

Le dernier des Mohicans...

Jacques Crickillon, né à Bruxelles en 1940, nous a donné, depuis *La Défendue*, publié en 1968 par André De Rache, jusqu'à *Litanies*, au Taillis Pré en 2016, un matériau poétique singulier, brûlant, fascinant. Il faut mettre en perspective cette musique lancinante, tour à tour tendre ou violente, qui court tout au long des pages de cette œuvre et la perspective d'écriture qui tend à son propre effacement. Basé sur une respiration interne, qui lui permet, sous la dictée des puissances obscures du lyrisme, d'épouser toutes les formes stylistiques imaginables et de puiser à un vaste répertoire à la fois prosodique et métaphorique, le texte poétique explore, avec une constance remarquable, de vastes territoires imaginaires, fantasmés ou réels, des contrées étranges, une flore et un bestiaire singuliers, souvent, mais pas toujours, exotiques. Le style sensuel fait de rythmes variés, d'un double registre verbal, poétique et prosaïque, le recours aux procédés de la science-

fiction, souvent américaine, à celui des sagesses orientales, du polar, des grands romans d'aventure et de la création d'une mythologie personnelle, définissent la couleur tout à fait novatrice de cette œuvre au caractère rhizomatique indéniable.

Pour donner envie de lire l'œuvre de Jacques Crickillon, il convient d'abord de prévenir que la littérature y est en « instance d'oubli », que le *no man's land* des Belles-Lettres y est miné et que, du premier livre jusqu'au dernier en date, en passant par un « Indien » sulfureux, le poète suit le chemin linéaire d'une ascèse personnelle. Il explore aussi les voies d'un perpétuel retour. Il serait vain d'aborder ou de disséquer chaque partie de l'œuvre sans tenir compte du tout et de la réduire à ses productions isolées : plus que jamais, ici, le tout représente plus que la somme de ses composants ; d'ailleurs, l'image de l'arbre et de la feuille, qui traduit cette propriété, revient fréquemment sous la plume du poète. L'arbre en général est un symbole (de l'homme, du cosmos, de la vie...). Les textes des troubadours, des conteurs et des poètes de toutes les époques chantent l'arbre comme l'axe du monde, la flamme de vie, le pont du ciel, l'image de l'éternelle vigueur. De par sa verticalité, l'arbre est le lieu sacré où le ciel s'enracine à la terre. Il met en relation les trois niveaux du cosmos. L'arbre est le symbole par excellence de la vie en perpétuelle évolution. Le déroulement de son cycle annuel l'associe tout naturellement à la succession de la vie, de la mort et de la renaissance. On rencontre des arbres sacrés, des rites et des symboles végétaux dans les traditions

populaires du monde entier, dans les métaphysiques et les mystiques de tous les temps, des époques archaïques jusqu'à nos jours. Parfois, l'univers est représenté par un arbre géant ; dans d'autres traditions, l'humanité naît d'un arbre. L'arbre est toujours associé à ce qui est vivant et créateur. L'historien des religions Mircea Eliade précise que les cultes rendus aux arbres ne relèvent pas d'un sentiment panthéiste d'adoration à l'égard de la nature, mais d'un sentiment profond suscité par le symbolisme de l'arbre : l'arbre en tant que pont entre une réalité spirituelle invisible et une réalité concrète et sensible. L'arbre est un symbole parfait car il réunit tous les niveaux du réel. Il relie le ciel et la terre, la matière et l'esprit, l'inconscient et le conscient, le réel et le rêve. Il relie et harmonise les contraires. Il réalise une synthèse du monde par l'unité fondamentale de ses trois plans souterrain, terrestre et céleste. Tour à tour arbre de connaissance, arbre de vie, arbre familial et protecteur, il se régénère sans cesse. Bénéfique, il est source de fécondité physique, de protection psychologique, de connaissance intellectuelle et d'éveil spirituel. Dans le même registre de la verticalité, la montagne est le complément de l'arbre. En effet, comme l'a montré un autre historien des religions et spécialiste de la mystique, Marie-Madeleine Davy, de tous temps et en toutes traditions, sages et mystiques ont pris la montagne comme image de la quête de soi. Existe-t-il, en effet, meilleur symbole de dynamique ascensionnelle pour ceux qui veulent mettre de la verticalité dans l'horizontalité du monde et qui, pour cela, s'engagent dans les épreuves de la

montée vers l'absolu ? La montagne, lieu de l'effort et de l'initiation, de la solitude et de l'universalité, mais aussi de l'émerveillement, est bien la voie royale qui nous mène au pays de la découverte de soi, aux cimes spirituelles de la sagesse. Cette dimension de verticalité est absolument essentielle chez Crickillon.

Chaque livre que publie Crickillon est aussi un défi que le poète se lance à lui-même, un risque volontairement assumé : « *On écrit pour survivre, pour gagner, pour accéder à un espace dont on ignore tout, pour récupérer, pour faire la vraie révolution, pour guérir, pour mourir, pour dire ce qui échappe (...) et sans doute pour un tas d'autres raisons. Mais un mot qui n'est pas un risque n'est qu'une tache* » écrit-il. Sans ce risque, reproduit à chaque prise de parole, il y aurait seulement le tour de plume, plus ou moins habile, d'un faiseur de vers. Or, le propos de Crickillon me paraît patent : depuis *Colonie de la Mémoire*, l'itinéraire suivi, placé sous le signe de la passion et de l'amour, est à la fois un itinéraire de réappropriation de soi dans un rapport à l'autre, la femme aimée, mais également une plongée conjuratoire dans les abysses de la mémoire et du temps. La mémoire, investie et colonisée par le poète comme il aurait emporté une place forte, lui livre ses trésors, ses fabuleuses fantasmagories tout autant que ses sables mouvants, ses zones d'ombre et d'inconfort. Pour y accéder, le poète, Orphée ou Lazare, nouveau Prométhée, nouvel Ulysse, a dû traverser les *régions insoumises* ou encore *interdites*, en une longue marche ou anabase, qui est une *guerre sainte*, franchir bien des obstacles – jungles, mers et montagnes –, se dresser

aux barricades comme à la *barrière blanche*, pour enfin investir ces territoires où plane *L'ombre du Prince* et rayonne *La Défendue*. Il a donc parcouru un itinéraire initiatique, qui le mène de sa propre histoire et de sa souffrance vers un pays, non pas perdu mais à conquérir et à *réinventer sans cesse*. Car la mémoire n'est pas une entité inaliénable : nos souvenirs varient avec le temps, qui modifie la perception que nous pouvons avoir des événements. Tout comme l'avait énoncé le philosophe présocratique, « nous nous baignons et ne nous baignons pas dans le même fleuve »... Être n'est pas quelque chose de fixe et d'uniforme. C'est plutôt d'une danse qu'il s'agit, d'une danse d'affects, de visions, de rapports et de correspondances en perpétuelle diffraction... L'écriture traduit cela. Le langage y est sans cesse relancé, malaxé, et de cette alchimie des mots et des images surgit de la pensée. L'écriture poétique permet de recomposer sans cesse une approche différente de l'Être, de manière non pas conceptuelle et par déduction mais sensible, inattendue et paradoxale. Après la seconde guerre mondiale, tout le travail d'une génération poétique, celle des Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin, Blanchard, Verhesen, a eu pour constante de redéfinir une ouverture au poème, ainsi qu'un rapport sensible entre réalité et réel, naturel et imaginaire... Voici l'une des caractéristiques les plus fortes et les plus dynamiques de cette œuvre de notre temps désenchanté.

L'univers géographique perceptible dans l'œuvre de Jacques Crickillon, au-delà des caractères anecdotiques et des lieux reconnaissables, qu'ils soient ceux d'un

Orient fantasmé, d'une Afrique en friches sauvages ou des quartiers crapuleux d'une capitale occidentale, est une géographie sacrée, placée sous le signe de deux forces antagonistes et complémentaires – l'Amour et la Haine – dont le perpétuel affrontement donne sa pulsation profonde au monde et au poème. La mémoire investie, en effet, tout à coup se dérobe : à partir de ce livre-pivot qu'est *Colonie de la mémoire*, le poète s'interroge sur les mécanismes de l'écriture et ce qui la sous-tend. À partir de ce livre, l'œuvre se lit en référence à elle-même. Après avoir fait l'expérience de la suspicion à l'égard des processus qui président à l'émergence de la parole, après en avoir mesuré les limites, le poète prend ses distances, notamment dans *Nuit la neige* et *Approche de Tao*. Cette tentation et cette fascination du blanc et de l'effacement, voire de la pureté, s'appuient sur la compréhension du caractère systémique des forces en présence : la vie et la mort. Cela modifie par conséquent la notion de sujet et celle-ci entraîne une vision différente de la relation à l'autre : le couple lui-même est alors la métaphore à la fois du sujet et du cosmos, un ensemble vivant de relations en perpétuelle métamorphose. Face à son moi, non plus éprouvé et dilacéré par l'Histoire, mais retrouvé dans son rapport à la femme aimée, le poète dénonce en les explorant les grands abîmes d'un monde social stigmatisé, c'est-à-dire porteur des stigmates d'une apocalypse annoncée.

Ainsi, l'œuvre poétique, dont on ne sait si elle-même est apparence ou réalité, naît-elle et se perd-elle dans le vertigineux vortex de la mémoire individuelle

et collective. À ce stade, l'œuvre témoigne donc d'une conquête et d'un échec. Après avoir en effet gravi l'adret de la montagne, on se retrouve au sommet, qui semble être un point d'avancée terminal. Il faut alors envisager d'explorer l'ubac, la face obscure, puisque nul terminus, dans cette quête vitale, n'est admissible. Question d'autant plus taraudante que l'écriture elle-même n'est envisageable qu'en état de perpétuelle remise en doute. Question incandescente tandis qu'alentour, le monde des hommes ne propose que sa vulgarité où se dissolvent les énergies, étalant son conformisme petit-bourgeois, son gris en demi-teintes, ses ciels pluvieux et sa pensée étriquée, cousue de fil blanc. Dans cette pantomime, cette triste comédie humaine, le poète ne peut plus être un illusionniste, un prestidigitateur aux pouvoirs truqués, un menteur qui nous tend des miroirs pour mieux nous distraire.

L'Indien de la Gare du Nord répond à cette question. À l'instar de *Colonie de la mémoire*, c'est un livre-bilan. Porteur d'une réponse et d'un projet. Terme et aboutissement, il se désigne aussi comme point de relance pour la mise au jour d'un nouveau versant de l'œuvre. « *L'Indien de la Gare du Nord, c'est un récit d'aventures, celui de la poésie quand elle se refuse à demeurer plus longtemps dans l'exil décoratif, rassurant, du musée de la littérature ; c'est la rébellion de l'homme classé, répertorié, vidé jour à jour de son âme sauvage, comblé jour à jour de la boue des slogans, et qui fait le grand nettoyage en lui et autour de lui* ». Ces commentaires de l'auteur rejoignent ceux qu'il consacrait sept ans

auparavant à l'œuvre du poète mauricien Raymond Chasle : « (...) *la poésie commence (...) au-delà de sa nomination (...). L'œuvre poétique (...) s'instaure dans l'étrangeté, elle accède au règne de l'ailleurs, elle constitue par l'une de ses espérances, un rituel de pénétration. Poésie du transfert, de la mutation, d'un désir exacerbé de métamorphose, s'inaugurant par le refus de ce que (l') on nomme poésie. Chez tout poète authentique, la littérature est détruite, la littérature est en instance d'oubli, l'effort de création se fonde sur un contre-souvenir, cette nécessaire purification. (...) ce progressif détachement doit faire considérer l'activité poétique comme fondamentalement inassimilable à ce qu'on a coutume d'appeler l'art, mais bien plutôt comme discipline d'ascèse orientée vers la libération du moi cosmique (...)* ». Les procédés stylistiques utilisés dans la première partie de l'œuvre, ceux du verset, de la suppression de la ponctuation, de l'incantation, font place ici à la suspicion à l'égard des métaphores habituelles, au recours plus fréquent à un langage parlé, à un vocabulaire du quotidien et du prosaïque, à la réflexion sur la mémoire et la parole : dans ce livre, le style de Crickillon trouve un point de fusion.

Insérons ici une parenthèse relative aux divers plans sur lesquels joue l'écriture de Crickillon. Poète, il est aussi critique, s'est intéressé à l'œuvre d'André et Cécile Miguel, de Raymond Chasle, d'Albert Ayguesparse, mais aussi de Michaux. Il est un fin connaisseur des « paralittératures », notamment de la science-fiction et de la fantasy. Son œuvre poétique n'est pas dissociable de son écriture en prose : les nouvelles de *Supra-*

Coronada (prix Rossel 1980), de *Parcours 109* ou de *La Nuit du seigneur*. Il prolonge aussi par la peinture et l'image ses mondes de papier, tout comme Ferry explore par le collage, en une osmose réciproque, les univers et les thématiques perceptibles dans cet univers élaboré par le couple créateur, chacun avec sa voix propre, chacune d'elle complémentaire de l'autre. L'expérience de l'écriture en prose est présente dans *l'Indien* à plusieurs niveaux. Outre l'imbrication du style « nouvelles » et du style « poétique », elle est perceptible aussi dans la composition du personnage du principal protagoniste et des décors dans lesquels il évolue. Le décor des nouvelles est en effet souvent celui de territoires maudits, espaces laissés pour compte d'une civilisation du béton et de l'ordure, barrés par des tours inaccessibles, nouveaux « château(x) » kafkaïens, menaçants et dépersonnalisés, hantés par un lumpenprolétariat comme rescapé d'une guerre nucléaire ou d'une catastrophe industrielle ou écologique majeure, auquel la classe des maîtres s'oppose avec toute sa cruauté et son cynisme. Ces zones urbaines et suburbaines sont en outre parcourues par des voies de communication qui, la plupart du temps, ne mènent nulle part. La violence y est latente ou explicite. Dans l'œuvre de Crickillon, *L'Indien de la Gare du Nord* fait suite à trois recueils de nouvelles, qui succèdent eux-mêmes à un premier cycle poétique entamé avec la publication de *La Défendue*. *Retour à Tawani* occupe dans cet ensemble une position centrale. C'est également un livre pivot.

L'Indien de la Gare du Nord reprend magistralement toutes les questions abordées au cours de l'élaboration de l'œuvre, étapes après étapes, dans leurs nécessaires

connexions. L'intérêt de ce livre tout empreint du sentiment de la crise réside dans une proposition d'éclairage, de nouvelle perspective dont le fragment final témoigne :

« Ces derniers temps, bien des troubles ont assailli cette pensée qui se voulait au-delà. La maladie, la guerre. Ô éternité tant invoquée ! La guerre, la maladie. Ô fragilité tant repoussée !

Voici. Il est temps.

Mais de toute urgence, de reconnaître ce qui doit être vécu.

Je parle de la ferveur, je parle du plus grand que soi.

Jour à jour difficile. Pourtant, tu sais que tu n'es pas que toi, ce nain.

J'écrirai la chanson qui enivre.

Mon toi et moi, mon côte à côte, nous chanterons ce qui nous perd et nous sauve.

Il est temps encore. Nous élirons dans le cercle la vie qui nous fut promise.

Ces derniers temps se joue le prix de notre temps.

En vérité, c'est l'absence qui le dit, c'est le vide qui l'inscrit, le temps est venu de secouer la poussière des pensées, et d'agir et de parler. Car il est trop tard et il est donc venu le temps des enfants du hasard que l'étoile attend.

Quand l'insoutenable avenir nous adviendra

(...)

Quand le temps sera venu qu'on ne peut nommer, non, nous ne serons pas en retard, si longtemps que nous sommes en départ. »

Le renversement qui s'opère là, sous la contrainte d'un danger de mort absolu et définitif, joue à la fois du fond et de la forme. Du narrateur, de l'*Indien*, on ne sait trop qui il est : selon le point de vue, un malade, un fou, un dangereux maniaque, un tueur birman, un super flic, un extra-lucide, un *précog*, un marginal, un vrai indien ou un faux justicier, un pauvre gosse qui s'invente des histoires... Tout, dans son long monologue, est frappé au sceau de la provocation. Son langage, ses manières, son histoire passent de l'imprécation à la plus pure poésie, de la virulence en forme de coup de poing à la pensée la plus élaborée ; de l'ordure et de la violence (sensibles dans la première partie de l'ensemble où, sous les masques de l'humour noir, de la colère, il règle ses comptes avec lui-même, ses maîtres et ses géniteurs dans une série de portraits au vitriol) à la plus grande délicatesse (dans la seconde moitié où s'enchaînent des textes sur l'enfance et la femme aimée). Au fond, l'*Indien*, c'est l'auteur et ses personnages, et nous y reconnaitrons les traits du protagoniste principal de *Minuit District Nord Bleu* et d'*En revenant du festival*. L'écriture se veut totalisante : recourant au poème comme à la prose, elle crée un corpus verbal, très organique et vivant, pour tout dire : novateur. Elle se fait *le medium* de l'imaginaire des sociétés modernes tout en évoquant les rites des vieilles civilisations, fait

appel à la mythologie du western et du polar, de la bande dessinée et du cinéma, alternant récitatif et monologue, portraits introspectifs et extravertis, épousant quelquefois le ton si particulier, dans quelques hauts poèmes de cet ensemble, de Nietzsche ou de Michaux, de Lautréamont ou de Rimbaud, mais dépeignant aussi notre société avec un ton qui rappelle quelquefois celui des Philip K. Dick, Dan Simmons, Frank Herbert ou Robert Silverberg, qui appartiennent au domaine de la S.F. nord-américaine.

L'auteur, par ailleurs, s'y montre explicite quant à la nécessaire distanciation d'avec son propre discours : « *Ceci dit, j'ai si peur d'être un faux prophète* » écrit-il. De sorte que ce livre-brûlot, qui s'attaque aux bonnes mœurs littéraires en général et aux bonnes mœurs « poétiques » en particulier, reste cohérent avec son propos puisque le poète refuse de prendre la place de ce qu'il met à bas. Voilà ce que doit être la *vraie révolution*.

Une enfance inguérissable

« *Il dit mais c'est le silence il dit mais c'est le silence infini. Mon amour poème aux doigts de folie* », écrit le poète dans *Retour à Tawani*. Cet amour à l'allure d'un *poème aux doigts de folie* est apparu comme un miracle. Comme un viatique, une formule conjuratoire. Comme un guide invitant à franchir le cercle de l'enfer, celui de l'enfance.

Avec *Le Tueur birman*, c'est à l'exégèse fantasmagorique de cet enfer que le poète procède. Sous le couvert

d'une intrigue vaguement policière, récit noir et fait-divers presque banal, un étudiant de vingt-cinq ans, armé d'un couteau à cran d'arrêt poursuit une jeune fille qui l'a éconduit, avant d'être recueilli par une étrange famille. Et c'est alors à une recherche tragique du père que nous invite ce « roman » d'initiation et de formation construit de collages, de réversibilité des temps et de la narration, de monologues intérieurs, de variations – phrases et chapitres sobres, incisifs, cliniques, ou *a contrario* leur contrepoint poétique, métaphorique, de longues périodes rythmées, des collisions d'images... Le choix des personnages, hétéronymes variés du narrateur, leur mise en scène et en situation, tout comme ces techniques formelles évoquées plus haut, concourent à nous faire sentir *de l'intérieur* l'éclatement de la conscience, le puzzle de la mémoire morcelée – un sujet déjà abordé dans *Colonie de la mémoire*. Ce jeune homme malade de son enfance est en révolte contre le père. Il se sait d'abord dans un entre-deux, dans un *no man's land*, une période de suspens. Dans l'anamnèse d'un enfer initial et la quête du Graal que sera sa future anabase, sous la guidance radieuse de l'Amoureuse, le narrateur possède une caractéristique essentielle qui donne sa tonalité intime à ce roman que l'on peut situer à la conjonction de la leçon des œuvres de Stendhal et de Dostoïevski, à savoir une tension vers le clair du langage et la précision du sentiment mais aussi une irruption dramatique, épique, des forces obscures de la psyché :