, « Un poète suisse français : Edmond-Henri Crisinel », *L'Entretien des muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, p.84.

³³ Nous ne disposons pas d'écrit théorique de Crisinel sur la poésie — ce qui, en soi, est révélateur — mais on peut supposer qu'il n'aurait pas renié ces propos de Georges Haldas : « *Je suis essentiellement un lyrique, pour lequel tout consiste, au départ, en une expérience personnelle - quasi mystique - de l'être. Et qui tente de transcrire cette expérience avec des mots* », in « 3 février », *Les minutes heureuses : L'état de poésie, carnets 1963, L'Âge d'homme*, 1990. (Phrases qui encadrent justement une évocation de Crisinel).

³⁴ Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, « L'Ignorant », *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, p.63.

³⁵ Lettre à Jean-Pierre Monnier, 9 février 1944, cité dans Roger Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse romande : De la Seconde Guerre aux années 1970*, Éditeur Payot, 1998, p.103.

*chambrée*³⁶ ». La vie est tiraillement entre un bas infernal redouté, un haut bouché, nuageux, dominé par des oiseaux de proie tournoyants (qui répondent aux « *cerbères* »), et un « sur-haut » espéré, le paradis, atteignable seulement après la mort. Le sentiment de l'exil, condition fréquente dans l'expérience poétique, est accentué sous l'influence conjointe de la folie et de la crainte du regard scrutateur de ces juges que sont les autres. Lorsque le délire plonge le poète dans un état second, règnent la perte de l'orientation (au sens propre comme au sens figuré) et une forme d'absurdité spatiale du monde : « *J'ai dû trébucher en chemin. Portes entrouvertes, escaliers déserts, chiens absents, comme par hasard...* » note l'auteur d'*Alectone*. La perte du sens ou bien l'instillation d'un sens fantasmatique, son détournement et retournement, conduisent le patient du château de Prilly à se suicider, et, ce qui est signifiant, le jour même de la Nativité :

« [...] je résolu de me rendre, après avoir tiré un augure défavorable du vol d'un oiseau noir³⁷. [...] Tandis que vers ma chambre montaient de suaves cantiques, on me trouva inerte, la tête inclinée sur l'oreiller en sang. C'était le matin de Noël³⁸. »

L'espace est fermé ; l'horizon, presque continuellement, barré. Crisinel se heurte irrémédiablement « *au pied d'un mur cruel*³⁹ » (« *allant jusqu'au ciel* »), d'une « *chaîne* » et d'un « *rempart* » intérieurs — auxquels répondent les obstacles concrets, telle la fenêtre de la chambre d'asile, qui montre un « *là-bas* » à la fois désiré et redouté, mais inatteignable — qui empêchent la contemplation sereine du monde. Elle peut advenir, toutefois ; les rares occasions où sont décrits positivement dans l'œuvre des paysages, et relevées et traduites leurs beautés, sont notables et constituent une exception. Celle de la *Nuit de juin* permet de découvrir un Crisinel ayant reconquis une part d'harmonie et de paix intérieures :

« *La terre est chaude et m'appelle sur la colline, car j'ai repris plaisir à la terre, et mes yeux déshabitués de voir ne se tournent plus vers l'ombre, celle des régions inférieures*⁴⁰. »

Ce lien à la terre, si important et naturel chez Roud, et, ensuite, chez Jaccottet, doit faire l'objet d'un réapprentissage chez Crisinel, ce qui rend ce contact éphémère avec la nature d'autant plus important et émouvant. Ayant « *remis [ses] pouvoirs*⁴¹ » de visionnaire (d'une manière ambivalente : le « *je n'ai plus de visions* » clôturant *Alectone* pouvant autant faire référence à la fin du délire, que signaler le sentiment d'une dépossession de l'inspiration, si on prend le mot dans son acception rimbaldienne), le poète-exilé et « *chétif* ». Pas de pathos, pas d'exclamation, pas d'hyperbole : le saisissement est d'autant plus fort, et puissamment

³⁶ Crisinel a été marqué par les sombres découvertes de la fin de la guerre et de l'après-guerre. La paranoïa le poussait à rapporter les événements historiques à sa personne, comme des « punitions » qui lui étaient adressées ; il avait une grande peur d'être un jour emporté dans un camp nazi. Jacques Chessex, *Les saintes écritures : critique*, L'Âge d'homme, 1972, p.60.

³⁷ Superstition, paranoïa et folie se rejoignent.

³⁸ *Alectone*, fin de la première partie, p.78.

³⁹ « *Ce long frémissement de ma chair altérée* », v. 4, p.117.

⁴⁰ *Nuit de juin*, p.92.

⁴¹ *Nuit de juin*, p.92.

rendu, que le poète s'efface derrière le sujet de sa description, qualité qui donne à ses textes leur grande pureté :

« *Ce long crépuscule de juin ne cède à la nuit que par une lente dégradation de teintes plus pures et plus suaves. [...] Dans les seigles immobiles, l'alouette et la caille se sont tues ; le disque imparfait de la lune s'est levé sur le petit bois de frênes, lueur trouble dans un voile mauve qui se confond presque avec le ciel sans étoiles*⁴². »

Le poète se tourne ici vers la beauté naturelle, enfin reconquise, qu'il peut de nouveau admirer, telle quelle : les indications chromatiques diffèrent de la grisaille qu'on perçoit dans les autres textes et qui régit, avec l'ombre, le séjour à la « *maison des morts* », voire de l'absence de toute indication de couleur. Le rapport au monde a changé : le « *là-bas* » d'*Alectone* est redevenu l'« *ici* », à l'issue d'un processus constatable au cours des trois parties du poème. Cadre propice à la méditation, le crépuscule plait au poète, du fait de la qualité intermédiaire de l'« *entre chien et loup* ». C'est une période qui ne ment pas, par trop d'éclat ou pas trop d'ombre, et *correspond* à l'existence d'un poète sans cesse situé dans un entre-deux signifiant, symbolisé, ici, par « *entre l'église et le cimetière* » qui reprend les thématiques du poème liminaire du *Veilleur*. L'église renvoie à l'espoir de délivrance par le religieux ; le cimetière est un signe plus funeste et pessimiste, mais qui se veut pacifié.

Le poète a reconquis sa volonté, son autorité, sa maîtrise de lui-même :

« *L'heure, et la proche clairière sont propices aux apparitions ; cependant, ô toi qui pris forme humaine pour délier ce qui était lié, je ne susciterai pas ton fantôme, ce jeune corps aux frêles épaules ployées entre les serres de la bête immonde*⁴³. »

Cela se traduit par le refus de l'invocation d'une image, d'un arrière-monde, et par la disponibilité à la réalité présente, quoique modalisée par le souvenir, par la nostalgie de l'état antérieur, d'une jeunesse caractérisée par l'« *agilité* », le sentiment d'appartenance (opposé au « *teint de l'exil*⁴⁴ ») à une terre et à une société, avant la tragédie de la culpabilité et de la folie qui rendent « *suspect* ».

Si l'auteur a pu atteindre cet état plus tranquille, c'est en partie grâce au travail effectué sur soi dans l'écriture d'*Alectone*, son ouvrage majeur. Gautier a écrit à propos d'*Aurélia* qu'il s'agit d'« *une des plus étranges productions qui soient sorties d'une plume humaine*⁴⁵ ». *Alectone* est un texte bien plus court, et, malgré ses zones d'ombre, plus aisément interprétable. On est frappé par la force des images, et la plongée directe dans le mode de perception spécial du poète, en marge du monde. Poème en prose, à l'instar de *Nuit de juin*, mais plus long et divisé en trois parties, il présente des passages en italique qui témoignent d'une accentuation du lyrisme, de l'intervention d'un autre « personnage » et plus largement de la plongée dans un inconscient qui peut mener à la vérité, ou dans le délire. Les blancs

⁴² *Ibid.*, nous soulignons les termes principaux.

⁴³ *Nuit de juin*, p.92.

⁴⁴ *Nuit de juin*, p.94.

⁴⁵ Théophile Gautier, *Portraits et Souvenirs littéraires*, Charpentier, 1877, p.65. Cité par Jacques Huré, « La mémoire d'Orient et le discours sur la maladie de l'esprit dans *Aurélia* » in *Nerval: actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*, Presses Paris Sorbonne, 1997.

permettent de séparer des passages d'intensités et de natures différentes⁴⁶. Ils mettent en valeur des *éclats* de sens qui touchent au plus profond de l'existence du sujet, sans complaisance, et avec pénétration. *Alectone* tient exemplairement du genre de la confession autobiographique, même si la situation est attribuée à un personnage appelé Samuel⁴⁷. Lorsqu'*Alectone* rappelle à Samuel les événements produits « *il y a dix ans* », elle fait référence à la première crise d'Edmond-Henri⁴⁸. Il s'agit d'un « *chant d'en bas* », pour reprendre l'expression de Jaccottet⁴⁹, marqué par l'angoisse continue du poète, qui dresse le tableau d'un « *monde hanté*⁵⁰ » (sous-jacent dans la majorité des poèmes, même encore dans *Nuit de juin*) ; il devient « *halluciné* » lors des crises de démence, et aussi lorsque l'inspiration devient presque surréaliste⁵¹. Le poète, par l'intermédiaire d'*Alectone*, décrit cet état limite dans son long monologue :

« *Peu à peu, tes yeux s'ouvrent à la lumière de la nuit, tu deviens voyant, l'Autre t'a submergé, tu vis dans l'illumination, c'est l'heure de l'épouvante. Dix mois d'aliénation mentale, dix ans de prosternation au fond de l'abîme, et te voici, Samuel, plus égaré que jadis*⁵² ! »

Dans cette perception particulière du monde, les êtres et les choses présentent à la fois un visage réel, et des caractéristiques surnaturelles : les « *chiens de garde, véritables molosses*⁵³ » bien concrets qu'entend Samuel dans la nuit deviennent autant de cerbères redoutés. L'expérience des limites, de la folie, produit une démultiplication des voix et des « je » et accentue la « crise identitaire » propre au lyrisme⁵⁴. Le changement de caractère (notamment le passage à l'italique) représente ainsi souvent l'advenue d'une fièvre délirante, la prise de parole d'*Alectone* qui semble dès lors *posséder* le poème. A la fin de la deuxième partie, l'on ne sait où situer les personnages qui parlent, distinguer la part de la paranoïa de la vérité ; dans le délire, tout un chacun fait partie des « *impassibles témoins*⁵⁵ », des juges contempteurs, exprimant leur dégoût et leur haine à force de crachats ; ils semblent répéter « *Crisinel – criminel* », le terrible refrain que l'auteur imaginait avoir entendu dire par des soldats, au cours d'un voyage en train⁵⁶. Episode que peut aussi évoquer l'apparition surnaturelle du « *trio d'automates* », qui rappelle également le rapport à la guerre, qui obséda l'auteur. Tout ce passage s'articule autour d'hallucinations et de visions, dont celle du chat, auquel le poète finit par s'identifier jusqu'à ses propres traits⁵⁷. Dans sa « *ronde* » inlassable,

⁴⁶ Christine Dupouy, « Blancs et silences dans la poésie moderne », *L'art du peu*, L'Harmattan, 2008, p.137.

⁴⁷ *Études de lettres*, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 1984, p.116.

⁴⁸ *Histoire de la littérature en Suisse romande : De la Seconde Guerre aux années 1970*, Éditeur Payot, 1998, p.105.

⁴⁹ Il s'agit du titre d'un de ses recueils ; on peut employer l'expression pour désigner les poèmes traitant d'expériences liées à la mort, à la folie (voir Maulpoix, *Le poète perplexe*).

⁵⁰ Nous reprenons les termes utilisés dans la typologie de Christian Chelebourg, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, A. Colin, 2006.

⁵¹ On pense ici aux différentes versions du poème « D'une chambrée ».

⁵² *Alectone, Deuxième partie*, p.82-84.

⁵³ *Alectone*, p.74.

⁵⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, p.235.

⁵⁵ *Alectone, Première partie*, p.74.

⁵⁶ « Chronologie », 1918, p.183.

⁵⁷ *Alectone, deuxième partie*, p.80

le chat semble lancer comme des appels au secours, avant de reprendre, lui aussi, son cycle d'automate : reprise inlassable d'un cycle inhumain, de la même manière que l'obsession compulsive de la tache qui n'existe pas, chez la patiente assimilée à Alectone. Le retour à la réalité advient par une forte clausule : « *Il n'y a pas de chat, me dit-on* », phrase concise, qui vient porter un coup d'arrêt à une « *vision* », à l'hallucination, auditive ou visuelle.

Alectone, figure protéiforme d'une folie changeante (maîtresse de chiens, Cerbère, folle bien réelle, « *tarentule en colère*⁵⁸ », serpent « *venimeu[x]* ») est aussi le double du poète, cette partie de sa conscience qui le soumet à ses quatre vérités. Rôle de révélation, qui risque par moment de creuser plus encore la douleur, de précipiter dans la folie. Alectone, « *l'ennemie* », devient déclamatrice de la culpabilité ; elle pousse au suicide. Traitant le poète de « *pusillanime* », elle veut le conduire à la perdition, au sens propre comme au sens figuré :

« *Un passant m'a découvert, engourdi, au bord de l'étang* »

Tandis qu'à d'autres moments, elle lui confère les clés d'une meilleure compréhension de ses tourments : c'est elle qui amène Samuel à trouver d'énigmatiques mais puissantes « *réponses* ». Dans cette figure centrale de la « *mythologie personnelle* » de Crisinel se condensent tous les regards négatifs et persécuteurs de la société. Elle en est l'emblème, puisque les persécuteurs sont ses « *chiens* », ses « *chiennes* » : d'où son association à la figure de Cerbère. La présence omniprésente du chien-cerbère, effrayante, rappelle au poète qu'il se trouve perpétuellement, à cause de sa fragilité, aux confins du monde d'en bas, aux prises avec la menace de la folie et la tentation du suicide.

On voit, à travers ces éléments, que le poète est partagé entre le goût de la lumière et une forme d'attraction ambiguë pour les ténèbres, son emploi de l'expression « *sombre merveille*⁵⁹ » dans un de ses poèmes n'est pas un oxymore ornemental, mais l'expression d'un sentiment sous-jacent dans la plupart de ses poèmes, même dans les passages les plus sombres d'*Alectone*. On trouve cet aspect dans l'évocation de la « *Mort de César* », « *l'Imperator* » déclarant :

« *J'ai trop aimé vos lames,
Tueurs ! et parmi vous,
J'aimais l'arc impatient !
J'aimais les traits de feu !
J'aimais – baissez les yeux –
J'aimais l'ombre qui vient...*⁶⁰ »

Discours qui prend son sens avec l'épigraphe de Suétone⁶¹, et qui rappelle l'expérience d'Edmond-Henri Crisinel lui-même – on pense à sa tentative de suicide : n'est-ce pas là encore à l'arrière-plan cette tentation, et cet attrait ambigu de la mort, qui s'exprime — la « *joie* » (de notre point de vue, éminemment pessimiste), en se donnant la mort, ou en se

⁵⁸ *Alectone*, deuxième partie, p.79.

⁵⁹ « *Dionysos d'Exekias* », v.2, p.100.

⁶⁰ « *Mort de César* », v.6-11, p.99.

⁶¹ « *Quelques-uns ont soupçonné que César ne se souciait pas de vivre plus longtemps.* », p.99.

laissant mourir, d'atteindre une forme de salut ? Hors les périodes de répit, de plus en plus courtes et anxieuses vers la fin de sa vie, le poète considère que la mort est la « *seule issue* »⁶² — jusqu'au 25 septembre 1948 où il se suicide effectivement.

Dans la plongée dans les profondeurs de l'âme, dans les tréfonds obscurs de la folie et de l'inconscient, l'atour des choses a sa part de lumière comme son obscurité. Si la folie a ses aspects négatifs, elle est aussi descente initiatique⁶³ dans les profondeurs de l'âme et, au fond, vers la vérité, que renie et censure la conscience, et qui transparait avec clarté, par exemple dans le discours d'Alectone. Elle-même est bicéphale, comme les propos fluctuant entre l'amour et la haine que le poète présente à son égard ; d'où, aussi, l'influence parfois bénéfique, et parfois négative, de la mère (« *Visites de maman, quotidiennes. Sa présence m'agite*⁶⁴ » contre « *Ma mère est près de moi, qui m'aide à reprendre pied*⁶⁵. »). Ce mélange de fascination et de répulsion, caractéristique, se retrouve dans l'attribution à des éléments normalement valorisés de caractéristiques et d'usages négatifs, mortels : ce sont les « dents de cristal » d'Alectone à la séduction morbide, le « *morceau de cristal* » dont « *l'éclat avait attiré [son] regard* » utilisé lors de la tentative de suicide le jour même de la Nativité⁶⁶. Il est présent également dans l'indétermination (poétique, mais poussée à l'extrême) des figures responsables des rechutes dans le délire : démoniaques cerbères, elles peuvent aussi être définies comme angéliques :

« *La tentation me prend alors, comme un grand vent d'automne, de retourner là-bas, où m'a souffleté l'ange*⁶⁷. »

Et, si le poète a « *frissonné* » d'entendre les clameurs des Erinyes, il les caractérise en même temps comme « *mâles* » — le sublime rejoint le ténébreux, surtout dans le délire, mais aussi dans la remembrance des moments passés à l'asile. Cela transparait dans *Nuit de juin*, lorsqu'Alectone est présentée comme un « *ange durci de neige et de gel* », et est évoquée à la fois sous son aspect « mythique » et sa facette humaine. Le poète en a lui-même conscience, qui finit par exprimer tout haut son désarroi :

« *Alectone, humaine Alectone, je suis las de poursuivre, sous les figures opposées de l'ange et d'une fille de la Nuit, une ombre toujours fuyante*⁶⁸. »

C'est à travers la figure d'Alectone, médiatrice⁶⁹, qu'il peut progressivement quitter le délire et le rêve pour revenir à la réalité — là où Alectone n'est qu'une malade, bien humaine. Le poète, frêle, chétif, quitte l'obscurité ; mais ce n'est pas pour gagner une « *trop vive lumière* » : au diurne est préféré l'atmosphère « *crépuscul[aire]* » de la *Nuit de juin*, dans une

⁶² *Alectone*, Deuxième partie, p.79.

⁶³ *Histoire de la littérature en Suisse romande : De la Seconde Guerre aux années 1970*, Éditeur Payot, 1998, p.102.

⁶⁴ *Alectone*, Deuxième partie, p.81.

⁶⁵ *Alectone*, Troisième partie, p.88.

⁶⁶ *Alectone*, Première partie, p.78.

⁶⁷ *Alectone*, Troisième partie, p.88.

⁶⁸ *Nuit de juin*, p.94.

⁶⁹ Collectif, *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p.171.

indétermination qui montre que la victoire n'est que temporaire, puisque les « *apparitions* » risquent de resurgir, les visions de hanter. Tous les poèmes sont marqués par ce mouvement de gain et de chute ou de rechute : que Crisinel évoque le Paradis⁷⁰ ; aussitôt l'Enfer revient, avec son maître qui « *attend* » le poète. « *Tout est pardonné* » dans un poème ; la faute paraît inexpiable dans le suivant.

« *Entre la terre et le ciel, mes cris de misère !
Je crie avec un corps à jamais suspendu*⁷¹... »

Dans le monde des hommes, Crisinel se sent exilé ; lorsqu'il est plus serein, son rapport avec le monde se fait par le biais du souvenir d'enfance, lointain, inaccessible comme les roses au début d'*Alectone*. C'est que l'univers du poète est marqué non seulement par la culpabilité, mais aussi par le renoncement ; et les deux aspects se rejoignent dans l'évocation de l'amour :

« *O mon grand cœur coupable amoureux de vertige !* »

Le poème se substitue à un amour jugé par Crisinel impossible par rapport à la norme sociale, et qui risquerait de ruiner son propre équilibre psychique. Le poète déclare mal vivre en ce monde où il « *n'étrein[t] que des ombres* » : allusion discrète au fait que sa passion ne peut s'exercer que sous le mode de l'imagination, du fantasme⁷² ; ce qui, à cause de la torture de la culpabilité, risque de l'autodétruire. En inscrivant ses amours impossibles, brûlants et reniés, dans sa poésie⁷³, Crisinel espère un dépassement, et une transmutation, à l'intensité presque sacrificielle. Le deuxième poème de *Renoncement* concentre dans quelques huit vers à la fois l'amour et la passion éperdus pour Jean Clerc (« *l'Autre* »), l'ami décédé (à qui est dédié *Alectone*) et pour Jean Cn., et la douleur de devoir y renoncer. L'impossibilité apparaît dans deux épiphanies, la première due à un vers de poème (cité plus haut), et modalisée par une référence explicite à l'« *enfer de Dante* », qui fait écrire :

« *Ce vers m'ayant frappé (jailli d'un autre abîme),
Quant l'œil fixe, je lus le poème au matin
Désolé, je compris qu'il changeait mon destin*⁷⁴. »

Et la seconde à une « *fascina[tion]* » dans « *l'intense embrasement du rêve* » durant laquelle l'auteur lit un « *présage certain* » : « *la même épouvante et le même destin* ». Telle est la tragédie d'un homme dont l'ennemi principal était, en réalité, en lui-même, et qui semblait parce que dans sa grande pureté il ne pouvait concevoir que son amour ne relevait pas d'un terrible péché.

Éminemment personnelle, la poésie de Crisinel s'inscrit toutefois dans un cadre plus large. Les poèmes sont marqués par le symbolisme finissant, et une inspiration que la modalisation

⁷⁰ « Cloches de mon église », p.67.

⁷¹ « *Ce long frémissement de ma chair altérée* », v.11-12, p.117.

⁷² « *Pas de rapport sexuel en cinquante ans* », note Crisinel dans son *Journal*.

⁷³ Dans les *Feuillets du Sagittaire*, par exemple.

⁷⁴ *Renoncement I*, p.47.

par des références littéraires peut atténuer dans certains cas, en affaiblir l'effet, selon Philippe Jaccottet⁷⁵ — tel semble être le cas, en partie, du poème « Melancholia⁷⁶ ». Paradoxalement, l'intertextualité la plus flagrante et révélatrice chez Crisinel — le rapport que son texte principal entretient avec son équivalent nervalien — relève de la coïncidence, du regard rétrospectif, Crisinel n'ayant lu *Aurélia* qu'après avoir rédigé *Alectone* ; le lien s'effectue au niveau de deux existences, de deux destins, plutôt que de deux textes. Ce qui n'empêche pas que l'on trouve, bien entendu, l'influence de devanciers ; mais c'est que Crisinel a traversé les mêmes voies obscures, partage une même sensibilité. On retrouve ainsi l'influence d'Hölderlin, notamment d'une phrase qui a marqué autant Roud que Crisinel et ensuite Jaccottet :

« moi qui rôde comme une veilleuse tremblante [...] un étrange frisson me parcourt tout entier et à voix basse je m'interpelle d'un mot terrible : mort-vivant⁷⁷ ! »

Crisinel quant à lui écrit :

*« Rêve éveillé, long cauchemar sans rive...
Je ne sais quoi me pousse, à la dérive,
Vers les confins funèbres et maudits.
Suis-je un vivant ou suis-je un mort qui rôde ?
Touchez mon front, mes bras, mes yeux sans fraude,
Passants muets que l'effroi suspendit !⁷⁸ »*

En somme, l'espoir de Crisinel porte non pas sur une amélioration possible au cours de la vie, dans l'ici-bas, mais sur la « *vie après la mort* » espérée par l'auteur qui est, rappelons-le, chrétien. Crisinel « *chante[] en désespéré* » (selon l'expression de Mallarmé) mais en désespéré du monde ; il espère Dieu, même s'il craint de ne pouvoir l'atteindre : « *C'est là que m'attend / Satan.* » S'il assertait n'avoir écrit que des « *thrènes* », au moins leur a-t-il conféré toute la beauté et la puissance dont il était capable. Comme l'a écrit Reverdy :

« La poésie semble [...] bien devoir rester le seul point de hauteur d'où [le poète] puisse encore, et pour la suprême consolation de ses misères, contempler un horizon plus clair, plus ouvert, qui lui permette de ne pas désespérer⁷⁹. »

⁷⁵ Philippe Jaccottet, « Un poète suisse français : Edmond-Henri Crisinel », *L'Entretien des muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, p.87. L'auteur de l'*Effraie* a émis l'idée de ne conserver de Crisinel que les passages les plus absolument purs.

⁷⁶ Dans les *Feuillets du Sagittaire*, p.101. Le poème présente de nombreuses allégories, et des références mythologiques qui paraissent moins intériorisées que dans les poèmes centraux de l'œuvre, dont il ne présente pas les caractéristiques « cristallines » ni la « simplicité ». Ce recours en quelque sorte abusif (par rapport à la norme du reste de l'ouvrage) aux références symboliques ne semble pas pareillement apte à évoquer directement les « abîmes » existentiels vécus par l'auteur.

⁷⁷ Cité dans Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, 2003, p.195).

⁷⁸ *Le Veilleur*, VII, p.61 (poème intégral).

⁷⁹ Pierre Reverdy, Cette émotion appelée poésie, Flammarion, 1974, p.74.

Cette intensité, ce condensé de vie et d'expériences uniques, et leur auteur, ont marqué plusieurs générations d'écrivains romands, parfois négativement⁸⁰, souvent positivement, mais toujours sous la forme d'un choc. Gérard Valbert, qui l'a rencontré, écrit :

« Je me souvenais de cet homme aperçu dans un café de Lausanne, vers la fin de la guerre et qui écrivait à une table. [...] Ce journaliste était poète et, encore en Suisse, de lui j'avais lu Alectone. La force de l'écriture m'ébranla. La disproportion entre le rédacteur du petit journal des radicaux et cet esprit crépusculaire et novateur, parent de Nerval, me contraria. L'un était un artisan anodin, l'autre touchait au sublime⁸¹. »

avant de revenir sur les conséquences de la marginalité sociale d'auteurs comme Crisinel, peu ou mal reconnus dans leur propre pays⁸² et sur les conditions matérielles de l'écriture poétique. En outre, *Alectone* et la figure impressionnante de Crisinel ont pu inspirer (de manière plus ou moins consciente) Jaccottet lors de la composition du personnage du « maître », dans *L'Obscurité*.

Crisinel fait partie de ces poètes qui, avec lucidité et courage, disent poétiquement, en le regardant en face, un renoncement, une maladie, un désespoir, pour mieux le contrer :

« La grandeur de [Crisinel] réside dans d'exceptionnelles aptitudes et, surtout, dans l'endurance et l'énergie qu'il a opposées à son tourment jusqu'à en faire la gloire et l'instrument de sa survie⁸³. »

Le 17 septembre 1918, Crisinel note dans son journal :

« Je n'ai jamais ouvert un livre pour — à proprement parler — le plaisir de le lire ou d'en étudier l'auteur, son époque et son sens (?), mais pour y chercher le secret d'une partie obscure et non encore consciente de moi-même. C'est pourquoi je lis avec fièvre, en négligeant d'un coup d'œil ce que j'ai jugé inutile ; c'est pourquoi aussi je me sens malheureux et rejette avec ennui le livre quand je n'y ai pas trouvé d'écho⁸⁴. »

Crisinel entre dans le cercle des poètes qui ont le plus exemplairement procédé, par le biais de la poésie, au « retournement de la faiblesse en force ou de la défaite en façon de victoire⁸⁵ ». A travers l'épreuve, à travers « une expérience intense, à bien des égards tragique, plus ou

⁸⁰ Francis Giauque (voir plus haut) dit de ses poèmes qu'ils lui ont fait — comme ceux de Lautréamont et d'Artaud — « tant de mal », parce qu'ils ont, selon Jean Vuilleumier, « accentué sa tendance à l'autodestruction ». Jean Vuilleumier, *Georges Haldas*, Volume 32 de Bibliothèque, L'Âge d'homme, 1982, p.150.

⁸¹ Gérard Valbert, *La compagnie des écrivains*, L'Âge d'homme, 2003, p.168.

⁸² « Ce qui me déranga, c'était de constater que les quelques auteurs dont on ne pouvait nier le talent, à moins d'être professeur, vivaient chichement. Dans ce pays protestant, ils faisaient figure de Saint François d'Assise. Certains d'ailleurs se convertissaient, car une charité catholique et protectrice des arts permettait la survie. [...] Nos écrivains suscitent la grogne. », Gérard Valbert, *La compagnie des écrivains*, L'Âge d'homme, 2003, p.169.

⁸³ William Bowen, *Études de lettres*, Lausanne, 1967, n°1.

⁸⁴ « Chronologie », p.182-3.

⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, José Corti, 2002, p.53.

moins sourdement violente, saisie par une sensibilité exceptionnelle⁸⁶ », il a conçu « une poésie d'une profondeur existentielle jusqu'alors inouïe⁸⁷ », qui émerveille le lecteur tout en le troublant, et offre sans doute à celui qui n'a plus beaucoup d'espoir, ces clés permettant de comprendre « le secret d'une partie obscure et non encore consciente » de soi, qui peuvent conduire à un retournement, et permettre la sérénité.

Julien Maudoux, « Descendre aux "demeures profondes" : la poésie d'Edmond-Henri Crisinel », *Le Grimoire d'Ulfer & Les Carnets de Julien Maudoux*, 2011.

Le Grimoire d'Ulfer

⁸⁶ *Panorama de la littérature romande*, 1969.

⁸⁷ Aline Bergé, *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations: lieux, livres, paysages*, Editions Payot, 2004, p.36.