



**HAL**  
open science

**”Un sentiment mélancolique de paradis perdu”:  
présence de Pierre Jean Jouve dans le discours poétique  
des chansons de H.F. Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. ”Un sentiment mélancolique de paradis perdu”: présence de Pierre Jean Jouve dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. 2019. hal-03218878

**HAL Id: hal-03218878**

**<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03218878>**

Preprint submitted on 5 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives | 4.0 International License

à paraître dans les actes du colloque Pierre Jean Jouve de mars 2019 à Arras

« un sentiment mélancolique de paradis perdu » :  
présence de Pierre-Jean Jouve dans le discours poétique des chansons de H.F.  
Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci  
Aix-Marseille Université / CTEL, Université Côte d'Azur

Lors de la tournée qui fait suite à la sortie en 2001 de son album *Défloration 13*, H.F. Thiéfaine intègre au programme de ses concerts le titre « redescente climatisée » paru en 1981 sur l'album *Dernières balises (avant mutation)*. La captation partielle du concert parisien donné au Bataclan au printemps 2002 permet de remarquer la modification essentielle apportée au texte de la chanson dans lequel le renvoi d'inspiration baudelairienne à « mes verts paradis[1] » fait désormais place à l'évocation de « mes noirs paradis[2] » dont la provenance jouvienne est immédiatement repérable, apportant *a posteriori* une confirmation explicite et spectaculaire à l'existence du dialogue intensif mené au plan sous-jacent du discours thiéfainien – et ce depuis déjà plusieurs décennies comme on va avoir l'occasion de le constater dans ce qui suit – avec l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve. Si donc la correspondance littérale avec la conclusion de l'invitation à « supprimer la musique et la gloire aux murs gris / du cloître intérieur et du noir paradis » (498) appelle à une exploration plus poussée de la présence de Jouve dans le corpus des chansons de Thiéfaine, il convient de noter sans plus attendre que l'écho trouvé par la séquence jouvienne dans la description des modalités permettant de « franchir les spirales du miroir intérieur[3] » révèle tant la complémentarité des formulations thiéfainiennes réunies sous cet aspect spécifique par leur caractère de déclinaisons fragmentaires d'une même matrice jouvienne – sans exclusion néanmoins d'autres rapports d'intertextualité dont la diversité vient se surimposer dans chacun des cas au dénominateur commun de la référence jouvienne – que l'évidence immédiate voire le caractère privilégié que revêt dans nombre de cas la sollicitation de formulations de Jouve dans des contextes – voire comme ici des textes – entre lesquels la part prise par ces dernières à l'élaboration de la dynamique discursive constitue précisément le seul trait d'union.

Ainsi que cette première approche a déjà permis de le constater, c'est essentiellement à travers la valeur signalétique des mots-clés appartenant par eux-mêmes au « paysage intime[4] » de la création thiéfainienne que se crée la possibilité de réappropriation et/ou de réaccentuation des éléments issus de la création de Jouve, à l'intérieur de laquelle les termes en question sont également investis de la même valeur programmatico-symbolique. Le chemin emprunté par le présent article sera donc – en conformité avec la description donnée par Thiéfaine lui-même des modalités de mise en œuvre de son

processus d'écriture – celui d'un « jeu de pistes » dont les « indices[5] » seront précisément constitués par les résonances jouviennes décelables au sein du corpus des chansons et dont l'identification s'opère de façon quasi instantanée par le biais de la possibilité récurrente de superposition des lexiques propres à chacun des deux auteurs, telle que la suggère la similitude remarquable de leurs constituants essentiels. Tout aussi dignes d'intérêt – voire encore plus immédiatement révélatrices – s'avèrent toutefois les équivalences entre deux formulations dépourvues de tout élément représentatif du « paysage intime », et lors desquelles le modèle jouvien fait l'objet de la réécriture tour à tour directe ou inversée qui fonde la spécificité de la démarche créatrice de Thiéfaine. C'est donc par un regard sur ces créations isolées mais à l'impact signalétique accru que se propose de débiter la présente investigation avant d'en venir à l'analyse des parallèles qui s'articulent autour des constituants fondamentaux des deux discours poétiques, et dont l'appréhension débouchera *in fine* – au-delà de la saisie des modalités d'intégration de la référence jouvienne – sur la reconnaissance de l'affinité de principe qui se dessine entre la démarche de Jouve et le projet de son continuateur.

Expression radicale de l'aspiration du « je » masculin à se percevoir « de plus en plus femme », les vers « je me suis vu sur le sommier écartelé / pour recevoir l'hôte de pierre / lèvres ! celui que je suis et que je hais.[6] » (273) induisent – outre la féminisation du « je » expérimentée dans « la même kaléidoscope », dont le refrain « j'suis la même kaléidoscope[7] » établit sans équivoque l'appartenance sexuelle de la figure centrale – une réaccentuation à la polysémie suggestive dans l'apostrophe « dis-moi qui tu suis, je te dirai qui je hais[8] » adressée à la figure féminine par le protagoniste de « l'agence des amants de madame müller » : tant la lecture littérale que l'offre complémentaire résultant de la permutation homophonique « dis-moi qui tu es je te dirai qui je suis » trouvent un approfondissement à l'équivoque révélatrice dans le rappel latent de la formulation jouvienne dont l'irruption dans le contexte de la chanson renforce l'oscillation persistante entre les acceptions de « suis » relevant respectivement de la conjugaison du verbe « suivre » et du verbe « être », tandis que la possibilité d'une attribution alternative du « je hais » à chacun des protagonistes scelle l'entrelacement mortel dans lequel sont pris les personnages, tel qu'il débouche sur le meurtre accompli par le personnage masculin en tant qu'expression de la culmination du désir sexuel. Prolongeant l'inventaire des résonances que trouve dans le corpus thiéfainien la séquence de Jouve, l'image de l'écartèlement est par ailleurs sollicitée – abstraction faite dans ces lignes de la lecture renvoyant à Cioran qu'elle suscite de façon récurrente, aboutissant à une des superpositions référentielles caractéristiques du discours à strates multiples – dans les évocations du rapprochement sexuel telles que celle rencontrée dans « misty dog in love », où la déclaration du protagoniste « je te veux fauve et captive / écartelée dans ma geôle[9] » enrichit l'arsenal des réminiscences jouviennes à travers la combinaison du motif de l'écartèlement – à nouveau indicateur multivoque de la posture qui échoit à la

femme – avec celui de la « Bête Sauvage / adorable / féroce » (374) dépouillé ici de ses connotations christiques. L’ambivalence de l’écartèlement est tout aussi marquée dans « syndrome albatros » où l’évocation des « heures écartelées[10] » approfondit le tableau infernal à coloration dantesque détaillé par le discours explicite – « tu cherches dans les cercles où se perdent les âmes / les amants fous, maudits, couchés sur le grésil » – en le dotant d’un renvoi latent aux modalités du rapprochement sexuel, renouvelant du même coup l’ambiguïté fondatrice amour-haine telle qu’elle est exposée dans le prototype jouvien. Par son appartenance aux instantanés renvoyant à l’époque du III<sup>ème</sup> Reich rassemblés dans « photographie-tendresse », l’image des « cheveux-tilleuls-écartelés-sur-visage[11] » suggère d’emblée une équivalence indissociable entre Éros et torture, dans la continuité de la notation jouvienne relatives au « charme des vieux appareils de torture » (204) dont la redéfinition thiéfainienne soulignera de façon explicite et privilégiée la dimension sexuelle, tout en inversant spectaculairement la répartition des rôles entre activité masculine et passivité féminine : la figure féminine de « sweet amanite phalloïde queen » évoluant « dans son antichambre d’azur / avant la séance de torture[12] » incarne la dimension destructrice de l’Éros féminin sur laquelle on reviendra en détail dans la suite de ces lignes, dans la mesure où il s’agit également d’une composante essentielle tant du discours jouvien que de sa réappropriation dans le corpus des chansons.

Le « cerf » jouvien se présentant dans sa « lamentation » « si rapide impuissant de sperme et de sueur » (222) réapparaît doublement dans le texte de « cabaret sainte lilith », dont le seul titre suffit à apporter un contrepoint blasphématoire à la méditation menée chez Jouve autour de la figure christique du « cerf de la nuit » (218). Si la transformation de ce dernier en « les vieux cerfs encornés dans les bras des ladies[13] » apparaît à la fois singulièrement dévalorisatrice et paradoxalement rehaussée par les connotations mythologiques qui s’installent autour d’elle – qu’il s’agisse de la déclinaison délibérément trivialisée de la tradition grecque relative à la mort d’Actéon ou du renvoi au dieu-cerf Cernunnos du panthéon celtique, dont le nom signifie précisément « le dieu cornu » –, la relecture thiéfainienne opère également une réinterprétation radicale de l’évocation sexuelle à travers la modification d’un seul des termes de la présentation jouvienne, telle qu’elle se révèle dans les vers « du côté de ces nuits où s’enfuit le hasard / avec les doigts collés de foutre et de sueur ». On peut noter en passant que ceux-ci font surgir au plan latent du discours la définition jouvienne évoquant « le hasard / qui est fatalité mélancolie première » (561), le recours direct au terme « mélancolie » étant ici remplacé par l’association des deux paramètres – ou facteurs déclenchants – de celle-ci que sont la nuit et la fuite en tant que rappel symbolique de l’éphémère. À travers la substitution du « hasard » au « cerf » se met en place une version actualisée d’un « jeu de l’amour et du hasard » dont les règles supposent une accentuation prioritaire de la sexualité saisie en priorité sous l’aspect de son exercice solitaire, celui-ci relayant la dimension d’impuissance soulignée par Jouve. Remarquons

toutefois que cette dernière réapparaît notamment dans la conclusion de « en remontant le fleuve », où le vers « nous fuyons les brouillards gris de notre impuissance[14] » autorise aisément le basculement vers la sphère de la sexualité en tant qu'une des possibilités de lecture offertes par son énoncé multivoque. Il en va de même au tout début de « annihilation » où l'acception à double entente du vers « où les dieux impuissants fixent l'humanité[15] » se révèle incontournable alors même que « l'humanité » de la version définitive vient remplacer « la voie lactée » mentionnée à l'origine, et dont l'aura sexuelle et féminine – repérable dans la totalité des emplois thiéfainiens du terme – invite de façon manifeste à la redéfinition sous l'angle du rapprochement physique. Il est cependant tout aussi essentiel de noter que parallèlement à la mise en exergue appuyée de la corporalité qui accompagne la permutation de rôles entre le « cerf » et le « hasard » effectuée dans « cabaret sainte lilith », la dimension des implications métaphysiques passe en même temps au premier plan sur la scène de ce qu'il convient désormais d'appeler le théâtre de l'absurde, la résonance camusienne venant s'adjoindre au substrat jouvien pour parachever la transposition de la référence biblique au plan d'une immanence indépassable.

Compte tenu de l'orientation spécifique apportée dans le texte de « cabaret sainte lilith » à la réécriture des vers relatifs au cerf, il n'est pas surprenant que « la main coupée du plaisir solitaire » (241) évoquée par Jouve se voie directement sollicitée au plan sous-jacent du discours de « l'ascenseur de 22h43 » où elle vient infléchir vers la sphère de l'auto-érotisme la déclaration « mais je demanderai ta main pour la couper[16] » adressée par le protagoniste à la figure féminine. Sans invalider en aucune manière l'accentuation surréaliste qui se dégage de prime abord de la formulation déroutante placée dans la bouche du « je », la relecture déductible du renvoi à Jouve impose sa pertinence – voire son évidence – intrinsèque avec une plausibilité d'autant plus indiscutable que c'est sur l'aveu « je ne connaîtrai rien de tes habitudes » que s'ouvre la séquence dans laquelle elle figure : tandis que le vers intercalaire « il se peut même que tu sois décédée » invite avec une urgence analogue à la prise en compte d'une lecture alternative venant à nouveau créer un contrepoint au grotesque macabre qui domine au plan explicite – issue ici du *sensus etymologicus* et aboutissant à l'éventualité d'un « départ » ou d'une « sortie » plutôt que d'un « décès » de la femme –, la simple mention de « l'habitude » intervenant dans un contexte marqué par la tension érotico-sexuelle prend *ipso facto* le sens de désignation euphémistique du plaisir solitaire, tel qu'il trouve son expression canonique dans le vers « pauvre jeune homme, il a sans doute l'Habitude ! [17] » du « vieux Coppée » attribué à Rimbaud. La même acception du terme se doit d'être prise en considération dans les vers consacrés dans « les fastes de la solitude » à l'action de « la fée méridienne de tes éphémérides / extirpant ton sourire poisseux de l'habitude[18] » : même s'il ne saurait être question – s'agissant de surcroît de la culmination finale d'un texte dont l'*incipit* « les fleurs de rêve obscur secrètent de noirs parfums » installe d'emblée le

caractère (jamais démenti tout au long de ses cinq strophes) d'exacerbation onirico-multivoque – de réduire la polysémie de la séquence citée au seul constat d'un abandon de la masturbation au profit d'une relation sexuelle épanouissante, la composante auto-érotique a vocation à être reconnue comme partie intégrante d'un halo associatif à la richesse foisonnante, et auquel ferait défaut un élément capital – et régulièrement thématiqué au plan latent du discours multivoque – de la « cartographie des ténèbres » qu'il embrasse si d'aventure la possibilité d'englober cette valeur spécifique de « l'habitude » lui était déniée.

C'est sur la mise en exergue d'une accentuation analogue que repose la réécriture des vers « Amour ébranle-toi / Que tout par une main se retrouve et s'explique / dans un sommeil ! » (10) dont l'équivoque informulée entre « ébranler » et « branler » affleure désormais quasiment au plan de l'explicite dans la strophe « les p'tites frangines / des magazines / me laissent leurs clés / et je m'ébranle / dans le chambranle / des pages tournées[19] ». Le durcissement sensible de l'expression par rapport à la formulation jouvienne reflète l'entrelacement référentiel qui réunit le vers cité au passage de *Sur la route* relatif aux expériences auto-érotiques auxquelles était réduit le personnage de Dean Moriarty durant son emprisonnement : « C'est le résultat d'années passées à regarder des images érotiques derrière les barreaux ; à regarder les jambes et les poitrines des femmes dans les illustrés populaires ; à mettre en regard la dureté des chambres d'acier et le moelleux de la femme qui en est absente.[20] » Si la provenance des « p'tites frangines / des magazines » est attestée de façon indubitable par le recours au texte de Kerouac, il faut par ailleurs retenir que l'évocation des fantasmes carcéraux de Dean Moriarty entre en concurrence avec le vers de Baudelaire évoquant « l'Amour dans sa guérite[21] » pour le référencement de la « guérite érotisée » qui constitue le lieu de résidence du protagoniste, tandis que l'intitulé « stalag-tilt » combine à parts égales le renvoi lapidaire à la modification du vécu érotico-sexuel imposée par l'enfermement avec le détournement homophonique des *Stalactites*[22] de Théodore de Banville, ce dernier élément venant inscrire le discours dans un référentiel poétologique qui en souligne d'emblée le caractère « d'acrobatie verbale[23] ». En dépit de la complexité remarquable de la construction retracée ici – dont on espère qu'elle suffit à justifier l'espace qu'on a dû consacrer à sa saisie exhaustive –, il ressort manifestement de l'examen de la strophe de « stalag-tilt » que le rôle déterminant dans le déclenchement du processus discursif revient bien à l'apport jouvien qui se trouve de fait à l'origine de la création de l'enchaînement référentiel : l'élément verbal proprement dit – dont on sait qu'il se situe au cœur des préoccupations artistiques de Thiéfaine où il se voit explicitement accorder la primeur sur la dimension sémantique[24] – est en effet représenté par l'emploi à double entente du verbe « ébranler » tel qu'il découle de l'ambiguïté de la formulation de Jouve, l'intégration des autres rappels s'effectuant à partir de la redéfinition de celle-ci.

La situation de concurrence avec la référence baudelairienne réapparaît à propos de la métaphore énigmatique des bulles, dont les différentes occurrences dans le corpus thiéfainien – « quelque chose qui nous foute en transe / qui fasse mousser nos bulles[25] », « j’fais des bulles et des rots en astiquant mes vers[26] », « bruits de bulles[27] », « & tu pleures au milieu des bulles / de ton sushi rayé des îles[28] » – peuvent indépendamment des différences présentées par leurs contextes respectifs être ramenées au dénominateur commun que constitue le double rappel à *L’Amour et le Crâne* de Baudelaire – où le « monstre assassin » qu’est l’Amour « assis sur le crâne / de l’humanité / [...] souffle gaîment des bulles rondes[29] » et à la séquence de Jouve évoquant « Quelques bulles crevant de chaleur désirante / Quelques larmes chantant dans leurs creux ténébreux / et lui le voyeur des chairs bouleversantes » (238). Remarquons en passant que la situation du « voyeur », telle qu’elle est explicitement mise en scène dans « mytilène island » sous le double patronage du narrateur de Proust surprenant les ébats de Mlle Vinteuil et de son amie et de Sapho – ou plus précisément d’Alcée considéré par la tradition grecque comme l’adorateur supposé de celle-ci – à laquelle le titre se réfère de façon directe, est déclinée par le discours thiéfainien par le biais d’un rappel quasi littéral des « chairs bouleversantes » célébrées dans les vers Jouve, dont la recreation « elles sont si belles & si troublantes / si profondément émouvantes[30] » s’allie à la notation « moi qui les mate en me noyant » résumant les émois du protagoniste. Tandis que le poème de Baudelaire établit sur le plan d’une quasi-abstraction – analogue en cela à la *subscriptio* de l’emblématique baroque – la corrélation de principe entre l’amour et les « bulles », il revient aux seuls vers de Jouve – pour lesquels on laisse en suspens la question d’une éventuelle déclinaison baudelairienne – de doter le motif des « bulles » d’une densité corporelle témoignant de l’intensité du bouleversement érotico-sexuel, son association avec la « chaleur désirante » ouvrant la voie au traitement thiéfainien du motif dont la lecture sous l’angle de l’Éros met régulièrement en exergue la dimension physique voire physiologique de l’accomplissement recherché. La même plasticité suggestive imprègne la séquence complémentaire « Quand je suis entièrement brisé elle s’envole / Torrent de bulles bleues / Elle crache mes plus précieux souvenirs » (118) où tant le lien expressément souligné des « bulles » avec la féminité que la possibilité de redéfinition génitale du verbe « cracher » contribuent à renforcer l’évidence de la lecture sexuelle. C’est cette version plus spécifiquement féminine qui est déclinée dans les vers d’ « éloge de la tristesse » attribuant les « bulles » au « sushi rayé des îles ». L’allusion cryptique au « sushi » ne prend ici son sens qu’à travers la référence au « manger froid[31] » défini par Romain Gary dans *La Promesse de l’aube* comme substitut notoirement insuffisant à l’amour maternel, le refrain « la tristesse est la seule promesse / que la vie tient toujours » devenant le reflet inversé de la constatation de Gary relative à la « promesse qu’elle [la vie] ne tient jamais[32] ».

Aussi fondée et éclairante que puisse apparaître la réaccentuation des « bulles » sous l'aspect de l'Éros telle que la dicte la double référence à Baudelaire et Jouve et qu'on vient d'en préciser les modalités de mise en œuvre, il est également impératif de noter qu'elle peut aller de pair avec une offre complémentaire dominée cette fois par Thanatos et dont la matrice est représentée par le passage de *Tandis que j'agonise* où sont évoquées « les longues planches dormantes entre lesquelles, de temps en temps, elle parle en petites bulles qui crèvent et suintent, mystérieuses et secrètes.[33] » : l'appréhension des « bulles » en tant que produit de la décomposition du corps enfermé depuis plusieurs jours dans le cercueil est particulièrement pertinente dans « bruits de bulles » où les vers « vestiges éventrés / corps décapités / squelettes éclatés » joints à la séquence de bruitage finale reproduisant l'enregistrement d'une boîte noire établissent d'emblée le caractère d'évocation de la mort, les paramètres évocateurs de la catastrophe aérienne venant se substituer au décor d'accidents d'automobile dans lequel sont placés les corps décrits sur le même mode par J.G. Ballard dans son roman *Crash* – dont le titre constitue par ailleurs un multiples des arrières-plans référentiels de l'intitulé « série de 7 rêves en crash position » rencontré dans le même album. Si le rappel falknérien vient ici corroborer la lecture littérale – dans la mesure où l'élucidation des « bulles » qu'il implique dévoile une dimension du motif qui entre directement en résonance avec les indicateurs les plus marquants d'un discours explicite apparemment placé de bout en bout sous le signe de Thanatos –, c'est par contre uniquement du plan implicite que relève la réaccentuation baudelairo-jouvienne, à partir de laquelle la lecture érotique des « bulles » déclenche à elle seule le basculement de la totalité du discours du texte vers la sphère d'une intimité sexuelle dont il est alors possible de retracer l'intégralité des étapes, tant est grande la cohérence qui prévaut dans la disposition des constituants de chacune des strates discursives. La coexistence incontestable des deux options exégétiques n'impose enfin pas davantage dans ce cas précis que dans les autres réalisations de la polysémie thiéfainienne d'accorder la priorité à l'une des lectures sur l'autre, l'antagonisme irréductible se voyant au contraire maintenu dans la tension constante de la non-fixation délibérée propre à l'expression multivoque .

Indépendamment du recours au motif des « bulles » dont on vient de préciser les deux possibilités antagonistes de réaccentuation cryptique, on notera que la première partie de la séquence jouvienne « quand je suis entièrement brisé » – qui prélude sur un mode contrasté évocateur de la dépression du partenaire masculin au jaillissement ascensionnel émanant de la femme – trouve un parallèle exact dans le vers « quand je rentre amoché dézingué déglingué[34] » où le protagoniste de « sentiments numériques revisités » exprime les mêmes attentes de la revivification apportée par la figure féminine. L'ensemble de la structure du texte de Thiéfaïne, organisée dès l'*incipit* « quand les ombres du soir poursuivent sur la lande » sur le modèle de la construction anaphorique débutant par « quand » développée tout au long des sept strophes de huit vers

chacune, reproduit en fait la disposition tout aussi monumentale d'une litanie jouvienne, qui aboutit dans chacun des couplets à la déclaration finale « je n'ai plus de mots assez durs / pour te dire que je t'aime ». C'est donc bien le seul schéma syntaxique des vers de Jouve « Quand les astres sont effrayés [...], / Quand la force parfaite / Est engagée bien avant l'aurore dans le poids [...], / Quand elle ne peut comprendre ou briser son sort [...], / Quand les saints regards et les fines pensées / Ne sont que martyre de l'arbre du mal avec l'amour » (151), « Quand les frondaisons dans les quartiers sont vertes / Quand l'hiver à la longue neige emplit les maisons, / Quand l'automne fait vaciller le fanal rouge du chemin de feu » (152) qui se voit sollicité dans un cadre où les thématiques diverses, dont le spectre de variation est doté entre autres de prolongements sociologiques ou historiques à la virulence spectaculaire – « quand les clochards opposent la classe & l'infini / à la vulgarité glauque de la bourgeoisie », « quand les traces de rohrschach sur la tôle ondulée / servent aux maîtres à tester l'autochtone humilié » – sans compter la progression parallèle des différentes strates implicites, sont à chaque fois profilées en vue de la seule culmination finale, l'amour constituant l'unique dénominateur commun envisageable entre des accentuations totalement hétérogènes, mais dont la réunion sous le signe de l'Éros prend le caractère d'une évidence absolue.

La valeur signalétique accrue qui échoit à une formulation thiéfainienne du seul fait de l'identification du rappel jouvien dont la présence se dessine au plan implicite se révèle de façon saisissante lors de la mise en parallèle de la séquence de Jouve « qui ne se réjouit de bientôt mourir / d'aller à son soleil et de mourir / de perdre ses faux yeux / de mettre ses mains froides dans l'azur / et de se laisser pendre à la laine silence / démesuré des mères, / gardant dans sa mémoire / de comparaître au tribunal du bleu ? » (248-249) avec la conclusion de « narcissé 81 ». Si le discours de surface du distique « et tu t'accroches au bout du fil / qui te ramène à ton silence[35] » fait inmanquablement surgir l'image d'un téléphone sonnante dans le vide – ainsi qu'il apparaît dans le même album dans « taxiphonant d'un pack de kro » dont le premier vers « allô ? sos amitié[36] » met en place la constellation récurrente d'un dialogue condamné d'entrée de jeu à l'échec –, l'adjonction de la référence jouvienne – telle qu'elle transparait derrière la substitution du « fil » à la « laine » – amène au niveau d'une évidence palpable la connotation mortifère inhérente à l'idée du retour au silence, tout en amalgamant le possible geste suicidaire avec l'aspiration multivoque à un retour vers une sphère originelle que le discours thiéfainien se garde toutefois d'assimiler explicitement à la mère, préférant refuser toute possibilité de fixation définitive au contenu de l'évocation énigmatique et lui conserver ainsi la plénitude de son ambivalence. L'évocation déjà citée du « silence / démesuré des mères » (248) est également déclinée dans « scandale mélancolique », dont la strophe finale « les reines immortelles / ont le silence austère / des mères qui nous rappellent / sous leur lingerie de pierre[37] » s'enrichit de l'image du « suaire de pierre » sollicitée par

Jouve en tant que désignation métaphorique de « l'espace de son corps » (100), ainsi que du symétrique qu'elle trouve dans l'éloge du « charnel sarcophage / bouche déchirante de la pierre ! » (265). Loin de se dévoiler comme redoublement symbolique de la description du corps humain, la « lingerie de pierre » conserve cependant chez Thiéfaïne sa densité minérale dépouillée de tout rappel « charnel », dont l'oblitération s'impose d'autant plus que l'apparition des « reines immortelles » fait écho aux vers de Yeats chantant le lieu « *where passionate Maeve is stony-still*[38] » (où Maive la passionnée dort son sommeil de pierre) – l'indication supplémentaire aux multiples possibilités connotatives « à l'ouest du néant » confirmant pleinement l'orientation géographique qui est celle du *Crépuscule celtique*. En dépit de l'occultation passagère qu'elle subit du fait de la création d'un tel entrelacement référentiel, la composante jouvienne voit son impact renforcé par le parallèle repérable entre les vers du deuxième couplet « de vénéneux parfums / en chimériques errances » et la déploration « Ô mère pathétique il faut toujours enfouir / De vénéneux secrets pouvant faire mourir » (119). Le fait que les « vénéneux parfums » soient associés aux « démons antiques » mentionnées elles aussi dans la deuxième strophe – l'apparition des « mères » représentées par leur avatar des « reines immortelles » étant réservée comme on l'a vu à la conclusion du texte – n'obère en rien la continuité sous-jacente du rappel jouvien qui fonctionne de fait comme un garant de la cohérence des métamorphoses de l'archétype féminin qui perdure à travers la réappropriation éclatée, les modèles concurrents des « démons » et des « reines » se voyant ainsi ramenés à des variations opposées mais complémentaires de la figure maternelle.

Pour en revenir aux réécritures de la séquence jouvienne citée à propos de « narcissse 81 », il faut également compter au nombre de celles-ci le « vive la mort[39] » de « alligators 427 » qui résume sous forme comprimée le « qui ne se réjouit de bientôt mourir » (248) – avec lequel il partage le balancement fondamental entre la sphère de la mort et celle de l'Éros – et dont l'écho traverse l'ensemble du corpus thiéfaïnien. Par ailleurs, la notion paradoxale des « faux yeux » (248) affleure tant dans le passage où « narcissse » apparaît « te maquillant le bout des yeux / d'un nouveau regard anonyme » que dans le complément « essayant d'accrocher un regard à leur khôl[40] » qu'il reçoit dans « les dingues et les paumés ». Qu'il s'agisse dans les deux cas non pas de « perdre » les « faux yeux » ainsi qu'il est souhaité dans le vers de Jouve, mais bien plutôt de s'assurer la possession de ceux-ci à titre de garant d'une identité précaire et cautionnée par le seul miroir, découle logiquement des exigences régissant l'adaptation de la référence jouvienne à la priorité narcissique qui s'impose dans les deux textes, l'inversion des termes de l'équation d'origine s'alliant ici avec une valorisation accrue de son noyau symbolique.

Un exemple achevé du modèle de transposition latente qu'on vient de décrire à propos de « narcissse 81 » est représenté par la recreation du passage du *Paradis perdu* « Ils s'avancent tous deux sur la sente Adam le premier / Marche contre Élohim Et le soleil se lève » (69), dont la conclusion « & le soleil se lève[41] » se

retrouve à la fin de chacune des strophes de « fièvre résurrectionnelle ». La dimension « insurrectionnelle[42] » dans laquelle s'incarne du propre aveu de Thiéfaine un aspect essentiel – bien que se déroulant au seul plan sous-jacent du discours – de la dynamique « résurrectionnelle » annoncée par le titre se voit ainsi directement conférée au phénomène naturel par la restitution de la dimension de défi inhérente à la constellation jouvienne, tandis que la localisation – répétée avec insistance au début de chacune des cinq strophes – du texte « dans les banlieues » de villes réparties sur toute la surface de la Terre donne d'emblée une consistance palpable à l'option insurrectionnelle, telle qu'elle est déclinée dans « quand la banlieue descendra sur la ville » – où l'élargissement du combat de rues à l'opposition archétypique « mercenaires de lilith contre miliciens d'ève[43] » prolonge tout aussi opportunément la déclinaison de la référence biblique sollicitée par Jouve, soulignant par là même la complémentarité latente des deux textes de Thiéfaine en dépit de l'apparente divergence de leurs thématiques principales. C'est enfin à travers le renvoi implicite à la formule de Nietzsche assimilant l'opéra à « une menaçante et terrible *revendication*[44] » que le vers « tu chantes des arias d'espoir universel » se dévoile comme un élément de l'arsenal « insurrectionnel » déployé dans le texte de « fièvre résurrectionnelle » : aussi remarquable que puisse être l'enrichissement du halo associatif apporté par cette nouvelle correspondance, celle-ci ne saurait cependant remettre en question la priorité référentielle qui revient à la formulation de Jouve du seul fait de l'omniprésence qui lui échoit tout au long du texte, la progression du lever du soleil comptant – à égalité avec l'évocation des « 6 milliards » de représentants de l'humanité et celle de la figure féminine – au nombre des trois principaux éléments structurants de la dynamique discursive.

En complément de l'analyse du substrat jouvien renvoyant au *Paradis perdu*, il importe de souligner que le « sentiment mélancolique de paradis perdu[45] » éprouvé par le « je » dans « exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable » – et dont on aura noté qu'il donne son titre à la présente contribution – résume doublement les convergences essentielles existant entre la démarche de Thiéfaine et celle de Jouve, telles qu'elles trouvent une traduction privilégiée dans le cadre du processus de réécriture. La virulence ineffaçable qui s'attache au souvenir du « paradis perdu » se voit ainsi indirectement explicitée par son association avec une « mélancolie » revendiquée dans le discours thiéfainien comme une véritable signature artistique, l'expression poétique se révélant assimilable de fait à « l'algèbre des mélancolies[46] » dont la déclinaison emprunte avec prédilection les voies tracées par Jouve dans son exploration du même phénomène. L'évidence aussi indiscutable que problématique dévolue chez ce dernier à la dénomination oxymorique « La mélancolie d'une belle journée » (147) imprègne également le corollaire thiéfainien « lumière d'automne / fin d'après-midi / joie monotone / & mélancolie[47] » rencontré dans « copyright apéro mundi » où la présence de la mélancolie vient se surimposer avec le même naturel souriant mais

implacable au décor paisible *a priori* peu susceptible de la déclencher. À l'inverse, c'est par une association familière à la théorie musicale de l'époque baroque que « critique du chapitre 3 » – texte qui figure précisément dans le même album que « copyright apéro mundi » auquel il offre sous cet aspect un écho inversé – assigne à la mélancolie sa tonalité représentative par excellence dans les vers « les vaccins de la vie / sur les bleus de nos cœurs / ont la mélancolie / des sols bémol mineurs[48] ». Si la séquence jouvienne « Mémoire ! la lune a découpé en noir / Funèbre des amoncellements de dessins classiques / De feuilles, de mélancolie et larme et aussi de gloire » (163) trouve manifestement un prolongement adéquat dans « les fastes de la solitude » où les vers « théâtre d'harmonies, panorama lunaire / aux délicieuses lenteurs de cortège funéraire / banquise phosphorescente & bleue mélancolie / qui projette ses violons sur d'étranges rhapsodies[49] » témoignent en effet d'une correspondance point par point des principaux constituants énonciatifs, celle-ci ne saurait cependant occulter la divergence fondamentale qui naît tant de la substitution du « théâtre » – fût-il « d'harmonies » – à la « mémoire » invoquée par Jouve que du changement subtil de la coloration résultant du remplacement du noir par le bleu, dont l'association étroite avec la mélancolie modifie irrévocablement tant la nature de celle-ci que l'éclairage de la scène entière. L'élucidation complète de la fonction dévolue à la réminiscence jouvienne passe ici à nouveau par l'appréhension de la totalité du halo intertextuel de la strophe, dont les deux premiers vers « les fleurs de rêve obscur secrètent de noirs parfums / dans la féerie marbrée des crépuscules forains » – soit ceux qui précèdent immédiatement le passage qu'on vient de citer – apportent un complément essentiel à la description du processus de réappropriation dans la mesure où ils établissent d'entrée la prééminence de la couleur noire, tout en inscrivant le texte de la chanson dans le cadre même de la logique d'assimilation définie par un autre vers de Jouve, dont la formulation « merveilleuse la fleur souterraine ou le sexe » (515) On remarquera toutefois que la focalisation délibérée sur l'équivalence sexuelle est abandonnée dans le discours thiéfainien au profit d'un approfondissement du potentiel symbolique inhérent au modèle jovien – tel que l'incarnent les deux séquences réunies dans la dynamique de réécriture – qui se voit désormais pris dans un entrelacement raffiné avec la sentence placée par Bachelard en tête de sa méditation sur *L'eau et les rêves* : « Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la forme de leur parfum.[50] » Dépassant la portée dévolue à une simple accentuation liminaire – et de surcroît relevant du seul plan sous-jacent du discours –, le prototype bachelardien s'élève ici du même coup au rang d'un impératif programmatique dont l'impact s'étend à la totalité des cinq strophes – voire sept si l'on inclut les deux couplets « coupés à la pré-production pour alléger l'ensemble[51] » – du développement rhapsodique, tel qu'il est annoncé expressément dans la séquence d'ouverture qui intronise les « étranges rhapsodies » en tant que schéma structurel à la double validité poétique et

musicale. L'élargissement supplémentaire du cadre référentiel apporté par le renvoi aux lignes de Blaise Cendrars décrivant au début de *Moganni Nameh* « l'épanouissement de larges fleurs de passion qui fument, un bouquet lumineux de rêves, de féeries et de fièvres...[52] » permet d'ajouter la « féerie » – dont on a pu noter qu'elle est absente du texte de Jouve – au nombre des paramètres centraux de la séquence onirique, en même temps qu'il amène au niveau de l'évidence explicite – tout en refusant à la fleur le rattachement exclusif à la sexualité que lui assigne Jouve dans sa définition de la « fleur souterraine » – l'association entre les fleurs et les rêves restée inexprimée chez Bachelard, et dont le texte de la chanson renforce encore le caractère indissoluble en faisant directement surgir les « fleurs » du « rêve obscur ». Mais c'est la conception goethéenne du *Traité des couleurs* définissant le bleu comme « éclaircissement du noir[53] » – telle qu'elle prend ici le pas sur la triple déclinaison de Jouve, Bachelard et Cendrars – que réalise en la transposant du plan de l'optique à celui de l'expression poétique le remplacement du noir par le bleu en tant qu'indicateur du processus d'éclaircissement de la mélancolie : de même que l'étymologie du terme est symboliquement invalidée par son association avec la couleur bleue, c'est bien une variation apaisée et onirique du phénomène mélancolique qui est déclinée tout au long de la strophe puis du texte, la « bleue mélancolie » relayée par la musique des « étranges rhapsodies » devenant le vecteur privilégié de la révélation des « fastes de la solitude ».

Dans la logique inhérente à une « mélancolie au miroir[54] » qui pourrait servir de définition à l'œuvre de Thiéfaine, le thème du miroir s'affirme naturellement comme un élément central de la relecture des poèmes de Jouve opérée dans le corpus des chansons. En ce qui concerne les vers « Rien qu'une nuit obscure / et la mort s'exhibant dans les miroirs légers / à l'aurore du suivant jour » (218), le processus de réaccentuation passe à nouveau par la fragmentation de la séquence citée dont les constituants s'incorporent à différents contextes discursifs, le discours thiéfainien ouvrant une possibilité d'application littérale à l'idée jouvienne d'un « renouveau des morts éclatés en miroirs » (466). On assiste ainsi dans le refrain de « retour vers la lune noire » à une exhibition analogue dans son principe à celle décrite par Jouve, mais reposant cependant sur une inversion des polarités initiales et donc de la direction du flux de l'attraction narcissique : si les vers « tes amants sans mémoire / sans rêves & sans espoirs / défilent dans tes miroirs, reine noire[55] » conservent aux miroirs leur statut d'attribut symbolique de la figure féminine incarnant la dynamique mortifère, ils transfèrent en effet sur les « amants » le geste d'auto-contemplation dévolu chez Jouve à la mort elle-même, créant les conditions d'apparition d'une « libido moriendi[56] » en tous points semblable à celle qui prend corps dans le texte de même nom sous le patronage explicite de Sénèque. L'opposition entre la « nuit obscure » et l'aurore du suivant jour » réapparaît pour sa part dans « petit matin 4.10. heure d'été » où les vers « l'heure avant l'aube du jour suivant / est toujours si cruellement noire[57] » conservent pour l'essentiel le profil énonciatif de la formulation jouvienne tout en témoignant

cependant d'un double infléchissement de celui-ci : tandis que le « suivant jour » prend la forme inversée du « jour suivant », la dynamique de réécriture tend également à restaurer une proximité plus marquée avec l'expression traditionnelle « c'est juste avant l'aube que la nuit est la plus noire » (*the darkest hour is just before the dawn*[58]), laissant la spécification supplémentaire apportée par l'adverbe « cruellement » faire basculer vers la sphère d'un ressenti douloureux la neutralité originelle de la notation atmosphérique. L'évacuation de la connotation métaphysico-religieuse propre à la « nuit obscure » depuis Saint Jean de la Croix est ici compensée par l'intensification de la résonance affective, en concordance avec la réorientation thématique à travers laquelle l'expression de la tentation suicidaire prend le pas sur celle de la dérélition spirituelle, elle-même déplacée vers les vers suivants « dans le jardin d'Éden désert / les étoiles n'ont plus de discours » dont le halo associatif – qu'on s'abstiendra de circonscrire dans sa totalité – renvoie à nouveau au moins pour partie à Jouve, qu'il s'agisse du rappel de l'évocation du « Jardin d'Éden » (25) sur laquelle s'ouvre le *Paradis Perdu* ou de la sollicitation du motif antagoniste du désert sur laquelle on reviendra dans la suite des présentes réflexions.

Alors que l'indication liminaire placée entre parenthèses « (la bouche d'ombre) » assigne selon toute apparence à l'image de « l'impudique position des membres frais / multipliés par les miroirs chauds de la mère » (269) la fonction d'un *memento mori* unifiant dans un même élan l'action de l'Éros et celle de Thanatos, c'est au contraire sur le « traumatisme de la naissance » récapitulé par le biais de la référence à Otto Rank que se focalise le quatrain final de « septembre rose » évoquant le lieu « où les miroirs d'automne / reflètent à fleur de flamme / ta jeune écorce d'homme / éclaboussée de femme[59] ». Dépassant la correspondance de nature biographico-anecdotique avec la date de la naissance célébrée dans le texte de la chanson, le déplacement des « miroirs » de la sphère maternelle proprement dite à celle de l'« automne » inaugure – dans le droit-fil des développements exposés par Otto Rank – une séparation symbolique d'avec l'univers de la mère une fois « passées les cruautés / du théâtre organique[60] », dans lesquelles est sollicité sur le mode inversé le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. Le processus d'émancipation – tel qu'il s'effectue ici sur un mode purement « onirique » – prélude ainsi à la plénitude d'une révélation que le discours du texte dote d'une double accentuation féminine comme masculine, et dont la traduction achevée – illustrant l'interdépendance des constituants du corpus thiéfainien réunis ici par une adhésion commune et à l'évidence quasi organique à la référence jungienne – est à chercher dans l'accession à l'accomplissement androgynique, telle qu'elle se réalise dans les « mains androgynes[61] » de « ad orgasmum aeternum », le « rêve androgyne » de « syndrome albatros » ou encore les « rimes androgynes[62] » de « lubies sentimentales ».

Presque chacune des fréquentes évocations du désert rencontrées dans l'œuvre poétique de Jouve possède un parallèle thiéfainien dont les résonances

s'accordent de façon toujours adéquate avec la coloration donnée au motif dans la séquence qui fait l'objet du processus de réécriture. Les sentences à la fois jumelles et antagonistes « Personne n'a traversé les déserts de la peur. » (28) et « jusqu'au Rien se trouve le désert, / mais au désert s'ouvre le jardin. » (522) se retrouvent entrelacées dans l'écho qui leur est donné dans « les fastes de la solitude », où l'itinéraire tourmenté du protagoniste fait succéder à la confrontation avec l'expérience « des ténèbres où t'attendent quelques maillons maudits » la promesse tangible d'accomplissement véhiculée par le vers « puis traverse le désert jusqu'à la thébaïde », dans lequel l'expression du surmontement du désert va paradoxalement de pair avec l'adhésion à la dynamique de révélation émanant de celui-ci. L'ambivalence qui s'attache d'emblée à la « thébaïde » – par définition incluse dans le « désert » et vouée en outre par le déroulement discursif à une affinité irréductible avec l'univers des « ténèbres » dont elle émerge *in extremis* – apparaît en ce sens comme un reflet de l'injonction jouvienne « donne à la thébaïde et au sépulcre / leurs accents merveilleux remplis de roses noires » (434), qui dote la « thébaïde » de la même accentuation « funéraire » à travers par la superposition des deux concepts. L'image des « roses noires » – qui reste comme on le voit inexploitée dans « les fastes de la solitude » – fait par contre l'objet d'une réappropriation littérale au début de « critique du chapitre 3 » avec les vers « & les roses de l'été / sont souvent aussi noires[63] », dans lesquels le « & » liminaire – *a priori* incongru puisqu'il s'agit précisément de l'*incipit* du texte – prend toute sa signification symbolique au plan des correspondances implicites, où il semble alors dicter un enchaînement organique avec l'évocation initiale des « roses noires » proposée dans le corpus jovien.

C'est sur le mode analogue d'une validation *a contrario* et de surcroît de la perspective diamétralement opposée d'une « fin programmée[64] » imminente que la séquence « les dresseurs d'hippocampes / et de protozoaires / se déchirent et se vampent / dans le froid du désert[65] » répond par sa tonalité eschatologique à l'annonce prophétique qui retentit dans *Le Paradis perdu* « Un monde de combats et de déserts commence. » (64). La polysémie latente de l'injonction « Déserts déserts soyez ouverts » (113) – placée précisément sous l'intitulé (Des déserts) – se reflète pleinement dans « annihilation » où le distique « on joue les trapézistes de l'antimatière / cherchant des étoiles noires au fond de nos déserts » – alliant les réminiscences de *Star Wars* aux concepts de la cosmologie et de la physique moderne – intensifie la dimension tant féminine qu'érotico-sexuelle propre à l'image jouvienne des déserts ouverts, tout en renforçant en sous-main la connotation destructrice. Tandis que la nature éminemment féminine des « étoiles » est déductible de leur appréhension selon la lecture qu'en font les « tarots » évoqués dans le texte – qui en sollicite en outre les différentes arcanes, qu'il s'agisse de la « treizième lame » ou du « diable » dont l'apparition finale doit venir mettre un terme à l'attente du protagoniste –, leur assimilation exclusive à leur variante « noire » en souligne l'attraction aussi irrésistible que mortifère, au terme de laquelle

l'absorption définitive du partenaire ou plus exactement l'annihilation de celui-ci s'effectue sur le même mode que dans le cas évoqué précédemment des victimes de « l'ilith » ou de la « reine noire ». La constellation érotico-sexuelle impose enfin implicitement sa présence à travers la polysémie des « trapézistes » renvoyant selon le sens étymologique issu du grec trapeza à une position à quatre pattes, « l'antimatière » – qui conserve parallèlement sa nature de référence scientifique venant compléter celle à la matière noire – évoquant dans cette optique le partenaire sexuel en tant que double complémentaire et permanent. Autre exemple d'une réécriture qui maintient l'accentuation jouvienne tout en l'infléchissant vers une conséquence diamétralement opposée, l'association multivoque – voire oxymorique – des « ondes » et du « désert » réalisée dans le vers « les ondes les ondes remplissent le sein du désert » (282) réapparaît dans « le temps des tachyons » sous la forme d'une transposition significative, dans laquelle la fixation sémantique des « ondes » les dépouillant de leur composante aquatique – et semblant donc induire une restriction de la polysémie comme de l'impact évocateur de la formule par rapport au modèle jovien – déplace l'oxymore sur les épithètes attribuées respectivement à chacun des deux termes, tandis que les potentialités du sens multiples sont concentrées dans la toute fin du distique et sa dimension d'ouverture sur des possibilités associatives aussi significatives que variées – notamment tant climatologiques qu'historiques, et se prolongeant dans les deux cas jusqu'à l'actualité la plus récente : « c'est l'onde de chaleur dans le désert glacé / qui annonce le retour des printemps meurtriers[66] ».

Alors que l'adresse jouvienne à la figure féminine « par une pluie désespérée tu étais plus chaude / par un jour de désert tu semblais plus humide » (284) réunit dans un embrassement chiasmatique les paramètres à la fois opposés deux à deux et complémentaires que sont la pluie, le désert, la chaleur et l'humidité, le parallèle thiéfainien « mais toi tu squattes ailleurs dans un désert de pluie / en attendant les heures plus fraîches de la nuit » offert par le texte de « fièvre résurrectionnelle » s'articule d'abord autour de l'oxymore associant « désert » et « pluie » dont il faut souligner qu'il exclut par ailleurs toute résolution sémantique univoque, tandis que le relaiement par la fraîcheur de la nuit d'une chaleur restée ici cantonnée au seul plan latent de l'évocation accentue la dominance de la composante féminine, telle qu'elle émerge de façon irréprouvable à la fin de chacune des cinq strophes. Attestant tant la précocité que la continuité ultérieure de la présence de Jouve, c'est par ailleurs presque trente ans auparavant – soit dès le troisième album de Thiéfaïne – que la suite de la même séquence « tu étais douce / douce comme les dents de l'ivoire des morts. » (284) connaît une réappropriation à la fois littérale et décalée dans la formule « et toi tu étais douce... / douce comme les roubignolles d'un nouveau-né[67] ». La priorité donnée ici – au rebours de la préférence statuée par Jouve – à la vie naissante sur la mort s'inverse cependant dans le renvoi aux « enfants morts-nés[68] » de « also sprach winnie l'ourson » ou bien aux « fantômes conscients d'être morts-nés[69] » de « exil sur planète-fantôme », rejoignant

alors la prédilection jouvienne pour la mort à laquelle souscrit le plus souvent la réappropriation thiéfainienne, ainsi qu'on va maintenant pouvoir le constater dans la suite immédiate de nos investigations.

La perméabilité récurrente de la frontière entre la mort et la vie, telle qu'elle est statuée par Jouve dans les vers « coupables de désir coupables de néant / coupables de mémoire nous vivons morts » (362), est en effet une constante du corpus des chansons où la coexistence des vivants et des morts relève de l'expérience quotidienne, ainsi que l'établit avec une évidence frappante le refrain de « 24 heures dans la nuit d'un faune » dans lequel le questionnement répété du protagoniste « [se] demandant / si les morts s'amusaient autant que les vivants[70] » s'enrichit dans la strophe finale des deux variantes « s'ennuyaient autant que les vivants » et « se sentaient aussi seuls que les vivants » qui suggèrent une détérioration aussi progressive qu'inéluctable de la situation de chacun des deux groupes. (Précisons qu'on reviendra sur le rôle dévolu ici à l'ennui dont la valeur quasi métaphysique ressort régulièrement des évocations du motif rencontrées chez chacun des deux auteurs). Dans une réitération encore aggravée du « nous vivons morts » jouvien, le protagoniste de « petit matin 4.10. heure d'été » annonce la décision de son suicide par les vers « je laisse ma place aux nouveaux-nés / sur le marché des morts-vivants », confirmant l'inéluctabilité du sort réservé aux humains dès leur entrée dans l'existence. Alors que la déclaration jouvienne à l'adresse de la femme aimée place les morts au premier plan de la scène évoquée dans la séquence « mais je t'avais / rencontrée sur la place où les morts se promènent » (359), « scandale mélancolique » décline l'évidence de la présence des morts sous la forme de l'assertion axiomatique « les morts parlent en dormant », tandis que « annihilation » entre jusque dans le détail du déroulement temporel propre à ces derniers à travers le distique « c'est l'heure où les morts pleurent sous leur dalle de granit / lorsque leur double astral percute un satellite ». Le protagoniste de « psychopompes, métempsychose & sportswear » se retrouve enfin en proie à la désorientation « à r'garder passer les linceuls / dans la rue aux spectres visqueux[71] », portant à son comble la confusion délibérée entre la sphère d'existence des morts et celle réservée aux vivants.

Avant de poursuivre l'examen du parallèle entre le traitement jouvien du thème de la mort et les résonances qu'il trouve dans l'écriture de Thiéfaine, il paraît nécessaire de s'attarder un instant sur l'insistance avec laquelle la culpabilité est soulignée dans le discours jouvien tant dans la séquence qu'on vient de citer – où elle établit indirectement la cause supposée du « nous vivons morts » – que dans l'écho plus développé que lui apportent les vers « je suis coupable et de quoi coupable / est-il coupable / suis-je coupable devant la robe de mon juge / ou d'avoir la nuit baisé le cul du diable ? / suis-je coupable pour être né ou né coupable / pour avoir produit une fois l'étoile filante ? » (390). C'est en effet l'occasion de constater la concordance absolue entre la proclamation jouvienne de la permanence d'une culpabilité dont l'énumération des causes apparaît presque superfétatoire et la déclinaison aussi spectaculaire que provocatrice

que connaît le même processus d'auto-dénonciation dans « exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable », où la déclaration liminaire « j'me sens coupable » vient successivement s'appliquer à toutes les étapes de l'existence, de la naissance – « j'me sens coupable d'avoir dévoré mon double dans le ventre de ma mère & de l'avoir mangé » – au désir de mort sur lequel se conclut le texte – « j'me sens coupable d'avoir commencé d'arrêter de respirer » – en passant par les vicissitudes de la sexualité – « j'me sens coupable d'être tombé de cénobite en anachorète & d'avoir arrêté de partouzer » – ou la confrontation avec l'abjection ordinaire – « j'me sens coupable d'avoir une gueule à être dénoncé » -. La même constatation d'une équivalence parfaite entre les deux discours poétiques s'impose à propos de la « mémoire » dont on a vu qu'elle constitue un autre déclencheur de la culpabilité jouvienne, dans la mesure où les modalités de son évocation dans le vers « Elle marche au fond de sa propre mémoire » (52) connaissent tant une réappropriation subversive dans « cabaret sainte lilith » à travers la séquence « tu marches nulle part à genoux sur tes rames / avec des souvenirs à tringler du bourrin » qu'une réécriture à la forte suggestivité poétique dans la bouche du protagoniste de « nyctalopus airline » – « je pars vers le chaos caché / dans les vestiges de ma mémoire[72] » –, dans laquelle le rappel jouvien se contamine avec la description des palais de la mémoire exposée au livre X des *Confessions* d'Augustin.

Si l'on en revient au dénominateur commun entre le discours jouvien et son prolongement thiéfainien que représente le soulignement réitéré de la prééminence de la mort, on est frappé par le fait que l'assimilation de cette dernière à un départ contraint accompagné par une chute dans le néant – telle qu'elle trouve sa formulation définitive dans la séquence « je pars il faut mourir / à l'espace tomber dans l'espace oublié » (352) – réapparaît à plusieurs reprises dans le corpus des chansons où l'annonce « je tomberai comme un numéro / 4-21 sur le compteur[73] » faite par le protagoniste de « un vendredi 13 à 5 heures » rejoint la connotation suicidaire de l'idée « que je vais finir par tomber » répétée avec insistance dans le refrain de « petit matin 4.10. heure d'été » dont le texte présente par ailleurs avec la séquence « si partir c'est mourir un peu / j'ai passé ma vie à... partir » un équivalent exact – quoique également passé au filtre d'une inversion cynique et désabusée de la formulation devenue proverbiale issue du *Rondel de l'Adieu* d'Edmond Haraucourt – de la double expression métaphorique du trépas proposée par Jouve. Concernant l'impact destructeur du temps en tant qu'expression la plus marquante de la finitude de l'existence, c'est à partir du rappel littéral – et caractérisé comme tel – du vers de Baudelaire « Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie[74] » (105) que s'élabore tant l'invitation pressante « vois le temps qui me dévore » (341) émanant du protagoniste jouvien que son écho thiéfainien « et je mesure le temps qui nous apoplexise[75] », pour lequel il est de ce fait tout aussi opportun de prendre en compte la référence baudelairienne et dans lequel le sens étymologique du verbe formé à partir du grec *apophthetein*

rend palpable la brutalité de l'impact destructeur, en même temps que l'acception usuelle de l'apoplexie renvoie directement à « l'attaque » qui apparaît comme la conséquence médicale de celui-ci.

La marque distinctive de l'écriture jouvienne qu'est l'intrication récurrente d'Éros et de Thanatos trouve une résonance naturelle dans le discours thiéfainien qui témoigne de la même prédilection pour l'irréductibilité de l'oscillation sémantique entre les deux accentuations à la fois antagonistes et réunies par l'indépassabilité de leur interdépendance. La superposition des deux séquences « je cours déguisé en un atroce chien / La peur et beau dirigé vers son sein / et le sexe de femme au milieu de la peur / répand autour de moi son odeur fade et brune » (359) et « il règne la saveur exquise de la mort » (384) débouche ainsi dans « libido moriendi » – que l'ambivalence de son intitulé issu de la vingt-quatrième des *Lettres à Lucilius* de Sénèque place d'emblée dans le sillage de l'approche jouvienne de la mort comme émanation de l'Éros – sur la même réaccentuation érotico-sexuelle des motifs de la mort, de la peur et des chiens telle qu'elle s'effectue dans le quatrain « on attend l'ange inquisiteur / dans le calme froid de l'aurore / quand les chiens vitreux de la peur / flairent l'odeur sucrée de la mort[76] » – cette dernière devenant de façon seulement en apparence moins complexe « l'odeur sucrée de nos corps[77] » lors des interprétations en concert de la chanson au début du *VIXI Tour* 2015-2016. Alors qu'on reviendra sur les préfigurations joviennes de « l'ange inquisiteur » et de ses divers équivalents dans le corpus des chansons, l'appréhension de la spécificité de la formulation thiéfainienne passe par la constatation d'une redistribution en profondeur des constituants énonciatifs en dépit du fait que ceux-ci restent inchangés en tant que tels, la nouvelle accentuation – et avec elle la différence sensible qu'elle présente avec la constellation jouvienne – résultant uniquement des modifications d'apparence insignifiantes opérées au plan de leur agencement. Les deux facteurs décisifs du processus de réorganisation sont ici l'attribution de « l'odeur sucrée » à la mort et non plus au sexe de la femme – acception qui est cependant rétablie au plan latent du discours par la redéfinition du phénomène en tant que « petite mort » – ainsi que la dislocation radicale de l'équivalence articulée explicitement chez Jouve entre le « je » et l'« atroce chien » assimilé par la suite à la peur. L'effacement du « je » – relayé chez Thiéfaine par un « on » mis en retrait à cet endroit du texte – au profit de la focalisation sur les seuls « chiens vitreux » – qui semblent surgis au même titre que les « chiens translucides » de « nyctalopus airline » des visions de Carlos Castaneda lors de son initiation à l'usage des plantes hallucinogènes issues de la pharmacopée des sorciers mexicains[78] – vient nimer ces derniers – *a fortiori* du fait de leur association avec la peur et la mort – de l'aura mortifère qui émane des figures archétypiques de Cerbère et/ou d'Anubis, le « chien funèbre[79] » à la fois psychopompe et nécrophage véhiculant par ailleurs une autre implication associative à travers la référence à la fonction d'incarnation métaphorique de la peur dévolue au « chien invisible[80] » par Faulkner tant dans le roman *Si je t'oublie, Jérusalem* que dans

le cycle des *Invaincus* où Drusilla renonce au sommeil à la seule fin de « faire taire le chien[81] » de la peur qu'elle ne parvienne pas à calmer. Comme en manière de compensation de son absence dans le discours de « libido moriendi », l'image du personnage masculin « déguisé en un atroce chien » (359) est sollicitée – radicalement « à rebours[82] » ici du contexte érotico-sexuel que lui assigne le discours jouvien et indépendamment aussi de tout lien avec le thème de la mort – dans « distance » où la désorientation du protagoniste arrivé au terme de sa relation avec la figure féminine – « mais je n'vois maintenant / que le mot fin sur l'écran[83] » – trouve sa traduction dans la comparaison « je suis comme un chien / aboyant sur le pavé ». Si l'apparition du protagoniste « déguisé » se rencontre bien dans le corpus des chansons – et ce dès le premier album où est mentionné « un chinois de hambourg / déguisé en touriste américain[84] » – , le « chien » jouvien y cède toutefois sa place au « poète illusoire[85] » ou au « voleur de feu[86] » qui révèlent tous deux le déplacement de la notion du déguisement vers la strate poétologique du discours, la tendance (auto)-dépréciative qui se fait jour dans la dénomination de « poète illusoire » – et qui se trouve encore renforcée du fait de son application à « guignol » en tant que possible substitut du protagoniste – contrastant avec la valorisation induite par l'appropriation de la dénomination rimbaldienne de « voleur de feu » à laquelle le statut de « déguisé » inflige cependant dans un même mouvement un démenti implicite.

Les points de rencontre sont tout aussi nombreux et significatifs entre le résumé jouvien du rapprochement sexuel évoquant « Ce qui dans la chair nacrée chastement sourit de la mort / Et puis après / vient sa tristesse / Qu'il reconnaît » (89) et une série de notations thiéfainiennes parmi lesquelles on évoquera d'abord celles relatives à l'érotisation du motif de la nacre – telle que la signale chez Jouve le renvoi conjoint à « des yeux de mécanique et un frisson de nacre » (255), l'assimilation tant de la femme que du partenaire masculin à une mécanique se dévoilant aussi bien dans le « junkie mécanique » de « une ambulance pour elmo lewis » que dans le « cloclo mécanique du rock'n'roll cartoon » des « confessions d'un never been », sans oublier la réduction de la figure féminine à une « garbo xw machine[87] » –, qu'il s'agisse du « visage éclaboussé de nacre[88] » qui signale dans « amants destroy » le moment de la culmination physique, ou de la constellation plus complexe qui sous-tend le distique « quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés[89] » où sont embrassés dans le même élan polysémique le phénomène de la transe provoquée par la fréquentation des paradis artificiels et l'attraction sexuelle émanant de la figure féminine. La survenue inéluctable d'une « tristesse » nettement identifiable – et dont l'adage médical *post coitum animal triste* permet de préciser les conditions d'apparition – forme le centre latent de « éloge de la tristesse » – où l'élucidation déjà mentionnée de la séquence « la tristesse est la seule promesse / que la vie tient toujours[90] » sur la base de la lecture garyenne a toutefois la primeur sur le renvoi jouvien du fait du lien avec le texte de *La promesse de l'aube* créé précisément par le détournement du

contenu de la « promesse ». La déclinaison de la « tristesse » opérée sur un mode similaire dans « pulque mescal y tequila » en définit d'emblée la provenance à travers la mention explicite de sa nature « animale », l'association ainsi établie se prolongeant cependant par une adjonction susceptible d'en infléchir l'orientation ou plus exactement d'en élargir le halo associatif à une dimension dépassant la seule lecture sexuelle – et donc la sollicitation du seul rappel jouvien : outre la dimension socio-historique sur laquelle elle permet d'ouvrir la séquence, la dynamique d'assimilation-identification instaurée par les vers dans lesquels le protagoniste se présente en proie à une « tristesse animale / d'indien qu'on soûle et qu'on oublie[91] » véhicule un renvoi à la constellation de *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry en tant que principal hypotexte de la chanson – et notamment au rôle dévolu dans celle-ci aux Indiens à la fois spoliés et en attente d'une revanche[92].

La réunion déjà expérimentée des motifs de la mort et du parfum tels qu'ils sont saisis par le discours jouvien dans leur rôle de constituants symboliques de la constellation sexuelle commande aussi bien l'évocation précédemment citée de « l'odeur sucrée de la mort[93] » que le parallèle multivoque qu'elle possède dans le vers « comme cette odeur de mort qui précède les combats[94] », le balancement sous-jacent entre la mort et la « petite mort » générant alors la simultanéité de deux lectures concurrentes et également légitimes de l'ensemble de la séquence, dont la confrontation implicite se poursuit d'ailleurs jusque dans le vers suivant « et marque le début des vocations martyres[95] ». Concernant la déclinaison enrichie – puisque complétée par la dimension visuelle des deux couleurs antagonistes – dont l'évocation conjointe de la mort et du parfum fait l'objet dans le distique « seule peut advenir la mort et son parfum / contre la terrible machine rouge et noire » (558), c'est uniquement la seconde moitié de la séquence qui résonne dans le vers « le rouge de nos viandes sur le noir sidéral[96] » par lequel le protagoniste de « lorelei sebasto cha » ramène à leur expression la plus radicale dans sa simplicité lapidaire les implications métaphysico-cosmiques de la situation des deux figures dont le texte présente la rencontre passagère. Il n'est pas jusqu'à la constellation spécifique qui préside à leur réunion – la figure féminine en tant que nouvel avatar de la Lorelei romantique revêtant les traits d'une prostituée – qui ne se révèle comme un autre rappel jouvien dans la mesure où les paroles mises de tout évidence dans la bouche d'une prostituée « Une ombre te retient l'univers te soutient / client ! nous deux épouvantés en un / paraissions une fois sur l'éternité noire » (324) participent également du halo associatif décelable autour de la formulation thiéfainienne, qui s'élabore en ce sens – sans préjudice évidemment de l'impact suggestif propre aux autres constituants de l'aura référentielle – à partir de la contamination-compression des deux passages cités dont le rapprochement s'opère de surcroît d'autant plus aisément qu'ils partagent tant leur accentuation eschatologique que leur valorisation de la couleur noire.

La présentation jouvienne de la mort inclut régulièrement l'« ange de la mort » (367) dont la figure connaît également des déclinaisons variées au fil desquelles « l'ange destructeur, héros des nations » (545) est ainsi relayé par « les anges mitrailleurs de la destruction » (416). Il est à nouveau révélateur de la concordance de principe avec la démarche jouvienne que le discours thiéfainien s'inscrive dans le même schéma de distribution des rôles en mettant en scène tour à tour « l'ange inquisiteur[97] », « l'ange exterminateur[98] » ou « les anges de la dernière scène[99] », la réunion des motifs eschatologiques et la quasi-littéralité des divers parallèles ne devant cependant pas masquer le fait que chacune des figures angéliques est dotée dans le corpus des chansons d'un potentiel d'ambivalence irréductible et d'approfondissement symbolique dont les expressions vont régulièrement au-delà des préfigurations joviennes, les réaccentuations thiéfainiennes se distinguant à nouveau par l'absolue cohérence de leur processus de verbalisation comme par la virtuosité de leur agencement discursif. La séquence « l'ange exterminateur / dans une vieille mercury / joue du ventilateur / devant la nursery[100] » place ainsi l'ange au volant d'une voiture dénommée d'après la principale déité psychopompe de l'Antiquité classique, tandis que l'instrument avec lequel il s'acquitte de sa mission n'est qu'en apparence inapproprié puisqu'il tire son appellation du latin *ventilo* dont le sens premier est « séparer le bon grain de l'ivraie ». Que l'ange « joue du ventilateur » exactement comme il le ferait de la trompette du Jugement Dernier laisse également transparaître un rappel du vers de Jouve « quand elle mourut / du coup de vent de la trompette de l'ange » (227), qui s'élabore de fait à partir de la même référence à la tradition eschatologique. Si la mention de la « nursery » se dévoile comme un renvoi implicite aux massacres bibliques des premiers-nés d'Israël ordonnés par Pharaon (Ex. 1, 16-22) puis Hérode (Matth. 2, 16-18), sa fonction de travestissement anglophone de la référence au texte sacré – laquelle établit la pertinence du rapport avec la sphère de la mort – va cependant de pair avec la possibilité de redéfinition érotique de la *nurse* en tant que partenaire sexuelle fantasmée ou réelle, telle que le discours thiéfainien en offre des exemples récurrents à travers « la p'tite infirmière des fantômes[101] » incarnée par le personnage de la prostituée dans « la même kaléidoscope », « les infirmières des premiers secours / qui viennent te border aux urgences[102] » et apportent un secours éventuellement d'ordre autre que médical au protagoniste de « parano-safari en ego-trip-transit » ou encore l'apparition – à nouveau en tant que figure psychopompe analogue à l'archétype de la dame blanche – de « lady black-out / là-bas au coin de l'infirmerie[103] » au moment de la mort d'Elmo Lewis. (Il va ici de soi que la qualité surréaliste et « visuelle » de la lecture littérale n'est nullement obérée par la multiplicité des offres herméneutiques, ces dernières ayant seulement vocation à se surimposer à l'impact expressif des images – assimilées précisément par l'auteur à autant de « petites grenades[104] » – en tant que possibilités diverses et variées d'approfondissement ou de fixation sémantique, dont l'interdépendance et la complémentarité garantissent

précisément qu'aucune d'entre elles ne puisse être en mesure de supplanter les autres en s'imposant comme la prétendument « seule » lecture correcte[105]). Les qualifications *a priori* sans équivoque d'« inquisiteur » ou « de la dernière scène » – telles qu'elles se rencontrent respectivement comme on l'a vu dans « libido moriendi » et « un vendredi 13 à 5 heures » s'accordent de la même façon avec la possibilité voire l'urgence de la redéfinition sexuelle de l'ange, dont on trouve le prototype dans « les dingues et les paumés » dont la conclusion « et cet ange qui me gueule viens chez moi mon salaud / m'invite à faire danser l'aiguille de mon radar » établit la permutabilité de principe de la figure de l'ange et de celle de la femme. Il en va de même pour l'oscillation qui se fait jour dans la séquence « l'ange a léché le chimpanzé / sur l'autel des agonisants[106] » de « exit to chatagoune-goune » entre sentence porteuse d'un verdict métaphysique à caractère pascalien et évocation cryptée d'un rapprochement sexuel lui-même appréhendé dans sa dualité irréductible entre animalité et spiritualité. En ce sens, c'est précisément dans l'enrichissement multivoque des formulations joviennes que le discours thiéfainien révèle sa qualité de prolongement authentique de celles-ci du seul fait qu'il produit, pour reprendre les termes de Jouve décrivant le cœur de la mission du « poète », cette même « “sueur de sang” qu'est l'élévation à des substances si profondes, ou si élevées, qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine. » (198-200)

Alors même qu'il importe de signaler que l'équivoque relative à la nature de l'ange est également présente dans le discours jovien par le biais de la séquence « mon ange de fureur / sur un drap pluvieux des taches de l'amour » (367), il est paradoxal de constater que les échos que celle-ci éveille dans le corpus thiéfainien concernent exclusivement sa partie finale, et non l'évocation de l'« ange de fureur » qui est dépourvue de correspondance directe dans le corpus des chansons. Le parallèle est par contre d'autant plus frappant quand on rapproche l'image du « drap pluvieux des taches de l'amour » de « retour vers la lune noire » où le distique « ivresse des tambours fous, rêves creusés dans tes draps / de magnolias froissés au soleil noir flambant » – ou plus exactement de la séquence débutant à partir du second hémistiche du premier vers – où la transmutation des « draps » en fleurs relève moins d'un infléchissement métaphorique que de leur incorporation à la dynamique exacerbée des phénomènes naturels, tandis que la notation réaliste relative aux « taches » s'efface devant le surgissement de la dimension onirique, lors de laquelle les « rêves creusés » répondent sur le mode d'un démenti symbolique à la notion dépréciative de « songe-creux »[107]. La transposition du double motif des draps et des taches réalisée dans « retour vers la lune noire » trouve un pendant immédiat avec l'*incipit* de « la ballade d'abdallah geronimo cohen » – soit le titre suivant de l'album *Le bonheur de la tentation* – « avec les radars de sa reum surveillant ses draps mauves / & ses frelons d'écume froissée sur ses claviers d'alcôve[108] » dans lequel la conservation initiale de la littéralité des « draps mauves » est ensuite carrément abolie par la métaphorisation

spectaculaire des éléments assimilables aux taches, l'irruption de la nature allant ici de pair avec la transformation subreptice du mobilier contemporain d'une chambre d'ado en décor XVIIIe évocateur d'une atmosphère galante.

L'adjonction déjà signalée de la composante de la peur au duo récurrent formé par les figures archétypiques de la mort et de l'ange, telle qu'elle se traduit dans le corpus jouvien par le résumé symbolique « les terreurs extraordinaires de la mort / seront portées par l'oscillation d'un ange » (317), trouve un reflet immédiat dans « un vendredi 13 à 5 heures » où les figures précédemment évoquées des « anges de la dernière scène » sont mises en rapport direct avec la sensation de peur éprouvée par le protagoniste, quand bien même les vers « et les anges de la dernière scène / viendront s'affronter à ma trouille » supportent aisément voire appellent la concomitance d'une lecture érotico-sexuelle tant du processus d'ensemble que de ses modalités de verbalisation. Alors que la conjonction – observable dans « en remontant le fleuve » – d'une expérience menant « jusqu'à l'extrême arcane jusqu'à l'ultime peur » et de l'arrivée en un lieu ou à un stade « où les stryges en colère au sourire arrogant / manipulent les rostres de notre inconscient » relève de la même déclinaison de la constellation eschatologique, la conclusion de « méthode de dissection du pigeon à zone-la-ville » « je crois que c'est l'ombre du remords / qui fait hurler les anges à la mort[109] » fait se rejoindre d'une part la modification sensible que subit l'association mort-ange-peur dans la séquence « te souviens-tu que les ombres des anges / effarées sur le ciel ce jour-là reculaient / vers la tendresse des forêts ? » (359, de l'autre l'image du déchaînement dionysiaque véhiculée par l'évocation des « ménades de sommeil qui hurlez à la mort » (346) – et dont la violence animale s'accroît paradoxalement à travers la substitution aux incarnations archétypiques de la folie destructrice des « anges » *a priori* exempts de tels débordements jusques et y compris dans leur version mortifère.

C'est sur le mode d'un raccourci lapidaire mais néanmoins en parfaite adéquation avec le discours jouvien que la vision thiéfainienne de la « fin programmée[110] » sur fond de catastrophe atomique suggérée par la strate explicite de la séquence « et je vois les vampires sortir de leurs cercueils / pour venir saluer les anges nucléaires[111] » répond dans « alligators 427 » à la profusion avec laquelle sont décrits les bouleversements imputables à « l'ange de destruction » : « car nous avons choisi le fort parti des anges / qui sortent de la profonde île d'ouragan / et volent de partout répandant sur les fanges / le poids d'acier mystique et les destructions » (536). L'examen d'un second parallèle de même ordre permet de constater que la similitude repérée dans la présentation des « anges » s'étend jusqu'au plan de l'agencement discursif, dans la mesure où l'enchaînement entre le passage similaire « nous avons entendu le discours de l'abîme / nous avons écouté ses premiers mots de mort / funeste et avons vu les anges sur la ville » (526) et sa conclusion « Mais il s'ouvre, et d'un fracassant accord / le porche de l'esprit, la marche de la mort ! » (529) trouve une correspondance exacte dans la progression dynamique du texte de

Thiéfaine, où le salut à l'adresse des anges débouche sur l'annonce à tonalité rimbaldienne « il est temps de sonner la fête » – dont la redéfinition érotico-sexuelle est commandée par le rapprochement avec la formule des *Illuminations* « des fêtes amoureuses sonnent[112] » –, tandis que chacune des cinq strophes du texte se conclut par un fracassant « vive la mort », dont on s'abstient de retracer ici les arrière-plans autres que celui qu'on vient d'identifier dans la séquence jouvienne.

Le détournement de la notion théologique des « milices célestes » induit par la notation du *Paradis Perdu* « Un seul espace est sans sergents de Dieu » (72) réapparaît sous une forme élargie dans « solexine et ganja » où le même point de départ d'inspiration militaire – au sens le plus terrestre du terme – se combine avec une nouvelle évocation décalée de la trompette du Jugement Dernier : « les sergents-recruteurs me demandent au parloir / avec des mégaphones pour compter les élus[113] ». L'amplification du même thème apportée par la séquence « En attendant il faut dépister le service de ses Anges qu'il délègue aux principales apparences et qui sont les policiers du ciel, qui poursuivent l'ange déchu – cependant bien inoffensif – avec les pires inventions de leur perversité. » (43) trouve un parallèle dans la strophe déjà évoquée de « un vendredi 13 à 5 heures », où la référence jouvienne s'allie au rappel des scènes du *Festin Nu* de William Burroughs où sont dépeintes les méthodes de la « police biologique » : « et les anges de la dernière scène / viendront s'affronter à ma trouille / passeport visa contrôle des gènes / et radiographie de ma chtouille ». Si « l'ange déchu » mentionné par Jouve manque ici à l'énumération des méthodes policières, il n'est pourtant pas absent du corpus des chansons puisque « chambre 2023 (et des poussières) » conduit le protagoniste – qui se réclame lui-même de son appartenance aux puissances infernales dès le premier vers du texte « j'étais caïn junior le fils de belzébuth[114] » – en un lieu « où les anges déchus sous un ciel de carbone / aux heures crépusculaires sodomisent les miroirs[115] ».

Bien que la formule « ces anges ces monstres » / regarde-les plus nobles que le chacal de la nuit, / ces machines qu'ils ont, si secrets sous leurs masques, / la vie, la vie même. / Il faut un appel extraordinaire au secours / De tout le sexe de la vie pour que dure la vie. » (246) prenne pour point de départ l'assimilation des « anges » à des « monstres » – et alors même que le second terme de celle-ci est comme on va le voir sans tarder un des constituants de prédilection du discours thiéfainien –, ce n'est pourtant pas à cet aspect que s'attachent les rappels thiéfainiens du passage cité mais bien plutôt à la suite de l'évocation et d'abord à la valorisation appuyée du « chacal de la nuit » en tant que marqueur associatif de l'auto-assimilation à un « chacal » du protagoniste de « lorelei sebasto cha » qui complète la constatation première de l'attraction exercée sur lui par la figure féminine – « mon blues a dérapé sur ton corps animal » – par l'écho symétrique « ton blues a dérapé sur mon corps de chacal » qui assigne cet aspect spécifique au diagnostic de sa propre animalité. L'association des deux désignations s'applique par contre dans « émeute émotionnelle » au seul

protagoniste, qui fait ici suivre l'aveu initial « j'me sens comme un animal[116] » de la précision le présentant comme « un miséreux chacal / errant au bord d'un blues tordu ». L'attribut symbolique des « masques » est régulièrement transféré dans le discours thiéfainien au protagoniste des chansons en tant que représentant de la démarche poétique et par là même de l'ambivalence voire de l'ambiguïté inhérente à celle-ci, telle que la souligne l'apostrophe « clown masqué décryptant les arcanes de la nuit » sur laquelle s'ouvre « syndrome albatros » ou bien la notation « les yeux masqués sous mes Ray-Ban[117] » relative à l'équipement du protagoniste de « québec november hotel » emmené par son « dornier » vers un voyage aérien aux multiples perspectives[118].

Les « machines » qui apparaissent dans la séquence citée comme l'apanage des « anges » jouviens subissent dans leur redéfinition thiéfainienne un infléchissement nettement marqué vers la dimension dont l'expression jouvienne apparaît pour sa part condensée dans le renvoi au « prostituées / que nous sommes dans des machineries étranges » (491), entraînant ainsi l'association de la « machine » à des figures féminines dont le prototype est « garbo XW machine » en tant qu'incarnation énigmatique de la « froideur féminine », la figure centrale de « sweet amanite phalloïde queen » désignée comme « la reine aux désirs écarlates / des galaxies d'amour pirate[119] » – et qui entraîne également le protagoniste dans une relation de nature sado-masochiste – exerçant de même ses activités d'ordre similaire « dans ce vieux satellite-usine / manufacture de recyclage / des mélancolies hors d'usage[120] ». C'est du même type que relève tout au moins partiellement le nouvel avatar de la *Sister Morphine* des Rolling Stones représenté par la « petite sœur » de « redescende climatisée », telle que le protagoniste la dépeint à la fin du texte dans le distique « maintenant je t'imagine dans un hôtel-garage / essayant de marquer des points sur ta machine[121] ». Nuançant la perception essentiellement féminine de la « machine » dans le corpus des chansons, c'est toutefois la figure masculine du « droïde » qui se révèle comme une « machine humanoïde[122] », caractérisation qui s'impose ici en raison de sa nature par définition artificielle – et qui se prolonge par une autre spécification dont on précisera ultérieurement l'éclairage révélateur que lui apporte la perception de son statut de réminiscence jouvienne.

Concernant pour finir les modalités de réécriture implicite de la conclusion de la séquence jouvienne évoquant la nécessité d'« un appel extraordinaire au secours / De tout le sexe de la vie pour que dure la vie » (246), c'est à travers la mise en exergue de la dimension sexuelle alliée au soulignement d'une urgence à la fois vitale et métaphysique que les vers « tu zones toujours entre deux durs / entre deux SOS[123] » adressés à la figure féminine de « mathématiques souterraines » renouvellent le schéma jouvien tant par la transposition littérale de « l'appel au secours » en « SOS » que par la variation grammaticale opérée à partir du verbe « dure », que sa forme adjectivale fait alors osciller entre désignation argotique des trains empruntés par la « pauvre petite fille sans nourrice » et renvoi sans fard à l'exacerbation de la tension sexuelle, dimension

également renforcée par la lecture étymologique du verbe « zones » appréhendé dans sa qualité de dérivé du grec *zwnh*, la « ceinture » devenant ainsi par le biais d'une transposition métonymique une désignation cryptique de la zone génitale féminine. Le parallèle « tendresse en SOS[124] » qui apparaît dans « je suis partout » décline la même combinaison de « l'appel au secours » et de l'évocation de la sexualité par le biais de la substitution du paradigme de la « tendresse » à celui de la dureté que la strate implicite rétablit cependant à travers l'équivoque entre « tendresse » et « tension » – telle qu'elle est également présente dans « une fille au rhésus négatif » où le vers « des soirs où la tendresse fait plus bander les chiens[125] » se lit comme un clin d'œil aux *Trois petits poèmes érotiques* de Sénac de Meilhan qui inaugurent à travers l'affirmation selon laquelle « la tendresse [...] fait bander[126] » la redéfinition paradoxale de la tendresse en tant qu'indicateur de l'exacerbation sexuelle.

Si l'équivalence établie par Jouve entre les « anges » et les « monstres » ne trouve ainsi qu'on l'a constaté pas de prolongement dans le corpus des chansons, il en va tout différemment des correspondances relatives au second terme de l'association dont on a déjà signalé le rôle déterminant qui lui revient parmi les constituants du discours thiéfainien. De même que le texte du *Paradis Perdu* voit dès le premier stade de la création « les monstres non formés / s'avancer, cheminer sur les routes de l'éther » (11), le protagoniste de « je ne sais plus quoi faire pour te décevoir » englobe tout naturellement « mes carrousels de monstres aux yeux de chrysolithe / et les démons transfuges de ma zone interdite[127] » dans l'inventaire des qualités problématiques – ou des défauts rédhibitoires – dont il peut se prévaloir vis-à-vis de la figure féminine, dotant ses « monstres » d'un attribut à haute valeur symbolique puisque la chrysolithe constitue dans la Bible à la fois la dixième pierre ornant le pectoral du grand prêtre (*Ex.*, 28,20 ; 39,13) et le septième fondement de la nouvelle Jérusalem (*Ap.* 21,20 ; *Éz.* 1,16 ; *Dan.* 10,6) : à l'inverse des « monstres non formés » jouviens que leur contexte d'apparition situe dans un univers tout juste surgi du chaos originel, les « monstres aux yeux de chrysolithe » témoignent ainsi du haut degré d'organisation propre à la démarche créatrice dont se revendique explicitement le personnage, qui se présente d'emblée en proie aux affres d'un processus d'écriture que l'ambivalence calculée de sa présentation – « j'écrivais le chorus d'un concerto lubrique / sur le chargeur glacé de mon automatique » – fait se confondre avec une pratique à caractère auto-érotique. Tandis que la permutabilité des « monstres » et des « démons » revisite sur le mode diabolique l'identification joviennne des démons et des anges, l'impact érotico-sexuel de la formulation est encore accru par le renvoi à la « zone interdite », dont émane – ainsi que dans l'ensemble des occurrences de « zone », « zoner » et « zonard » rencontrées dans le corpus des chansons – la même connotation de renvoi à la zone génitale que celle constatée précédemment à propos du verbe « zoner ». Si le caractère dynamique propre aux « monstres » jouviens reste en retrait dans la séquence de Thiéfaïne dans la mesure où « carrousels de monstres » et « démons » sont moins en train de

« s'avancer » par eux-mêmes qu'objets du processus de déchargement mené « en secret » à partir du « vaisseau-cargo » du protagoniste – notation qui renforce en opposition à la conception jouvienne leur caractère de produit « formé » et du même coup la cohérence de l'offre de lecture poétologique –, la présentation des « monstres » rencontrée dans « juste une valse noire » – « la folie dans les yeux / des monstres délicieux / qui traversaient ta porte[128] » – se situe davantage dans la lignée de l'évocation de Jouve en conférant aux monstres une autonomie de mouvement qui va jusqu'à transgresser les frontières de la sphère intérieure du protagoniste, ainsi que l'établit de façon explicite la suite de la strophe « ils patrouillent dans ton crâne / ils contrôlent ton âme / et te servent d'escorte ». Suggérant une réévaluation positive de la notion de « monstre » telle qu'elle découle du recours implicite au sens figuré du latin *monstrum* en tant que désignation d'une belle femme, la réaccentuation immédiate amenée par l'épithète « délicieux » trouve un corollaire certes en apparence plus problématique – mais tout aussi susceptible d'une inversion des polarités au plan sous-jacent du discours – dans le vers de « je suis partout » qui voit le protagoniste « au bras d'un monstre pathétique[129] », la redéfinition valorisante du « monstre » s'accompagnant par ailleurs d'une lecture étymologique de l'adjectif épithète qui retrouve alors son sens premier renvoyant à la faculté d'inspirer des sentiments violents et/ou douloureux. Parallèlement au déplacement du rayon d'action des « monstres » vers la sphère de l'attractivité érotico-sexuelle – tel qu'il dérive dans ces deux cas spécifiques de la féminisation implicite du terme, l'omniprésence toute jouvienne du paramètre de la monstruosité est portée à un paroxysme d'intensité suggestive dans l'image « d'un égout surpeuplé de monstres tapageurs[130] » présente dans « la nuit de la samain » dont le thème même – par définition axé sur l'exacerbation d'un grotesque monstrueux – autorise une déclinaison tant *ad libitum* qu'*ad infinitum* du motif à travers une série d'incarnations spectaculaires du paradigme, allant « de revenants aux yeux pâles & meurtris » à « de généreuses harpies aux aboiements lubriques » – éléments dont on s'abstient cependant par nécessité de détailler la polysémie. Que « syndrome albatros » renvoie à travers le verdict « et tu fuis ce vieux monstre à l'écaille indigo » le personnage central à son statut indépassable de « doux chaman en exil, interdit de sabbat » généralise l'irréductibilité de la composante monstrueuse en l'étendant à la Terre elle-même, dépassant en ce sens la conception du *Paradis perdu* où l'apparition des « monstres » correspond aux premiers temps de la création.

Établissant à l'inverse un rapport de filiation entre le monstre et l'humain, l'évocation jouvienne des « monstres enfantés / par l'homme douloureux et qui fut le dernier » (466) sous-tend dans « les dingues et les paumés » le distique « et quand leurs monstres crient trop près de la sortie / ils accouchent des scorpions et pleurent des mandragores » où la modification discursive introduite précisément par la détermination délibérément fluctuante de la mise en œuvre du processus de génération – les « monstres » apparaissant ici aussi

bien assimilables aux « scorpions » et aux « mandragores » que relevant d'une dynamique d'existence qui leur serait propre – se double d'un renforcement du potentiel suggestif de l'énoncé jouvien opéré par le biais d'une densification accrue de l'entrelacement intertextuel, dans lequel se profile aussi bien le souvenir de la figure mythologique de Minos éjaculant des scorpions que le rappel du pronostic maléfisant de Iago déniait désormais toute efficacité soporifique à la mandragore, tel qu'il est émis lors de l'acte IV d'*Othello*[131] : tout en laissant subsister de par leur localisation « tout près de la sortie » l'hypothèse d'une naissance des « monstres » intervenant à l'intérieur même de l'humain – ou plus exactement des représentants très particuliers du genre que sont « les dingues et les paumés » –, le distique thiéfainien induit par l'introduction des ramifications mythologico-littéraires dont s'enrichit la généalogie des « monstres » une nouvelle restriction du postulat originellement applicable à l'ensemble de la « race humaine[132] », puisque seuls des représentants de celle-ci préalablement identifiés comme monstrueux sont mentionnés en lien avec le processus d'engendrement des « monstres », l'ampleur apparente de l'élan discursif se réduisant pour finir à l'établissement sous-jacent d'un enfermement tautologique lui-même idéalement en phase avec la nature profonde des « dingues » et des « paumés[133] » ou du moins avec la dimension masturbatoire de celle-ci.

Le renvoi à la confrontation de l'homme avec ses propres monstres indiqué par la notation « les murs lui apportaient les monstres variés de son passé » (100) connaît pour sa part avec le distique « les monstres galactiques projettent nos bégaiements / sur les murs de la sphère où nous rêvons d'amour[134] » une réinterprétation qui combine le rappel du mythe de la caverne de Platon avec le souvenir actualisé de l'amorce jouvienne – l'appartenance des monstres au passé du protagoniste étant par contre ainsi qu'on l'a constaté une composante de leur évocation dans « juste une valse noire » –, tout en appelant au plan latent une nouvelle lecture féminisante des monstres que vient encore renforcer l'adjectif « galactiques », dont la réinterprétation sous l'angle étymologique transforme l'apparition intersidérale comme surgie d'un roman de SF en une vision de la poitrine de la femme préluant à un rapprochement sexuel de nature purement terrestre dans lequel la double lecture des « bégaiements » signale au plan poétologique du discours la permanence du sentiment d'insuffisance créatrice, tout en offrant dans le cadre de la redéfinition érotico-sexuelle une description métaphorique du processus d'éjaculation.

Le traitement jouvien de la polarité ange-démon est caractérisé par la perception d'une indiscernabilité foncière entre les deux antagonistes supposés que résume tant l'interrogation « est-ce voix du démon ou parole de l'ange ? » (558) que le prolongement qu'elle trouve dans la résolution « je tuerai ce démon de l'ange / qui parle la langue des morts » (559) – cette dernière apparaissant cependant davantage orientée vers la question de la permutabilité des modèles archétypiques –, sans oublier la déclinaison axée sur le phénomène de l'inversion des paramètres contenue dans l'énumération englobant entre autres

« et les démons confus enfantés par un ange » (490). Alors que les deux motifs de la parole et de la génération restent ici exclus de la dynamique de réécriture, c'est le principe même de la *coincidentia oppositorum* – et non les modifications que lui apporte Jouve – qui trouve dans le corpus thiéfainien une traduction à la fois ramassée et radicale, telle que la réalise la présentation de la figure féminine en tant qu'« ange quantique & démon fatal » dans le texte de « lubies sentimentales ». Le processus de redéfinition conduit en outre à une exacerbation marquée de l'intrication initiale des contraires dans la mesure où chacune des deux entités antagonistes est dotée de l'épithète *a priori* plus appropriée à l'autre, l'inconsistance de nature *a priori* démoniaque se voyant attribuée à l'ange tandis que l'inexorabilité de l'ange – telle qu'on a pu la rencontrer précédemment sous l'aspect « inquisiteur » ou « exterminateur » de celui-ci – devient l'apanage de son corollaire diabolique[135].

Signe que le processus de réécriture n'entre pas nécessairement en œuvre sur la base de l'intégralité d'une séquence mais bien plutôt à partir d'un ou plusieurs déclencheurs spécifiques dont la prise en compte s'effectue indépendamment du contexte d'ensemble – constatation qui vaut non pour le seul Jouve mais bien pour l'ensemble des auteurs avec lesquels le discours thiéfainien entre en résonance –, la séquence « le calme du tombeau la plastique des anges / le sourire des putains est mon sourire / je suis un envol migrateur des oiseaux / sur un quartier désolé noir de grande ville » (395) ne trouve un écho dans le corpus des chansons qu'à partir du deuxième vers, l'évocation initiale restant dépourvue de tout écho thiéfainien en dépit de la suggestivité intrinsèque qu'on serait tenté d'attribuer quasi-automatiquement tant au motif d'un « tombeau » qu'à celui des « anges ». Si l'assimilation du « je » aux « putains » n'est présente – hormis quelques déclarations en interview où l'artiste a pu revendiquer symboliquement sa nature de « putain » – qu'à travers l'identification à « la même kaléidoscope » incarnée par la voix et la figure masculines de son auteur, l'addition des « putains », de l'« envol migrateur des oiseaux » et du « quartier désolé noir de grande ville » fait l'objet d'une véritable transmutation alchimique dans « les jardins sauvages » dont la deuxième strophe « j'aime rôder vers les fleurs perdues / dans les jardins sauvages / aux nuances des gris bleus des grues / des banlieues de passage[136] » – alternant avec la formulation précédente « aux parfums d'ardoise et de rue / des villes avant l'orage » – réinterprète sous l'angle prophétique d'un instantané saisi « avant l'orage » – ce dernier revêtant le cas échéant la signification de l'imminence du conflit entre les « banlieues » et leur ville-mère, tel qu'il est au cœur de « quand la banlieue descendra sur la ville » – la rencontre du « je » avec les équivalents poétiques des « putains » que sont non seulement les « fleurs perdues », mais aussi les « grues » dont la triple polysémie – ainsi que l'impressionnant halo connotatif qu'elle véhicule – se dévoile au gré du défilement proprement kaléidoscopique des offres de lecture concurrentes – lesquelles sont d'ailleurs toutes également décelables dans les vers de « orphée nonante huit » qui situent les évolutions du héros « dans le gris

des grues du vieux port[137] » – : l’acception prosaïque – et accordée à la localisation dans les « banlieues » – renvoyant à des engins de chantier est en effet relayée non seulement par la désignation argotique des prostituées, mais aussi par le rappel sous-jacent – et minutieusement construit dans sa superposition au motif jouvien de « l’envol migrateur des oiseaux » – des lignes de Lautréamont dédiées aux « grues », qui justement « présagent l’orage » et dont la plus vieille apparaît « avec son cri vigilant de mélancolique sentinelle » aux yeux du lecteur engagé « sur son chemin abrupt et sauvage[138] ». Alors que le référentiel intertextuel prend pour point de départ – chez Jouve comme chez Lautréamont – l’image du vol ou de l’envol des oiseaux migrants, il est toutefois révélateur de la complexité du processus de réappropriation que la réécriture thiéfainienne substitue à l’évocation d’éventuels « oiseaux de passage » le renvoi aux « banlieues de passage », inaugurant par métonymie une permutation implicite des rôles entre oiseaux migrants – et/ou séducteurs « de passage » dans leur rapport aux « fleurs perdues » – et les habitants des « banlieues » voués à « migrer » ou venus d’une « migration ». Il n’est pas enfin jusqu’au motif d’abord occulté des « anges » qui s’intègre *in extremis* dans le tableau des figures féminines à propos desquelles le protagoniste constate que « la rosée de leurs yeux trop mauves / secrète une lumière / qui conduit parfois les vieux fauves / & les anges en enfer », ouvrant à nouveau la voie à une double lecture associant littéralité de la damnation – le verdict réunissant alors de façon définitive les partenaires dissemblables que sont les « vieux fauves » et les « anges » – et redéfinition érotico-sexuelle de la localisation « en enfer » sur le modèle du tableau *Descente aux enfers* de Pierre Klossowski. L’absence de la couleur noire associée par Jouve à la scène est par ailleurs indirectement compensée dans l’autre « chanson pour les filles[139] » de l’album « scandale mélancolique » qu’est « gynécées » où la modification « sur le vert-de-gris de nos villes[140] » invite à nouveau à une fructueuse polysémie des associations symboliques, puisque le vert-de-gris sollicité en tant que symbole de l’usure et de la décrépitude de l’univers urbain se dévoile parallèlement en tant que rappel visible de ce que « l’amour s’use à la lumière[141] », puisqu’il se forme précisément sur le métal vénusien par excellence qu’est le cuivre.

L’empreinte jouvienne est par ailleurs tout aussi suggestive si l’on élargit l’examen du « vert-de-gris » au contexte de « gynécées » où le « nous » représentant les figures masculines apparaît « sur le vert-de-gris de nos villes / avec nos amours sous la pluie ». Il est significatif que la résonance directe apportée par le second vers du distique à la séquence « Par contre les jours sont seuls et sous la pluie / L’ennui spécial fait resonger au crime des nuits » (156) trouve non seulement un complément particulièrement fourni dans les déclinaisons du motif de l’ennui rencontrées dans le corpus des chansons, mais que ce soit précisément dans le cadre du même album qu’apparaisse avec l’évocation de « la beauté de l’ennui / dans la nuit qui bourdonne[142] » un prolongement direct de la formulation jouvienne, dont une reconstitution quasi intégrale peut être obtenue par le biais de la juxtaposition des vers de

« gynécées » et de ceux de « scandale mélancolique ». L'association de principe de la « nuit » et de l'« ennui » instaurée par le modèle jouvien est portée dans « encore un petit café » à un degré spécifique d'exacerbation puisque la proximité phonétique qui suggère d'emblée le rapprochement des deux termes principaux connaît avec la formule « le vide de la vie / et l'ennui de la nuit[143] » un redoublement qui ne consiste pas dans une simple reproduction du schéma homophonique d'origine, mais en élabore une variation élargie basée sur le processus de l'allitération dans chacune des deux parties symétriques de la séquence : l'exacerbation des deux expériences négatives est ainsi soulignée par leur rattachement respectif aux sphères complémentaires de la « vie » et de la « nuit », tandis que l'effet d'écho qui s'installe entre les deux moitiés du distique induit une assimilation tant du « vide » à « l'ennui » que de la « vie » à la « nuit », brouillant ainsi les frontières du sens au profit d'une confusion acoustique témoignant de la réduction voire de l'annihilation des facultés de perception et/ou de réaction telle qu'elle constitue bien le symptôme révélateur de l'ennui. C'est sous le signe de la référence cryptique à William Blake que « l'amour est une névrose » propose avec le distique « l'ennui métamorphose / le fond des nuits sans fin[144] » une nouvelle version de la réunion de l'« ennui » et de la « nuit » où la lecture étymologico-littérale de la « métamorphose » en tant que transfert de la forme corporelle aux descendants – telle qu'elle se révèle particulièrement opportune pour le vers « je cherche un nouveau nom pour ma métamorphose » de « alligators 427 » dont la suite « je sais que mes enfants s'appelleront vers de terre » consolide l'exégèse génético-sexuelle – entre en résonance suggestive avec le rappel blakien « *every night and every morn / some to misery are born / every morn and every night / some are born to sweet delight / some are born to endless night*[145] ». La possibilité de permutation sous-jacente entre « *sweet delight* » et « *endless night* » induite par l'identification de la référence intertextuelle débouche ainsi sur une mise en pratique immédiate du concept de « métamorphose » qui traduit l'oscillation permanente entre deux états extrêmes, la redéfinition sexuelle du « *sweet delight* » balançant ainsi tour à tour entre les deux visages concurrents d'une « *endless night* » tour à tour lieu de la dérégulation métaphysique et de l'accomplissement d'une dynamique conduisant « ad orgasmum aeternum ».

Si les vers « Ce pouvoir de changer ne le console pas, ne calme pas la dévorante lassitude de son âme, n'adoucit pas l'ennui. » (41) axent la description de l'ennui auquel est voué le protagoniste diabolique du *Paradis perdu* sur le caractère irréductible du phénomène en tant que déclencheur des actes ultérieurs du personnage, l'incursion dans la sphère infernale annoncée expressément par l'intitulé « première descente aux enfers par la face nord » – auquel la strate érotico-sexuelle du discours implicite apporte comme on l'a précédemment signalé un complément aussi inattendu que pertinent – tire de ce même postulat appliqué cette fois au protagoniste humain la conséquence à la logique imparable « on devrait s'amuser / à détraquer l'ennui[146] », qui ne signale la permanence de « l'ennui » en tant que constituant obligé de la condition

humaine que pour mieux souligner l'urgence d'un affranchissement qui permettrait enfin de réduire à néant cette donnée prétendument immuable de l'existence. Qu'une telle tâche incombe à une « folie » revendiquée en tant que « notre » – en écho au sujet « on » du vers précédent – l'apparente encore davantage à l'activité de l'artiste et de ceux qui se réclament de sa démarche, la faculté de détournement et de travestissement propre à l'art en général – et au discours poétique à sens multiple en particulier tel qu'il se déploie tout au long du texte même de la chanson – apparaissant en filigrane comme un voire le seul correctif indispensable à une organisation de la société humaine entièrement régie par la pouvoir délétère de l'ennui. Il est à cet égard significatif – et à nouveau révélateur de l'entière cohérence du discours thiéfaïnien à travers les quatre décennies de la production de l'auteur – que les vers cités plus haut « l'ennui métamorphose / le fond des nuits sans fin » fassent suite à un *incipit* dont au moins la lettre – on passe à nouveau sur les offres de redéfinition implicite – met en exergue l'absurdité d'un quotidien que la formulation « sur la courbe de gausse / des transferts suburbains » apparente à une déclinaison comprimée de la révélation de l'absurde telle que l'expose la description du *Mythe de Sisyphe* « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme[147] ».

Pour en revenir au « crime des nuits » (156) resté inexploité dans les textes cités jusqu'ici – et que l'on peut rapprocher de la séquence présentant la figure féminine comme « tombée du paradis en deuil et pour ces crimes » (341) –, il est à remarquer que « femme de loth » présente avec le vers « et j'imagine son cri ses crimes et ses dentelles[148] » une relecture aux connotations similaires à celle de la séquence jouvienne, les « dentelles » sur lesquelles on reviendra dans la suite de ces lignes apparaissant comme l'indicateur d'une situation d'autant plus propice à la perpétration de ce que Jouve dénomme le « crime des nuits » que le contexte biblique annoncé par l'intitulé de la chanson permet une identification précise de la nature des « crimes » imputés à la figure féminine[149]. Alors que la variation rencontrée dans « la ballade d'abdallah geronimo cohen » occulte la dimension des « crimes » – que le refrain « c'est juste une go / qui cache pas ses blêmes » se charge par ailleurs de relativiser de façon certes indirecte, mais parfaitement audible pour le lecteur de Jouve –, c'est par la mise en exergue de l'image de la chute et de la notion du deuil que le second vers du distique « avec son casque obligatoire pour ratisser les feuilles / tombées sur son balcon parmi ses disques durs en deuil » se dévoile comme un rappel subtilement modifié de la seconde formulation jouvienne, dans lequel la redéfinition des « feuilles » en tant que vêtements retirés dans une séance d'« effeuillage » s'accompagne de la transformation du « balcon » en poitrine féminine, celle-ci étant déjà présente dans le vers « avec l'insurrection de ses airbags sur sa poitrine » où le processus physiologique de l'apparition des seins à la puberté s'allie à la revendication révolutionnaire caractéristique de cet âge de la vie. C'est à nouveau le refrain où l'adolescente « se caresse » tour à tour

« le placebo », « le distinguo » et enfin « la libido » qui met au jour l'évidence de la réaccentuation sexuelle, le « deuil » des « disques durs » venus relayer les précédents « airbags » pouvant être lu au choix comme une référence à la couleur sombre du soutien-gorge ou comme un rappel de la dimension encore modeste des seins de la protagoniste juvénile. La version « ou bien si t'es tombée d'une comète inconnue[150] » rencontrée dans « zone chaude, même » se contente pour sa part de permuter le « paradis » avec la série de notions équivalentes que sont – outre la « comète inconnue » qu'on vient de mentionner – le « continent perdu », la « ville ultramarine » ou la « planète androgyne », chacun des termes devenant ici la dénomination d'un « ailleurs[151] » aussi féminin que paradisiaque.

Les « dentelles » dont le protagoniste de « femme de loth » fait un attribut essentiel de la figure féminine – en sus des « crimes » dont il vient d'être question – sont partie intégrante de l'évocation de la féminité tant dans « les mouches bleues » dont le personnage masculin déclare à sa partenaire « je veux mourir étrangulé / sous tes nylons et tes dentelles[152] » que dans « lubies sentimentales » où le portrait de la femme se clôt sur la notation « ses jeux inédits, ses baisers / magnifient sa beauté rebelle / quand elle pleure dans l'intimité / souriante de ses dentelles ». Dans la mesure où le contexte érotico-sexuel de chacune des trois scènes présente un caractère affirmé dès le plan explicite du discours, il semble opportun de prendre en compte les possibilités de réaccentuation des « dentelles » offertes à la fois par le rétablissement de leur sens étymologique – la *dentula* latine étant directement identifiable en tant que « petite dent » – et par les séquences jouviennes dédiées aux dents de la femme, qu'il s'agisse de la menace émanant des « couteaux de ses dents » (157) ou du soulignement d'une animalité elle-même ambivalente dans la description « avec ses dents de louve et son crin sombre » (180). Si les deux passages cités ici tolèrent une appréhension littérale des « dents » bien que l'exacerbation de la tension sexuelle suggère déjà un basculement vers le « bas corporel » au sens où l'entend Bakhtine, il en va tout autrement des vers « lacérez-moi de vos dents / vulves féroces ! pénétrez à ma chair coupable » (343), qui laissent libre cours à l'angoisse émanant de la *vagina dentata* dont l'aura tant mythique que psychanalytique fournit aux « dentelles » thiéfainiennes une grille de lecture remarquablement adéquate, alors même que la dimension de séduction mise en relief par l'évocation de la lingerie féminine dissimule sous une apparence inoffensive le potentiel destructeur attribué à la femme. Bien que la redéfinition mythico-sexuelle des « dents » y soit cantonnée au plan latent du discours, le passage « Délivré des dents et crins de la femelle / victime je suis un atroce conduit / pour travailler à ces peintures de la nuit / où seront célébrées ses atroces merveilles » (272) s'avère tout aussi riche en amorces de réappropriation au-delà du seul travestissement des « dents » en « dentelles ». Le « conduit » jovien – dont l'assimilation au pénis relève à cet endroit de l'évidence herméneutique – connaît dans le vers « le module androïde, le paradoxe usé[153] » une déclinaison relevant en apparence de l'univers de la

SF, alors que l'activation du sens étymologique dévoile la nature de « tuyau » assignée au « module » par le latin *modulus*. Il n'y a alors qu'un pas jusqu'à la dissimulation du « contra-ceptif » sous la retraduction en grec qu'en offre le « para-doxe », le « paradoxe usé » devenant l'équivalent exact de la « capote usée[154] » dont « on vient tous » d'après l'*incipit* de « loin des temples en marbres de lune ». Une signification analogue s'applique au « morbac ascendant canular[155] » de « buenas noches, jo » à travers le recours au sens premier du latin *canular*, tandis que les « fresques nécrophiles » de « syndrome albatros » réunissent en une formulation synthétique les « peintures de la nuit » et leurs « atroces merveilles ».

La sollicitation du motif de la *vagina dentata* a pour corollaire dans le discours jouvien l'injonction programmatique « Commence par le plus bas » (212) dont le corpus des chansons fait siennes les modalités d'évocation notamment pour ce qui est des « papillons de la chair du bas / quand on les avise en leurs ténèbres » : c'est plus précisément la formulation allitérative « ils battent mais ils bandent » (332) rencontrée dans la suite immédiate de la séquence citée qui trouve une série de parallèles thiéfainiens dont on retiendra tout d'abord l'alternance « je danse pour toi petite / je bande pour toi petite » de « exit to chatagoune-goune » dans laquelle l'assonance qui réunit les deux verbes fait pendant à l'allitération jouvienne. Alors que la mention déjà citée « des soirs où la tendresse fait plus bander les chiens » tire dans « une fille au rhésus négatif » sa dimension multivoque de l'oscillation sémantique qui s'instaure par le double biais de l'intertextualité et de la confusion étymologico-linguistique autour du vocable « tendresse »[156], et que le parallèle « à l'heure où les bonnes sœurs font bander les caniches » rencontré dans « l'amour est une névrose » doit à la double acception des « bonnes sœurs » [157] – laquelle remet du même coup en question l'apparente évidence de l'impact provocatoire – la possibilité de superposition des offres de lecture antagonistes, c'est à partir du verbe « bander » lui-même – ou plus exactement de son participe présent éventuellement employé comme adjectif – que s'élabore la polysémie du vers « où la musique se fait bandante / pour la pietà dolorosa » de « pulque mescal y tequila » où la musique se voit assigner simultanément – en sus du détournement blasphématoire suggéré par l'allusion au modèle religieux de la *Pietà* – une fonction consolatrice et stimulante, la seconde composante balançant de surcroît entre accession à une ivresse de type dionysiaque et excitation érotico-sexuelle. Une équivoque analogue – jusque dans la possibilité *a priori* indiscutable de de lui adjoindre un prolongement blasphématoire – est au cœur du distique « c'est pas parce qu'on n'est pas bandant / qu'on doit rougir d'être saint[158] » qui constitue une des maximes de « la philosophie du chaos », dans lequel le motif de l'impuissance est complété par les mêmes connotations implicites évocatrices tant d'enthousiasme que de compassion. Les « papillons » joviens sont également présents dans le corpus thiéfainien où ils sont entraînés dans le même flux de la réaccentuation sexuelle : « les molards sur les papillons[159] » de « joli mai mois de marie » se révèlent au plan

implicite comme une antithèse exacte des évocations à qualité « bandante », tandis que leur sens primitif de « crachats » peut également se charger de la connotation sexuelle évocatrice du processus d'éjaculation. Le détournement de la thématique mariale, perceptible dès l'intitulé « joli mai mois de marie » et culminant dans le refrain « mai joli mai / mois de Marie / fais ce qu'il te plaît de tes envies / mai joli mai mois de Marie / sodomie trash & fantaisie », se situe par ailleurs dans la continuité de l'évocation jouvienne du mois de mai qui fait certes abstraction du motif marial, mais souligne de façon d'autant plus énergique l'exacerbation de la tension sexuelle : « le rayon tombe en éjaculant sur les feuilles / c'est la musique des sphères ou la couleur de mai / [...] même la mort est rose pâle de ce beau temps » (381) Signe d'une correspondance étroite avec les accentuations principales de la séquence jouvienne, le vers « les gommiers bleus les maris roses » accentue encore le contraste créé chez Jouve entre le jaillissement des énergies vitales et l'affadissement délibéré des influx destructeurs, l'association du rose et du bleu suscitant l'image d'un travestissement infantile supposé occulter voire désamorcer les « envies » que le refrain comme le texte des différentes strophes présente au contraire sur le mode d'une crudité sans fard – tout au moins pour ce qui est de leur traitement explicite. D'autres éléments du même passage font l'objet d'une réaccentuation dans d'autres éléments du corpus des chansons, ainsi la « musique des sphères » qui bascule vers son contraire acoustique dans « misty dog in love » où la déclaration d'amour « je te veux dans l'opéra / silencieux de mes planètes » opère une transposition d'inspiration alchimique qui établit une équivalence de principe entre le plan macrocosmique et celui du microcosme humain. Même si la présentation jouvienne de l'éjaculation ne peut pas être considérée de façon incontestable comme un possible voire le seul hypotexte de « praecox ejaculator[160] », l'attention portée au phénomène par le discours thiéfainien apparaît à nouveau en complète harmonie avec les préoccupations mises en exergue dans le corpus jouvien.

Pour peu que qu'il soit fait abstraction de sa dimension dépréciative, l'injonction « fuis cette beauté qui échange / le derrière et le visage » (312) révèle sa valeur programmatique en tant que signe de la récurrence de la permutation et/ou de la confusion entre « chair du haut » et « chair du bas » dont l'irréductibilité oblige le cas échéant à apporter la précision que seules les « basses lèvres » (267) entrent en jeu dans le processus du rapprochement sexuel. À l'opposé de toute spécification clarificatrice, le discours thiéfainien maintient sa prédilection affichée pour le « clair-obscur[161] » de provenance bergmannienne en entretenant de façon systématique l'équivoque et/ou l'incertitude sur la nature de la situation décrite, le baiser restant toujours susceptible de basculer vers le cunniligus alors même qu'aucun constituant de la dynamique de verbalisation ne vient trahir sur quelles « lèvres » s'opère la focalisation poétique. Les vers de « trois poèmes pour annabel lee » célébrant « les groseilles boréales & les aïrelles fauves / au velours de tes lèvres humides et licencieuses[162] » sont tout aussi susceptibles de générer deux lectures de

la rencontre des « amants » que le quatrain où se révèle dans « les jardins sauvages » l'attraction irrésistible exercée par les « fleurs perdues » sur le protagoniste, et dans lequel la possibilité de double exégèse s'élargit des « lèvres » aux « voiles » – ou plus exactement à la partie du corps que ceux-ci dissimulent – : « le velours de leurs lèvres humides / à l'ombre de leurs voiles / m'entraîne & m'attire vers le vide / où murmurent les étoiles ». Dans le cas de l'association explicite des « lèvres » au « baiser », l'ambiguïté foncière du discours thiéfainien s'oppose à nouveau à l'univocité de la formulation jouvienne « Par amour d'un baiser désert et plus profond / dont ma lèvre était folle intérieurement » (320), le doute autour de l'acception de la « lèvre » n'ayant pas lieu de se manifester ici dans la mesure où il s'agit de celle du « je » masculin. Il en va très différemment des vers de « fenêtre sur désert » où la confusion latente du haut et du bas s'accomplit sur fond du double rappel à Trenet et Truffaut dans la séquence « souvenirs de baisers volés / de cercles vicieux infernaux / de lèvres au goût d'herbe mouillée / & de démons à fleur de peau[163] ». Il est alors permis d'appliquer la même hypothèse d'un dédoublement herméneutique à l'évocation comprimée « ivre de nos baisers » rencontrée dans « distance », cette dernière voyant sa plausibilité renforcée du fait que le protagoniste se rappelle la figure féminine « enroulée dans mon corps », invalidant d'entrée toute tentative de fixation des attitudes respectives des deux partenaires.

Le déplacement vers le « bas », tel qu'il concerne chez Jouve « la fourrure de la fille et encor plus bas » (212), trouve dans le corpus thiéfainien des parallèles caractérisés là aussi par l'ambivalence délibérée d'un processus de verbalisation qui laisse subsister la possibilité d'une appréhension littérale des termes utilisés tout en infirmant celle-ci à travers la réaccentuation sexuelle opérée au plan implicite. Les vers « & je tire à la chevrotine / sur les chiennes en manteau de fourrure » oscillent ainsi dans « psychopompes, métempychose & sportswear » – abstraction faite du dénominateur commun que représente dans les deux cas la lecture métaphorique et dépréciative des « chiennes » – entre récit d'une action d'élimination menée par un militant de la cause animale et relation d'un rapport sexuel centrée sur l'image de la toison pubienne féminine, tandis que l'évidence blasphématoire de la déclaration « ce soir je sais que dieu / est un fox à poil dur » se voit démentie dans « première descente aux enfers par la face nord » par la substitution au « fox » en tant que race de chien de l'anglais familier *fox* désignant non plus un renard mais une (jolie) fille, le « poil dur » constituant l'équivalent de la « fourrure » précédemment évoquée. Alors que le renvoi jovien à l'« œil dévoré dans la fourrure » (311) intensifie la composante sexuelle par le biais du redoublement des paramètres susceptibles de redéfinition implicite, le vers de « stratégie de l'inespoir » consacré à « l'œil désespéré dans son triangle en kit[164] » remplace pour ce qui est de l'offre de lecture sexuelle la « fourrure » par une nouvelle désignation cryptique de la zone génitale féminine – reposant sur la forme propre aux contours de la toison pubienne –, tandis que le processus d'union physique trouve une traduction

éloquente dans la métaphore d'emboîtement suggérée par le terme « kit ». Une image similaire apparaît également dans « un vendredi 13 à 5 heures », où le vers « avec ma terre promise en kit[165] » ramène la promesse biblique aux dimensions d'une satisfaction accessible à peu de frais et assimilable à l'activité d'un bricoleur du dimanche, la possibilité d'appréhension de la terre comme équivalent de la partenaire féminine reflétant ici la nature essentiellement féminine traditionnellement attribuée à l'élément nourricier originel. On notera par ailleurs que si le détournement sexuel s'exerce dans « stratégie de l'inespoir » à partir du symbole de l'œil dans un triangle en tant que codification maçonnique de la représentation religieuse de l'Œil de la Providence, l'archétype originel d'un œil divin omniscient – commun aussi bien à la mythologie grecque, égyptienne ou hindoue qu'aux religions monothéistes – est doté de connotations dépréciatives tant dans le discours jouvien à travers la formule invocatrice « par ce crime de l'œil qui tout sait tout connaît » (409) que dans le corpus thiéfainien où la figure féminine de « amants destroy » a pour but de « saboter l'œil universel » ainsi que de « faire payer ses grotesques erreurs / au boss cannibale supérieur » : à la seule reconnaissance du « crime » telle qu'elle est proclamée dans le vers de Jouve se substitue ici le désir affirmé d'une vengeance visant à mettre hors d'état de nuire l'instance malfaisante, tandis que le texte de « roots & déroutés plus croisement » fait surgir avec la localisation de la « mauvais mémoire / chauffée à blanc / dans l'œil sanglant / d'un ciel trop noir[166] » l'image d'une culmination lourde d'une menace encore accrue par les oppositions oxymoriques, sans pour autant faire de l'assimilation sous-jacente de l'œil au soleil l'instrument d'une quelconque dénonciation d'un pouvoir céleste.

Dans la mesure où elle résumait toutes deux les modalités de verbalisation auxquelles on vient de consacrer les précédents paragraphes, l'injonction programmatique « Commence par le plus bas / S'épaississant sur les mots obscènes et froids » (212) ainsi que le constat concernant spécifiquement les poètes, et selon lequel « le plus bas dans ces natures privilégiées rejoint instantanément le plus haut » (200) sont aisément transposables au discours thiéfainien dont on a noté la tendance de principe à l'oblitération de la division entre « haut » et « bas » du corps, et qui fait par ailleurs sienne l'expression d'un « désir obscène[167] » dirigé vers la « luminosité blessée », ainsi que le souligne « camélia : huile sur toile ». Un autre dénominateur commun entre les deux démarches poétiques réside dans le primat accordé par Jouve à « l'inconscient universel, plus lointain que l'inconscient du moi » (199), Thiéfaine soulignant pour sa part son adhésion aux thèses de Jung relatives au pouvoir de l'inconscient collectif et son admiration pour la dimension « rare[168] » de l'écriture jungienne. La contamination entre l'érotique et le religieux, telle que la revendique Jouve à travers le rappel soulignant « comme certain érotisme, on ne cessera de le remarquer, imprègne les actes les plus sublimes des saints » (200), est ainsi qu'on l'a constaté à plusieurs reprises un élément constitutif non seulement des situations évoquées dans le corpus des chansons,

mais aussi et surtout de la polysémie d'une écriture induisant une oscillation permanente entre les deux registres, telle que la résume en un raccourci symbolique la caractérisation de la figure féminine de « 27e heure : suite faunesque » perçue par le protagoniste « comme une sainte au milieu des louttes[169] ».

Le processus d'érotisation repérable tant dans le discours jouvien que dans les résonances que celui-ci trouve chez H.F. Thiéfaïne concerne à un degré élevé le personnage du vampire dont le roman de Polidori/Byron a établi très tôt le potentiel de séduction mortifère, autorisant l'activation de ce dernier dans des constellations *a priori* étrangères au cadre usuel d'évocation du motif. C'est précisément ce qui se produit pour la séquence « fuis ce monde vampire érotique et latent / hésitant de poils et de feux fuis ce monde / d'abîme qui sourit et de cercueil de plomb » (312) dont la réécriture thiéfainienne s'opère en deux temps et dans des contextes extrêmement différents bien que l'identification du substrat jouvien ne soit en rien obérée par la dislocation de l'énoncé préexistant. Le constat « et tu fuis ce vieux monstre à l'écaïlle indigo » émis à propos du personnage principal de « syndrome albatros » conserve au plan implicite le vocable « monde » issu des vers de Jouve à travers la transformation homophonique par laquelle il se charge du même coup du potentiel négatif propre au « vampire », ce dernier terme étant éliminé du processus de réaccentuation dans la mesure où sa sollicitation brouillerait le déroulement organisé d'un itinéraire débutant sur la terre – les vers « toi qui voulais baiser la terre dans son ghetto / tu en reviens meurtri, vidé par sa violence » précédant immédiatement la mention du « vieux monstre » ainsi explicitement assimilé à la « terre » – puis faisant se succéder descente vers « l'enfer » et remontée « vers l'azur » avant de s'achever sur l'ambivalence de l'attraction de « la fille océane des vagues providentielles / qui t'appelle dans le vert des cathédrales marines ». Les « vampires » se voient par contre attribuer un rôle de tout premier plan dans « alligators 427 » où les vers « et je vois les vampires sortir de leurs cercueils / pour venir saluer les anges nucléaires » revisitent le schéma jouvien de la réunion des vampires et du cercueil tout en le combinant avec une version inattendue – et précédemment discutée dans ces lignes pour ce qui est de sa polysémie érotico-sexuelle – de la figure des « anges » : la confrontation des deux archétypes antagonistes prend tout son sens du fait de la distorsion spectaculaire entre le renforcement de l'impact négatif réalisé dans le discours de surface – le pouvoir de nuisance et de destruction des « vampires » se voyant ici surpassé par les nouvelles possibilités mises en œuvre par l'énergie nucléaires, pour lesquelles la lecture étymologique dévoile dans les « anges nucléaires » les équivalents de « missiles nucléaires[170] » – et la suggestivité tout aussi marquée de la redéfinition sexuelle, pour laquelle la fonction de représentants symboliques du féminin dévolue aux « anges » répond au rôle de séducteur assumé par les « vampires », tandis que le « cercueil » devient un « serre-queue[171] » sous l'effet du calembour homophonique – qui confirme pour sa part la déclaration du

protagoniste « je sais que désormais vivre est un calembour », voire un « cale-en-bourre » selon la logique de réaccentuation sexuelle – et que le verbe « saluer » prend la même signification de renvoi cryptique au phénomène de l'érection que la mention à tonalité blasphématoire des « chœurs de l'armée du salut[172] » rencontrée dans « last exit to paradise ». S'agissant de la qualité érotique de l'aura qui émane de la dénomination de « vampire », on peut noter que le protagoniste de « exit to chatagoune-goune » revendique son statut de séducteur démoniaque à travers la déclaration – qui combine notamment le renvoi à la *Lenore* de Bürger ainsi qu'à sa traduction par Nerval et la citation littérale de l'aphorisme de Jim Morrison – « jadis cavalier du néant / je reviens en vampire tranquille », mettant ainsi en exergue de façon directe la même possibilité d'accentuation de la figure archétypique que le discours de « alligators 427 » réserve au seul plan implicite de l'expression. On remarquera ici pour mémoire que les vers « L'oiseau dans la forêt / l'alligator le mange et rit à grandes dents » sur lesquels s'ouvre la séquence de Jouve sont inclus dans le halo intertextuel particulièrement développé des « alligators » thiéfainiens[173] ainsi que l'établit la réécriture dont ils sont l'objet dans les vers « je sais que vous avez la beauté destructive / & le sourire vainqueur jusqu'au dernier soupir » tandis que la déclaration « vous avez le goût du grand art » incorpore en l'infléchissant vers l'ambiguïté d'une accentuation laudative à double entente « la marque d'un grand art » (382) décelée en son temps par Jouve.

L'occasion d'une réaccentuation tout aussi fructueuse est offerte dans le corpus jouvien par la description du rapprochement sexuel sous l'aspect d'un démembrement des corps pris à la fois dans la dynamique de l'Éros et dans son renversement au profit de Thanatos : alors que le processus s'accomplit de façon littérale dans la séquence « membres coupés / De l'amour éparpillés sur des étagères » (156), il connaît également une déclinaison plus abstraite – puisque n'impliquant ici que les seuls affects – dans l'exclamation « douleur déchiquetée ! périssent nos désirs / dans l'herbe verte du silence et sous la lune » (556), laissant ainsi le champ libre à la recomposition thiéfainienne pour alterner entre la mise en œuvre d'une seule des deux options – la désintégration réelle de la corporalité ou la limitation du phénomène à la sphère du ressenti psychique – et la combinaison des deux modes d'évocation au sein d'un même énoncé poétique, chaque lecture basée sur le discours explicite apparaissant en outre à la fois complétée et remise en question par sa redéfinition implicite. « bruits de bulles » donne à voir avec l'énumération « corps décapités / squelettes éclatés » le spectacle d'un anéantissement physique apparent que vient simultanément contrebalancer la redéfinition sexuelle de la scène, lors de laquelle le changement de paradigme intertextuel entraîne l'occultation de la résonance mortifère du motif des « bulles[174] » au profit de sa dimension sexuelle, l'émergence inopinée de l'Éros déclenchant la réaccentuation parallèle de chacun des termes du texte pour aboutir à la constitution d'une strate discursive entièrement cohérente – phénomène dont la description de détail ne

saurait malheureusement pas trouver place ici. Conservant l'ambiance nocturne de la seconde citation jouvienne tout en l'assombrissant cependant de façon notable, les vers « délires-désirs-corps-entraînés / dans les brouillards du crépuscule » mettent en exergue dans « exit to chatagoune-goune » l'interdépendance de la sphère de l'affect et du domaine des réactions physiques, les deux éléments apparaissant également soumis à une attraction inéluctable susceptible d'émaner d'Éros comme de Thanatos et dont les conséquences ultimes se dérobent de ce fait à toute appréhension univoque. Le recours au motif de l'écorché témoigne dans le discours jouvien de la même exacerbation dionysiaque propre à l'accomplissement érotico-sexuel, telle que la résume dans la pleine extension du spectre des manifestations physiques l'énumération « Elle est joyeuse, belle, écorchée / Elle a sommeil elle est embaumée elle a dansé ! » (35). Dans la continuité de la conception jouvienne, l'écorchement devient chez Thiéfaine le signe visible de la culmination érotico-sexuelle, qui trouve son expression emblématique dans la jubilation des partenaires de « un automne à tanger » telle que se la remémore *a posteriori* le protagoniste : « et nos corps écorchés / s'immolaient en riant / sous les embruns glacés / d'une chambre-océan[175] ». La caractérisation des personnages de « une fille au rhésus négatif » contenue dans la séquence « nous sommes de vieux enfants traînant nos écorchures / à travers les décors jaunis d'un vieux cartoon » inclut d'emblée à travers le rappel jouvien la composante sexuelle de leur relation tout en l'intégrant dans le cadre de la réminiscence historique, ce dernier n'ayant pas vocation à être discuté ici dans la mesure où il reste étranger au thème central des présentes réflexions. Alors que les vers de Jouve associent à la figure féminine la traduction physique de l'élan sexuel et placent aux deux extrémités de la séquence poétique les deux pôles opposés de l'évocation du processus – soit l'écorchement et la danse –, la réappropriation thiéfainienne réalisée dans « le vieux bluesman & la bimbo » fait au contraire se télescoper violemment les composants antagonistes en un raccourci à l'expressivité accrue dans lequel les rôles s'inversent par rapport à la constellation jouvienne, puisque le personnage masculin assume les dimensions contraires d'un vécu affectif placé sous le signe d'une souffrance inextinguible : « je m'écorche en dansant sous les regards / des tes crapauds crapuleux & blafards[176] ». La formulation « quand dansent précipités les blocs d'ozone » (281), où la célébration chorégraphique de l'Éros est de façon inattendue associée à l'évocation de l'ozone tout en maintenant la tendance à la dispersion voire à la destruction typique des séquences analysées à cet endroit des présentes réflexions, est revisitée sur le mode de la transposition explicite aux rapports entre les deux partenaires, dans la mesure où le distique « elle veut plus que son dandy de la zone / vienne la swinger dans son ozone[177] » contient avec « dandy » et « swinger » deux rappels directs de l'univers de la danse en tant que métaphore du rapprochement physique. De même, la réappropriation éclatée de la séquence jouvienne donne naissance d'une part à l'évocation des « vapeurs d'ozone et de luxure » qui accompagnent dans « les

mouches bleues » l'appel du protagoniste à l'union physique cité plus haut – « je veux mourir estrangulé / sous tes nylons et tes dentelles » –, de l'autre à la répétition de l'évocation de la danse que le contexte des séquences concernées apparente à un « pogo nuptial », ainsi dans « exit to chatagoune-goune » avec « je danse pour toi petite » ou dans « fièvre résurrectionnelle » où le distique final « & tu me fais danser là-haut sur ta colline / dans ton souffle éthéré de douceurs féminines » complète la réécriture inversée du substrat jouvien en plaçant la danse du « je » masculin dans le double prolongement du *Zarathoustra* de Nietzsche et du *Faust* de Goethe.

La « blessure » symbolique de l'anatomie féminine ne saurait évidemment être absente du discours jouvien qui la place au centre du redoublement tautologique de la formule « À peine plus blessées de votre blessure » (311), tandis que la même évocation s'infléchit dans le corpus thiéfainien vers une mise en exergue conjointe et complémentaire des particularités physiques propres à chacun des deux sexes, telle que la réalise le protagoniste de « misty dog in love » dans sa déclaration « je te veux quand j'abandonne / ma racine à ta blessure ». La célébration joviennne de la dimension d'« ouverture » propre au corps féminin s'accomplit aussi bien sur le mode collectif du regard porté sur « les entr'ouvertes nymphes » (166) ou de l'injonction à l'adresse de toutes les représentantes du sexe féminin « et demeurez grandes ouvertes / et profondes et sacrées comme les choses ouvertes » (311) qu'à travers la focalisation apparente sur une seule figure dont le discours poétique souligne dans un même mouvement l'intégration dans un processus d'ordre cosmique : « elle s'ouvre ! c'est une aurore ou une femme » (301). C'est à nouveau « misty dog in love » qui apporte un écho aux énoncés joviens avec le souhait du protagoniste de trouver la figure féminine « entrouverte et sans contrôle », la composante anatomique apparaissant ici dans sa fonction symbolique de point d'origine – et en même temps de fixation – du paroxysme dionysiaque. Alors que la séquence consacrée aux « traces du pont sanglant par où on a passé » (311) déplace chez Jouve l'évocation de l'« ouverture » maternelle vers le rôle dévolu à celle-ci lors de la naissance d'un enfant, la résonance qu'elle trouve dans « septembre rose » avec la formule « passées les cruautés / du théâtre organique » substitue à la crudité immédiate de la notation physique une transformation métaphorique entrelaçant le rappel jouvien à la mention inversée du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud qui incarne à elle seule tout le potentiel « sanglant » du processus évoqué tout en l'intégrant dans le cadre d'ensemble de l'existence humaine. La version spiritualisée du motif de la maternité contenue dans le souvenir de « la nuit corporelle sacrée / de la mère avant que l'homme fût vertical » (555) sous-tend sous une forme éclatée – et ce malgré l'absence d'un renvoi explicite à la figure de la mère – la conclusion de « bipède à station verticale » où la répétition élargie de l'intitulé « bipède à station verticale / toujours faut se tenir debout[178] » se prolonge dans l'exclamation « j'ai la nostalgie de la gadoue » par l'aveu multivoque d'une nostalgie de régression dans lequel le souhait du retour au sein maternel s'allie à l'expression de la

lassitude ressentie « parfois » face à l'exigence de dépassement constant qui régit l'évolution de l'humanité.

Une autre conséquence de la place éminente qui revient à l'Éros dans le discours jouvien réside dans la sexualisation marquée des phénomènes naturels, telle qu'elle caractérise les vers « les spermés légers de printemps fleurissaient / en fleurs humides sur l'accotement de terre » (320) dont la réécriture thiéfainienne fait basculer au plan cryptique du processus d'énonciation la dimension sexuelle de l'évocation : les vers « le printemps qui refleurit / fait transpirer le macadam » ne prennent leur portée érotico-physiologique dans « 22 mai » qu'à travers la sollicitation du *sensus etymologicus* qui permet la double identification du « macadam » en tant que « mec / mac Adam » – la lecture implicite renvoyant ici à l'exacerbation du désir sexuel chez l'homme vu en tant que représentant du sexe masculin –, mais aussi en tant que « fils d'Adam » – le rétablissement au plan sous-jacent de la désignation celtique *mac* exprimant la permanence d'un héritage définitivement inaliénable en dépit de son caractère problématique. Le renvoi indirect au pénis repérable dans la séquence « (Nada) ses glaïeuls (sur elle la plus belle) se balancent » (292) réapparaît dans « last exit to paradise » où les vers « & quand tu verras refleurir / le temps des rires & des glaïeuls » dissimulent par l'intercalage des « rires » la dimension sexuelle inhérente à l'association métaphorique du verbe « refleurir » et des « glaïeuls », tandis que le titre « meteo für nada » associe la polysémie suggestive du rappel jouvien à l'allusion latente au personnage de Nada qui expose dans *L'État de siège* de Camus sa philosophie nihiliste. Les « croisements de chair » (325) joviens voient l'immédiateté de leur accentuation physico-sexuelle partiellement gommée complément au profit de la superposition polysémique des acceptions du terme central désormais privé de la spécification apportée par son complément dans « la ballade d'abdallah geronimo cohen » où le personnage central de la « dernière rengaine » qui sert de fond sonore aux « féeries solitaires[179] » de l'adolescente découvrant son propre corps « était né d'un croisement sur une vieille banquette citroën ». L'oscillation sémantique qui s'installe entre la notion d'une rencontre de hasard et l'acception biologico-génétique recouvertes tour à tour par le terme « croisement » s'étend dans le corpus thiéfainien à l'ensemble des occurrences du verbe « croiser » parmi lesquelles on citera le vers « je croise des soleils aux ardeurs érotiques » de « stratégie de l'inespoir », où le caractère explicite du renvoi à l'Éros suggère de façon impérative la prise en compte de la lecture sexuelle de l'action effectuée par le protagoniste. L'extension au plan cosmique de la dynamique de sexualisation, telle qu'elle est perceptible chez Jouve dans l'éloge du « Sexe en flamme innombrable et sans feu des étoiles » (327) est renouvelée dans le corpus thiéfainien où la déclaration « je te veux dans le feu / taciturne des étoiles » à travers laquelle le protagoniste de « misty dog in love » fait se détacher son propre rapport avec la figure féminine sur l'arrière-plan de la manifestation d'une énergie universelle, en même temps que la notation privative contenue dans la séquence jouvienne se déplace du « feu » au domaine

acoustique. Le comportement des étoiles est alors le reflet de « l'opéra / silencieux de mes planètes » mentionné plus haut dans ces lignes en tant qu'inversion du motif pythagoricien de l'harmonie des sphères, tandis que l'entrelacement intertextuel intègre outre les éléments renvoyant à la séquence jouvienne un écho frappant aux « *severa silentia noctis*[180] » (III, 460) lucrétiens. Dans un autre renvoi direct à la formulation jouvienne, les « milliards d'étoiles / mettant leurs voiles » de « stalag-tilt » étendent à travers la polysémie des « voiles » – dont la structure grammaticale autorise la lecture tant masculine que féminine – l'image de la séduction féminine à l'espace intersidéral, puisque même la lecture alternative évocatrice d'une impulsion de fuite peut également s'inscrire dans la dynamique d'attraction-répulsion constitutive de l'Éros.

Les constatations qu'on vient de faire pour ce qui regarde le traitement des accentuations relevant de l'Éros sont tout aussi pertinentes à l'égard du modèle anthropologique jovien tel que le résume la définition « Par en haut, céleste, par en bas le mauvais rêve de la bête, il est hybride » (44). Le protagoniste de « droïde song » se définissant comme « machine humanoïde / aux chromosomes hybrides » se situe dans la pleine continuité d'une telle conception non seulement du fait du soulignement de son hybridité foncière, mais également et surtout dans la mesure où sa déclaration antérieure « quand j'ai besoin d'amour ou de fraternité / je vais voir caïn cherchant abel pour le plomber » prend à son compte avec un raffinement de complexité supplémentaire l'ambiguïté déjà mise en exergue par Jouve en tant que constituant inhérent à la double nature de l'homme : si la préférence accordée au modèle de Caïn inscrit le personnage dans la lignée des représentants du mal tel que les rassemble Camus sous la dénomination des « fils de Caïn[181] », la réitération projetée du fratricide se voit invalidée ou tout au moins déviée de son orientation initiale au plan implicite du discours où la prise en compte du sens argotique de « plomber » déplace la scène fantasmée sur le plan de la contamination sexuelle, réalisant ainsi de façon appropriée la réunion jouvienne du « par en bas » et du « mauvais rêve de la bête ». Le glissement subreptice par lequel la rationalisation excessive devient un symptôme de la folie dans les vers « la déraison cherchant à devenir raison / inscrit un numéro sur la tenture » (253) se reproduit sur un mode plus spécifique et à la suggestivité accrue dans le comportement du « maléficiel bipède aux yeux brûlant de haine[182] » dépeint dans « est-ce ta première fin de millénaire ? » à propos duquel la troisième strophe constate « t'as momifié ton cœur tatoué ton numéro / bancaire sur les parois internes de ton crâne », l'impossibilité matérielle évidente de mettre en œuvre un tel procédé n'obérant nullement l'impact de la formulation imagée qui révèle un enfermement sans remède. Le postulat jovien d'une « catastrophe » (198) est partagé par le protagoniste de « bipède à station verticale » qui l'affaiblit tout au plus en l'assimilant à une supposition dans sa remarque « paraît que je viens d'une catastrophe ». Le même intitulé « (catastrophe) » est placé en tête de la méditation jouvienne

« c'est l'heure où l'homme est nu où les puissances meurent » (334) dont « annihilation » reprend la disposition syntaxique tout en l'intensifiant par une anaphore dans les vers « c'est l'heure où les esprits dansent le pogo nuptial », « c'est l'heure où les morts pleurent sous leur dalle de granit », tandis qu'à la mort des « puissances » attestée dans le discours jouvien se substitue l'affirmation de leur passivité forcée – dont on laissera de côté les possibles implications sexuelles – au tout début du texte de Thiéfaine « où les dieux impuissants fixent l'humanité ». La certitude joviennne contenue dans la promesse « et dans une heure l'éternité » (120) se voit par contre nuancée à plusieurs titres dans la réécriture « en attendant l'éternité[183] » sur laquelle se clôt le texte de « la queue » : alors que la citation biblique contenue dans le vers précédent « où je pourrai compter mes os[184] » renforce la dimension eschatologique de la scène, la lecture baudelairienne du motif suggérée par la conclusion « il est l'Éternité ![185] » de *L'Horloge* permet de voir dans l'éternité la désignation cryptique de l'union des amants, en accord manifeste avec au moins une des composantes de la polysémie de l'intitulé de la chanson.

L'expression joviennne de la solitude, telle qu'elle accède au niveau d'une exacerbation tautologique dans la séquence « je me suis plainte au milieu de moi solitaire » (314), possède divers parallèles dans le discours thiéfainien qui est par nature axé sur la célébration des « fastes de la solitude », et intègre à ce titre une série de déclinaisons du thème autres que celle offerte par la formulation de Jouve. Cette dernière transparaît cependant de façon aisément repérable dans les « confessions d'un never been » dont la conclusion « je suis l'évêque étrusque, un lycanthrope errant / qui patrouille dans le gel obscur de mon mental » renouvelle dans un cadre énonciatif fortement modifié – et dont on s'abstiendra évidemment de détailler les connotations ainsi que les constituants intertextuels – le thème central de l'enfermement du protagoniste dans une confrontation sans fin avec lui-même, qui connaît avec le vers « je suis seul dans ma peur en solo[186] » du personnage adolescent de « special ado sms blues » une réédition qui accentue à l'extrême l'expression conjointe de la solitude et de la peur par la redondance délibérée de la verbalisation dont le double caractère de flux incontrôlé et de spontanéité concise est quasiment imposé par le titre. La dimension féminine propre à la séquence joviennne se retrouve dans la réaccentuation inversée « mais tu retournes en arrière / vers tes fêtes solitaires » rencontrée dans « rendez-vous au dernier carrefour » en tant que caractérisation de la « petite fille un peu paumée » qui apparaît ainsi comme le pendant féminin de l'adolescent évoqué précédemment – rapprochement étayé en outre par l'appartenance des deux chansons à l'album *Amicalement blues*. La cécité – réelle ou symbolique – qui s'empare tant de l'humain en général que de son représentant privilégié qu'est le poète dans la séquence « Non moi-même je ne comprends plus ma poésie / Ni Dieu, je ne sais plus ne comprends plus et ne vois plus » (118) est également le lot du protagoniste de « distance » pour lequel l'effondrement de son univers familier est défini par les mêmes paramètres, la désorientation exprimée dans les vers

« je ne comprends plus / je n'ai plus de repères » culminant par la suite avec l'aveu « je ne vois plus rien / j'ai perdu mon passé » dans la constatation d'un état crépusculaire où s'abolit jusqu'à son parcours antérieur..

Le poète jouvien « contemplant les asphaltes avec les poubelles » (149) resurgit dans le protagoniste thiéfainien confronté aux « clichés de poubelles renversées[187] » ou lançant son défi à la figure féminine avec la déclaration « ce soir je sors de ma poubelle / pour provoquer tes océans[188] », la réaccentuation sexuelle de la « poubelle » en tant que symbole féminin venant dans les deux cas s'adjoindre au sens premier du terme évoquant les domaines *a priori* peu engageants que la mission du poète l'appelle précisément à fréquenter de façon intensive. Le représentant symbolique de la figure du poète qu'est le clochard thiéfainien est naturellement associé aux poubelles dans « angélus » où les vers « quand les clochards lucides / retournent à leurs poubelles[189] » revisitent la constellation antique de Diogène dans son tonneau – il est ici symptomatique de la cohérence organisatrice qui préside à l'élaboration du discours thiéfainien que le personnage principal de « diogène série 87 » soit apostrophé en tant que « clochard[190] », l'équation clochard-poète-philosophe apparaissant comme la quintessence d'un modèle idéal aussi élevé dans ses aspirations que prompt au détournement grotesque ainsi qu'au dévoilement nihiliste. « Dédié à Rimbaud », le « il reviendra » (237) prophétique énoncé par Jouve est repris à son compte par le protagoniste de « ad orgasmum aeternum » dont le « je r'viendrai » suivi de l'indication de ses différents avatars marque le début de chacune des strophes du texte, jusqu'à ce que l'ultime métamorphose évoquée dans le distique « je reviendrai narguer tes dieux / déguisé en voleur de feu » vienne compléter la réécriture de la séquence joviennne par la réintroduction explicite du paradigme rimbaldien. Si la définition joviennne de la « poésie, ou l'esprit mutilé des ténèbres » (1053) fait significativement l'objet d'un développement élargi à la dimension poétologique de la constatation de départ dans la déclaration au public « les poètes se vendent en pièces détachées / et leurs cris mutilés sont de sinistres farces[191] », c'est enfin la caractérisation du poète offerte par la séquence « dans ta misère tu te poursuis nu / génie limpide dissocié / de tes larmes perdues tes paradis perdus » (340) qui trouve dans les vers « lui / qui poursuit / son puzzle déglingué / lui / qui détruit / son ombre inachevée » de « un automne à tanger » une réaccentuation en forme d'authentique achèvement poétique, démentant ainsi la lettre même de l'énoncé au profit de la virtuosité d'un entrelacement en manière de *cut-up* – le renvoi latent à la technique d'écriture de la *Beat Generation* devenant à l'occasion explicite à travers la lecture dans l'original anglais d'un passage de William Burroughs lors des concerts du *Bluesymmental Tour* – qui rassemble à partir du modèle joviennne les paramètres fondateurs – dissociation, décalage, détournement et recomposition – de la poétique thiéfainienne.

1. [1] H.F. Thiéfaine, « redescente climatisée », in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981. [2] H.F. Thiéfaine, « redescente

climatisée », in *Au Bataclan*, Paris, Sony, 2002. [3] H.F. Thiéfaine, « les fastes de la solitude », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001. [4] Henry Miller, *Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud*, traduit de l'américain par F.-J. Temple, Paris, Pierre Jean Oswald, 1971, p. 40. Pour l'importance dévolue à cette conception du « paysage intime » dans le projet artistique de Thiéfaine, cf. Françoise Salvan-Renucci, « “quand humpty dumpty jongle avec nos mots sans noms” : prolégomènes à l'analyse du discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8996> [5] [https://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/29/hubert-felix-thiefaine-supplements-dame-entrevue\\_n\\_3353960.html](https://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/29/hubert-felix-thiefaine-supplements-dame-entrevue_n_3353960.html) [6] Les textes de Jouve sont cités d'après Pierre Jean Jouve, *Œuvre I*, Édition établie par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987. Le numéro de page correspondant figure entre parenthèses après chaque citation. [7] H.F. Thiéfaine, « la même kaléidoscope », in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne, 1979. [8] H.F. Thiéfaine, « l'agence des amants de madame müller », in *De l'amour, de l'art ou du cochon ?*, Paris, Sterne, 1980. [9] H.F. Thiéfaine, « misty dog in love », in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sony, 1990. [10] H.F. Thiéfaine, « syndrome albatros », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988. [11] H.F. Thiéfaine, « photographie-tendresse », in *Dernières balises (avant mutation)*. [12] H.F. Thiéfaine, « sweet amanite phalloïde queen », in *Meteo für nada*, Paris, Sterne, 1986. [13] H.F. Thiéfaine, « cabaret sainte lilith », in *Dernières balises (avant mutation)*. [14] H.F. Thiéfaine, « en remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014. [15] H.F. Thiéfaine, « annihilation », in *Séquelles* [édition collector], Paris, Sony/Columbia, 2009. [16] H.F. Thiéfaine, « l'ascenseur de 22h43 », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne, 1978. [17] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux avec la collaboration d'Andréa Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, coll. « La Pléiade », p. 238. [18] H.F. Thiéfaine, « les fastes de la solitude », in *Défloration 13*. [19] H.F. Thiéfaine, « stalag-tilt », in *Alambic – sortie sud*, Paris, Sterne, 1984. [20] Jack Kerouac, *Sur la route* [*On the road*, 1957]. Traduit de l'américain par Jacques Houbart. Préface de Michel Mohrt. Paris, Gallimard, 1960, coll. « folio », p. 187. [21] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Tome I, Édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », p. 119. [22] Théodore de Banville, *Les Stalactites* [1846], Paris, Alphonse Lemerre, 1889. [23] H.F. Thiéfaine, « was ist das rock'n'roll ? », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988. [24] « le sens pour moi, c'est pas intéressant », entretien paru dans *Sortie de secours* (01/03/2011), cité d'après [https://www.facebook.com/notes/hubert-felix-ou-thiefaine/le-sens-pour-moi-cest-pas-intéressant/351713144935464/?\\_tn\\_=HH-](https://www.facebook.com/notes/hubert-felix-ou-thiefaine/le-sens-pour-moi-cest-pas-intéressant/351713144935464/?_tn_=HH-)

[Rhttps://www.ouest-france.fr/normandie/thiefaine-eternel-amoureux-des-mots-3896238](https://www.ouest-france.fr/normandie/thiefaine-eternel-amoureux-des-mots-3896238) On notera les convergences remarquables entre la position exposée par Thiéfaine dans ces entretiens (choisis parmi les plus représentatifs de sa démarche esthétique) et les réflexions de Jouve portant sur le même sujet : « Dans son expérience actuelle, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au *symbole* – non plus contrôlé par l’intellect, mais surgi, redoutable et réel. [...] Et par le mode de sensibilité qui procède de la phrase au vers et du mot utilitaire au mot magique, la recherche de la forme adéquate devient inséparable de la recherche du fond. » (198-200) [25] H.F. Thiéfaine, « mathématiques souterraines », in *Dernières balises (avant mutation)*. [26] H.F. Thiéfaine, « was ist das rock’n’roll ? ». [27] H.F. Thiéfaine, « bruits de bulles », in *Fragments d’hébétude*, Paris, Sony, 1993. [28] H.F. Thiéfaine, « éloge de la tristesse », in *Défloration 13*. [29] Charles Baudelaire, *L’Amour et le Crâne, Œuvres complètes*, Tome I, p. 123. [30] H.F. Thiéfaine, « mytilène island », in *Stratégie de l’inespoir*. [31] Romain Gary, *La promesse de l’aube*, Paris, Gallimard, 1956, coll. « folio », p. 345. La réappropriation de ce passage de *La promesse de l’aube* dans « éloge de la tristesse » est étudiée dans Françoise Salvan-Renucci, « "adieu gary cooper adieu che guevara" : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l’œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine », <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>. [32] Romain Gary, *La promesse de l’aube*, p. 123. [33] William Faulkner, *Tandis que j’agonise* [1934, *As I lay dying*, 1930], *Œuvres romanesques I*, textes traduits par M.-E. Coindreau, H. Delgove, R.-N. Raimbault, revus par M. Gresset, édition présentée et annotée par Michel Gresset, Paris, Gallimard, 1977, coll. « La Pléiade », pp. 1038-1039. Pour ce qui est de l’importance que revêt le rapport à Faulkner dès les premières années de l’élaboration du projet artistique de Thiéfaine, on se reportera aux entretiens <https://www.telerama.fr/musique/hubert-felix-thiefaine-je-suis-l-ado-qui-ne-veut-pas-mourir-idiot,78275.php>[https://www.lexpress.fr/culture/musique/le-grand-8-d-hubert-felix-thiefaine\\_2036829.html](https://www.lexpress.fr/culture/musique/le-grand-8-d-hubert-felix-thiefaine_2036829.html)<https://www.cnews.fr/divertissement/2018-09-27/hubert-felix-thiefaine-se-sert-de-la-honte-pour-evoluer-795474> [34] H.F. Thiéfaine, « sentiments numériques revisités », in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996. [35] H.F. Thiéfaine, « narcissisme 81 », in *Dernières balises (avant mutation)*. [36] H.F. Thiéfaine, « taxiphonant d’un pack de kro », in *Dernières balises (avant mutation)*. [37] H.F. Thiéfaine, « scandale mélancolique », in *Scandale mélancolique*. [38] William Butler Yeats, *Cinquante et un poèmes*, édition bilingue, traduction nouvelle et notes par Jean Briat, Bordeaux, *William Blake & Co.*, 1998, p. 14. Outre les réappropriations multiples

décelables dans le corpus des chansons et qui sont détaillées dans Françoise Salvan-Renucci, « “les bretons ont des chapeaux ronds” : présence de la tradition et de la littérature celtiques dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », conférence à l’université Rennes 2, 11/10/2018, [https://www.youtube.com/watch?v=wEjUbe\\_ctQ&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=wEjUbe_ctQ&t=4s), la connaissance qu’a Thiéfaine des poèmes de Yeats ressort de façon frappante du recours spontané au vers « *What, be a singer born, and lack a theme !* » [p. 211] en tant que traduction symbolique des affres de la création dans *L’Agenda d’un mort européen* publié en juin-juillet 2011 sur le site officiel [www.thiefaine.com](http://www.thiefaine.com) [39] H.F. Thiéfaine, « alligators 427 », in *Autorisation de délirer*. [40] H.F. Thiéfaine, « les dingues et les paumés », in *Soleil cherche futur*. [41] H.F. Thiéfaine, « fièvre résurrectionnelle », in *Suppléments de mensonge*, Paris, Sony-Columbia, 2011. [42] <https://www.youtube.com/watch?v=1Y9qfBZ997U><https://mytarata.com/taratata/387/interview-hf-thiefaine-2011> [43] H.F. Thiéfaine, « quand la banlieue descendra sur la ville », in *Défloration 13*. [44] Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie [Die Geburt der Tragödie, 1872]*, traduit de l’allemand par Henri d’Albert, *Œuvres I*, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 106. [45] H.F. Thiéfaine, « exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable », in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998. [46] H.F. Thiéfaine, « confessions d’un never been », in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005. [47] H.F. Thiéfaine, « copyright apéro mundi », in *La tentation du bonheur*. [48] H.F. Thiéfaine, « critique du chapitre 3 », in *La tentation du bonheur*. [49] H.F. Thiéfaine, « les fastes de la solitude », in *Défloration 13*. [50] Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 13. [51] H.F. Thiéfaine, « comment j’ai usiné ma treizième défloration », in *Défloration 13*, CD-ROM, Lilith Érotica, Paris, Sony, 2001. [52] Blaise Cendrars, *Moganni Nameh / Moravagine, Œuvres complètes*, tome 4, Édition établie avec la collaboration de Nino Frank, Paris, Le Club Français du Livre, 1960, p. 1. Outre l’évocation de la « main de Cendrars » dans l’énumération symbolique des poètes qui « se vendent en pièces détachées » proposée dans les concerts des tournées *Routes 88* (1988) et *40 ans de chansons sur scène* (2018), l’hommage direct à *Bourlinguer* contenu dans « errer humanum est » [in *Meteo für nada*, Paris, Sterne, 1986] révèle l’importance de Cendrars pour le projet artistique de Thiéfaine, telle qu’elle fera l’objet d’une analyse approfondie dans un prochain article de la rédactrice de ces lignes. [53] Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs [Farbenlehre, 1810]*, traduction française d’Henriette Bideau accompagnée de trois essais théoriques de Goethe,

introduction et notes de Rudolf Steiner, Paris, Éditions Triades, 1973, 2ème édition augmentée 1980, 3ème édition revue 1983, 1986, p. 12. Si l'importance centrale de la référence à Goethe dans le discours thiéfainien se révèle de façon récurrente pratiquement quel que soit le texte sollicité, la connaissance exacte et précise du *Traité des couleurs* qu'a Thiéfaine est attestée de façon saisissante par le texte de « syndrome albatros » qui en décline toutes les combinaisons et valeurs symboliques, réunissant en un compendium poétique l'ensemble des développements théoriques proposés par Goethe. [54] Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois études de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997, coll. « Conférences, Essais et Leçons ». L'accentuation mélancolique, l'omniprésence du miroir et l'importance du dialogue implicite avec Baudelaire sont les trois composantes du discours thiéfainien qui l'apparentent à la réflexion de Starobinski dont on se propose d'étudier en détail l'empreinte, dans le cadre bien évidemment d'un travail ultérieur. [55] H.F. Thiéfaine, « retour vers la lune noire », in *Le bonheur de la tentation*. [56] H.F. Thiéfaine, « libido moriendi », in *Scandale mélancolique*. L'expression *libido moriendi* est employée par Sénèque dans les *Lettres à Lucilius*, III, 24, 25-26. [57] H.F. Thiéfaine, « petit matin 4.10. heure d'été », in *Suppléments de mensonge*. [58] La formulation proverbiale d'origine anglaise connaît sa première fixation écrite en 1650 chez le théologien anglais Thomas Fuller sous la forme *It is always darkest / Just before the Day dawneth*, avant que les réécritures ne s'enchaînent au fil des siècles jusqu'à la version popularisée par *L'Alchimiste* de Paulo Coelho. [59] H.F. Thiéfaine, « septembre rose », in *Eros über alles*. [60] Il est à noter que le texte du livret évoque le « transfert organique » au lieu du « théâtre », formulation qui n'est utilisée ni dans l'enregistrement studio proprement dit ni dans aucune des interprétations en concert. [61] H.F. Thiéfaine, « ad orgasmum aeternum », in *Soleil cherche futur*. [62] H.F. Thiéfaine, « lubies sentimentales », in *Stratégie de l'inespoir*. [63] La référence jouvienne se combine avec le rappel des *Roses Blanches* de Berthe Sylva dont l'importance est soulignée dans l'entretien <https://www.telerama.fr/musique/hubert-felix-thiefaine-soft-machine,-cetaut-comme-une-etoile-tombe-du-ciel,n5365131.php> [64] H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club », in *Suppléments de mensonge*. [65] H.F. Thiéfaine, « terrien, t'es rien », in *Fragments d'hébertude*. [66] H.F. Thiéfaine, « le temps des tachyons », in Grand Corps Malade, *Il nous restera ça*, Paris, Believe, 2015. [67] H.F. Thiéfaine, « de l'amour, de l'art ou du cochon ? », in *De l'amour, de l'art ou du cochon*. [68] H.F. Thiéfaine, « also sprach winnie l'ourson », in *Défloration 13*. [69] H.F. Thiéfaine, « exil sur planète-fantôme », in *Dernières balises (avant mutation)*. [70] H.F. Thiéfaine, « 24 heures

dans la nuit d'un faune », in *La tentation du bonheur*. [71] H.F. Thiéfaine, « psychopompes, métempsychose & sportswear », in *La tentation du bonheur*. [72] H.F. Thiéfaine, « nyctalopus airline », in *Alambic – sortie sud*. [73] H.F. Thiéfaine, « un vendredi 13 à 5 heures », in *Alambic – sortie sud*. [74] Charles Baudelaire, *L'Ennemi, Œuvres complètes*, Tome I, p. 16. [75] H.F. Thiéfaine, « autoroutes jeudi d'automne », in *Soleil cherche futur*. [76] H.F. Thiéfaine, « libido moriendi », in *Scandale mélancolique*. [77] H.F. Thiéfaine, « libido moriendi », concert du 12.11.2015 au Summum de Grenoble, <https://www.youtube.com/watch?v=712S18UX01Q>. [78] Carlos Castaneda, *L'herbe du diable et la petite fumée*, Paris, 10/18, 1987, p. 45. [79] H.F. Thiéfaine, « une ambulance pour elmo lewis », in *Défloration 13*. [80] William Faulkner, *Si je t'oublie, Jérusalem* [1939], *Œuvres romanesques III*, p. 70 et note p. 1030 (« le chien, c'est la peur qui crie à l'intérieur de l'être et qu'il faut savoir faire taire. »). [81] William Faulkner, *Les Invaincus* [1938], *Œuvres romanesques II*, p. 1116. [82] H.F. Thiéfaine, « exil sur planète-fantôme » ; « narcisses 81 ». [83] H.F. Thiéfaine, « distance », in *Amicalement blues*. [84] H.F. Thiéfaine, « 22 mai », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*. [85] H.F. Thiéfaine, « vendôme gardenal snack », in *De l'amour, de l'art ou du cochon ?*. [86] H.F. Thiéfaine, « ad orgasmum aeternum ». [87] H.F. Thiéfaine, « garbo xw machine », in *Suppléments de mensonge*. [88] H.F. Thiéfaine, « amants destroy », in *Eros über alles*. [89] H.F. Thiéfaine, « nyctalopus airline ». La polysémie des « brouillards nacrés » est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « "quand la fée aux yeux de lézard" : l'absinthe et ses équivalents dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *L'Actualité Verlaine*, Metz, 2018. [90] H.F. Thiéfaine, « éloge de la tristesse ». Pour ce qui concerne le détournement de la formulation de Gary, cf. Françoise Salvan-Renucci, « "adieu gary cooper adieu che guevara" : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l'œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine », <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743> [91] H.F. Thiéfaine, « pulque mescal y tequila », in *Eros über alles*. [92] La fonction dévolue au roman de Lowry dans l'écriture de « pulque mescal y tequila » est précisée dans Françoise Salvan-Renucci, « "la peste a rendez-vous avec le carnaval" : l'accentuation carnavalesque comme véhicule de la dynamique d'inversion et de dérision dans l'œuvre de Hubert Félix Thiéfaine », *Babel aimée ou la choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*, études réunies par Béatrice Bonhomme, Ghislaine Del Rey, Filomena Iooss et Jean-Pierre Triffaux, Paris, L'Harmattan, 2015, collection « Thyrses », n° 7 ; « "& je vois devant moi / le diable en personne " : la recreation de la constellation du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », à

paraître dans le volume d'actes de la journée « Arrigo Boito cent ans après | Arrigo Boito cent'anni dopo », LIRCES / CTEL, Université Nice Sophia Antipolis, 30 novembre 2018. [93] H.F. Thiéfaine, « libido moriendi ». [94] H.F. Thiéfaine, « syndrome albatros ». [95] H.F. Thiéfaine, « syndrome albatros ». On se contentera de renvoyer au latin *testiculus*, qui en tant que diminutif de *testes* constitue la traduction littérale du grec *marturoV* et du français « témoin ». [96] H.F. Thiéfaine, « lorelei sebasto cha », in *Soleil cherche futur. L'arrière-plan littéraire particulièrement complexe de « lorelei sebasto cha »* est détaillé dans Françoise Salvan-Renucci, « “en remontant le fleuve vers cette éternité” : présence de Paul Celan dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 64, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=9258>; « dans une alchimie romantique » : l’empreinte du romantisme européen dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence à Belfort, 30 juin 2017, Centre Culturel La Pépinière, <https://www.youtube.com/watch?v=R0IGjb2LVZY> [97] H.F. Thiéfaine, « libido moriendi ». [98] H.F. Thiéfaine, « série de 7 rêves en crash position », in *Fragments d'hébéture*. [99] H.F. Thiéfaine, « un vendredi 13 à 5 heures ». [100] H.F. Thiéfaine, « série de 7 rêves en crash position ». [101] H.F. Thiéfaine, « la même kaléidoscope », in *Autorisation de délirer*. [102] H.F. Thiéfaine, « parano-safari en ego-trip-transit », in *Défloration 13*. [103] H.F. Thiéfaine, « une ambulance pour elmo lewis ». [104] <https://www.lavoixdunord.fr/art/region/thiefaine-a-lille-une-chanson-qui-raconte-des-ia19b0n3083420> [105] cf. Françoise Salvan-Renucci, « “quand humpty dumpty jongle avec nos mots sans noms” : prolégomènes à l’analyse du discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 61, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8996> [106] H.F. Thiéfaine, « exit to chatagoune-goune », in *Soleil cherche futur*. [107] Le halo associatif et intertextuel du vers – hors la composante jouvienne de celui-ci – est exploré dans Françoise Salvan-Renucci, « “en remontant le fleuve vers cette éternité” : présence de Paul Celan dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 64, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=9258> [108] H.F. Thiéfaine, « la ballade d’abdallah geronimo cohen », in *Le bonheur de la tentation*. [109] H.F. Thiéfaine, « méthode de dissection du pigeon à zone-la-ville », in *Le bonheur de la tentation*. [110] H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ». [111] La polysémie des « anges » et le substrat augustinien de leur identification avec les « alligators » sont détaillés dans Françoise Salvan-Renucci, « “la peste a rendez-vous avec le carnaval” : l’accentuation carnavalesque comme véhicule de la dynamique d’inversion et de dérision dans l’œuvre de

Hubert Félix Thiéfaine » ; « “est-ce ta première fin de millénaire ? ” : “fin de partie” et “fin programmée” dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 61, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8976> [112] Arthur Rimbaud, *Villes[II]* [1886]], *Les Illuminations, Œuvres complètes*, Édition d'André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, coll. « La Pléiade », p. 301. [113] H.F. Thiéfaine, « solexine et ganja », in *Soleil cherche futur*. [114] H.F. Thiéfaine, « chambre 2023 (et des poussières) », in *Alambic / sortie sud*. La dimension satanique du protagoniste est développée dans Françoise Salvan-Renuci, « “& je vois devant moi / le diable en personne ” : la recreation de la constellation du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine ». [115] La polysémie de la séquence est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « “tel un disciple de Jésus / je boirai le sang de ta plaie” : érotisme et blasphème dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *Babel transgressée*, études réunies par Béatrice Bonhomme, Ghislaine Del Rey, Filomena Iooss et Jean-Pierre Triffaux, Paris, L'Harmattan, collection « Thyrses », n° 10. [116] H.F. Thiéfaine, « émeute émotionnelle », in *Amicalement blues*. [117] H.F. Thiéfaine, « québec november hotel », in *Suppléments de mensonge*. [118] Les dimensions multiples de l'itinéraire du protagoniste de « québec november hotel » et plus généralement la polysémie du texte sont décrites dans Françoise Salvan-Renucci, « “chanteur de rock” et “poète illusoire” : le projet artistique de H.F. Thiéfaine et sa traduction dans le discours poétique et musical de ses chansons », conférence à l'Université de Bourgogne, Dijon, 25 octobre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3T1XdGA9V1U> [119] H.F. Thiéfaine, « sweet amanite phalloïde queen », in *Meteo für nada*. [120] Les arrière-plans intertextuels et linguistiques de la chanson – que leur complexité empêche de préciser dans ces lignes – sont explicités dans Françoise Salvan-Renucci, « “en remontant le fleuve vers cette éternité” : présence de Paul Celan dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 64, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=9258>; — « ne vous retournez pas la facture est salée » : la relecture des textes sacrés (Bible, Coran) dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence à l'Université d'Angers, 29.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=uiwLjFUbz4w>. [121] H.F. Thiéfaine, « redescente climatisée », in *Dernières balises (avant mutation)*. [122] H.F. Thiéfaine, « droïde songs », in *Eros über alles*. [123] H.F. Thiéfaine, « mathématiques souterraines », in *Dernières balises (avant mutation)*. [124] H.F. Thiéfaine, « je suis partout », in *Eros über alles*. [125] H.F. Thiéfaine, « une fille au rhésus négatif », in

*Dernières balises (avant mutation)*. [126] Gabriel Sénac de Meilhan, *Trois petits poèmes érotiques*, Bâle, Société des bibliophiles, 1828, p. 94. [127] H.F. Thiéfaine, « je ne sais plus quoi faire pour te décevoir », in *Eros über alles*. [128] H.F. Thiéfaine, « juste une valse noire », in *Fragments d'hébéture*. [129] La polysémie du « monstre » et plus spécialement du « monstre pathétique » est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « “& je vois devant moi / le diable en personne ” : la recreation de la constellation du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine ». [130] H.F. Thiéfaine, « la nuit de la samain », in *Scandale mélancolique*. [131] L'entrelacement intertextuel est décrit en détail dans Françoise Salvan-Renucci, « “en remontant le fleuve vers cette éternité” : présence de Paul Celan dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *LOXIAS* 64, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=9258> [132] H.F. Thiéfaine, « la ballade d'abdallah geronimo cohen ». [133] Il est significatif que la possibilité de réinterprétation déductible du sens étymologique fasse apparaître les « dingues » à la fois comme pratiquant une activité sexuelle intensive mais aussi comme des « branleurs » – le verbe « dinguer » renvoyant à l'origine au balancement d'une cloche –, tandis que les « paumés » – ainsi que leur homologue de « also sprach winnie l'ourson » – sont renvoyés à travers le recours à la « paume » à une pratique essentiellement auto-érotique. [134] H.F. Thiéfaine, « 713705 cherche futur », in *Soleil cherche futur*. [135] Les arrière-plans intertextuels de la séquence sont dévoilés dans Françoise Salvan-Renucci, « “& je vois devant moi / le diable en personne ” : la recreation de la constellation du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine ». [136] H.F. Thiéfaine, « les jardins sauvages », in *Scandale mélancolique*. [137] H.F. Thiéfaine, « orphée nonante huit », in *La tentation du bonheur*. [138] [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Lautreamont\\_-\\_Chants\\_de\\_Maldoror.djvu/8](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Lautreamont_-_Chants_de_Maldoror.djvu/8) [139] H.F. Thiéfaine, déclaration en concert lors du *Scandale mélancolique tour*, Paris, Sony, 2007. [140] H.F. Thiéfaine, « gynécées », in *Scandale mélancolique*. [141] H.F. Thiéfaine, « éloge de la tristesse ». [142] H.F. Thiéfaine, « scandale mélancolique ». [143] H.F. Thiéfaine, « encore un petit café », in *Fragments d'hébéture*. [144] H.F. Thiéfaine, « l'amour est une névrose », in *Suppléments de mensonge*. [145] William Blake, *Auguries of Innocence* [1863], *The Complete Poetry and Prose (Newly Revised Edition)*, edited by David Erdman, New York, Anchor Books, 1988, p. 490. [146] H.F. Thiéfaine, « première descente aux enfers par la face nord », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*. [147] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes*

I, p. 342. [148] H.F. Thiéfaine, « femme de loth », in *Meteo für nada*. [149] Concernant le traitement du substrat biblique, cf. note 180. [150] H.F. Thiéfaine, « zone chaude, même », in *Meteo für nada*. [151] H.F. Thiéfaine, « fièvre résurrectionnelle ». [152] H.F. Thiéfaine, « les mouches bleues », in *Fragments d'hébertude*. [153] H.F. Thiéfaine, « karaganda (camp 99) », in *Stratégie de l'inespoir*. [154] H.F. Thiéfaine, « loin des temples en marbre de lune », in *Scandale mélancolique*. [155] H.F. Thiéfaine, « buenas noches, jo », in *Meteo für nada*. [156] cf. note 188. [157] La polysémie des « bonnes sœurs » est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « “tel un disciple de Jésus / je boirai le sang de ta plaie” : érotisme et blasphème dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine ». [158] H.F. Thiéfaine, « la philosophie du chaos », in *La tentation du bonheur*. [159] H.F. Thiéfaine, « joli mai mois de marie », in *Défloration 13*. [160] H.F. Thiéfaine, « praecox ejaculator », in *Meteo für nada*. [161] <https://www.estrepublicain.fr/actualite/2011/03/05/uber-felix-thiefaine?image=34B48EAF-4990-46A1-A32C-9B82A01A9714> ; <https://www.cnews.fr/divertissement/2018-09-27/hubert-felix-thiefaine-se-sert-de-la-honte-pour-evoluer-795474> [162] H.F. Thiéfaine, « trois poèmes pour annabel lee », in *Suppléments de mensonge*. [163] H.F. Thiéfaine, « fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inespoir*. [164] H.F. Thiéfaine, « stratégie de l'inespoir », in *Stratégie de l'inespoir*. [165] H.F. Thiéfaine, « un vendredi 13 à 5 heures ». [166] H.F. Thiéfaine, « roots & déroutes plus croisement », in *Défloration 13*. Il va de soi qu'on se limite à signaler le recours à l'image de l'œil omniscient en renonçant à explorer ici l'ensemble du halo associatif de la séquence. [167] H.F. Thiéfaine, « camélia : huile sur toile », in *Défloration 13*. [168] H.F. Thiéfaine, interview à *French Radio London* du 18 juin 2013, transcription Françoise Salvan-Renucci (le lien internet n'est plus disponible). [169] H.F. Thiéfaine, « 27e heure : suite faunesque », in *Le bonheur de la tentation*. [170] cf. Françoise Salvan-Renucci, « “la peste a rendez-vous avec le carnaval” : l'accentuation carnavalesque comme véhicule de la dynamique d'inversion et de dérision dans l'œuvre de Hubert Félix Thiéfaine ». [171] cf. Françoise Salvan-Renucci, « “roots & déroutes plus croisement” : présence de Nicolas Bouvier dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8884>. [172] H.F. Thiéfaine, « last exit to paradise », in *Scandale mélancolique*. [162 et 163. [1173] cf. note 74] cf. les notes 37 et 42. [175] H.F. Thiéfaine, « un automne à tanger (antinoüs nostalgia) », in *Chroniques bluesymentales*. [176] H.F. Thiéfaine, « le vieux bluesman & la bimbo », in *Amicalement blues*. [177] H.F. Thiéfaine, « rock joyeux », in *Soleil cherche futur*. [178] H.F. Thiéfaine, « bipède à station verticale », in *Meteo für nada*. [179] H.F. Thiéfaine, « rendez-vous au dernier

carrefour ». [180] L'importance de la référence à Lucrèce dans le corpus thiéfainien est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « “dans le tumultueux chaos des particules” : l’empreinte du *De rerum natura* dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *Lectures de Lucrèce*, études réunies par Sylvie Ballestra-Puech, Genève, Droz, 2018. [181] Albert Camus, *L’Homme révolté* [1951], *Œuvres complètes* III, 1949-1956, Édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 82. [182] H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? », in *Fragments d’hébétude*. [183] H.F. Thiéfaine, « la queue », in *Autorisation de délirer*. [184] Le texte biblique dit « je peux compter tous mes os » (*Ps.* 22,17). [185] Charles Baudelaire, *L’Horloge*, *Œuvres complètes* I, pp. 199-200. [186] H.F. Thiéfaine, « special ados blues », in *Amicalement blues*. [187] H.F. Thiéfaine, « villes natales et frenchitude », in *Chroniques bluesymentales*. [188] H.F. Thiéfaine, « exit to chatagoune-goune ». [189] H.F. Thiéfaine, « angélus », in *Stratégie de l’inespoir*. [190] H.F. Thiéfaine, « diogène série 87 », in *Meteo für nada*. [191] H.F. Thiéfaine, « les dingues et les paumés », in *Routes 88*. cf. aussi note 74.