



**HAL**  
open science

# “ dans le tumultueux chaos des particules ” : l’empreinte du “ De Rerum Natura ” dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

## ► To cite this version:

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. 2015. hal-03221160

**HAL Id: hal-03221160**

**<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03221160>**

Preprint submitted on 7 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.

« dans le tumultueux chaos des particules » : l’empreinte du « *De Rerum Natura* » dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci  
Aix-Marseille université / Université Côte d’Azur, CTCL

C’est à deux reprises – du moins jusqu’à ce jour – que des vers de Lucrèce figurent en exergue d’une chanson de Hubert Félix Thiéfaine, en témoignage manifeste de l’intérêt porté à l’œuvre du poète-philosophe latin ainsi que de l’affinité de principe entre la vision du monde exposée dans le *De rerum natura* et les accentuations développées dans le discours thiéfainien. Dans le livret de l’album *Stratégie de l’inespoir* paru en 2014, la déploration désabusée *o genus infelix humanum* (V, 1194) introduit de façon remarquablement appropriée le texte de *Médiocratie...* qui dépeint les errements de l’humanité contemporaine. La mise en regard de la méditation lucrétienne et des strophes de la chanson débouche *ipso facto* sur la possibilité d’un dialogue implicite particulièrement fructueux sur lequel on reviendra dans la suite de ces lignes, mais dont il importe d’établir d’emblée l’existence effective et avant tout le caractère éminemment dynamique : l’éclairage apporté au texte de Thiéfaine par la prise en compte de la citation – voire la sollicitation de l’ensemble de son contexte énonciatif – va de fait bien au-delà d’un simple hommage formel visant à garantir la qualité de *poeta doctus* qui revient de toute évidence à l’auteur, mais qui trouve sa pleine illustration précisément dans le rapport complexe qui s’instaure entre le discours des chansons concernées et les références poétiques d’origine extrêmement diverse délibérément placées en tête de celles-ci. Le recours au patronage de Lucrèce revêt des implications tout aussi décisives dans l’album *Scandale mélancolique* de 2005, dont le livret reproduit d’entrée un passage en adéquation immédiate avec la tonalité annoncée par le titre d’ensemble de l’opus :

*nec nox ulla diem, neque noctem aurora secutast,  
quae non audierit mixtos uagitibus aegris*

*ploratus mortis comites et funeris atri. (II, 569-580)*

La place dévolue à la citation contribue à l'établissement d'un double lien référentiel également significatif, puisque la séquence latine peut être reliée aussi bien au texte de *Libido moriendi* qui lui fait directement écho sur la page de droite – et dont l'intitulé emprunté à Sénèque vient faire contrepoint à la référence lucrétienne – qu'à celui de *Scandale mélancolique* qui partage son titre avec celui de l'album et figure pour sa part sur la page de gauche, suggérant du même coup un ordre de lecture qui s'inscrit en faux contre la succession réelle des chansons (*Scandale mélancolique* étant précédé par *Libido moriendi* qui ouvre l'album). Au-delà de la simple reconnaissance du rapport intertextuel, la visualisation suggestive de sa complexité plurivoque invite à l'approfondissement de la méditation lucrétienne par l'examen des modalités de son application aux strophes de Thiéfaïne dont elle constitue dans les deux cas le miroir symbolique, même si le choix de sa mise en lumière explicite n'est intervenu – comme c'est souvent le cas de l'aveu même de l'auteur – qu'*a posteriori* dans le processus d'élaboration des textes et de l'album.

De tels rappels directs résultent d'une fréquentation régulière et assidue du *De rerum natura* qui est attestée à maintes reprises dans les déclarations de l'auteur : ainsi souligne-t-il en 2013 – élargissant sa remarque initiale à une récapitulation des antagonismes de principe dont il importe de noter la pertinence frappante – l'importance de la double qualité de poète et de philosophe qui fait de Lucrèce pratiquement le seul – du moins jusqu'à la réhabilitation heideggerienne du poète comme *alter ego* du philosophe, telle qu'elle s'accomplit à propos de Hölderlin – à passer outre l'opposition statuée par Platon entre le philosophe et l'artiste, rendant ainsi caduc le verdict d'exclusion porté à l'encontre de ce dernier. Dans la continuité d'une telle vision globale de l'apport lucrétien aux deux domaines de la connaissance scientifique et de l'expression poétique, Thiéfaïne incorpore aux textes de ses chansons des renvois plus ou moins cryptiques – et relevant à ce titre tantôt du discours explicite tantôt de ses prolongements latents – au *De rerum natura* saisi dans la totalité de ses accentuations thématiques, aboutissant à une relecture en raccourci dont on se propose ici d'explorer la richesse : l'invocation directe de la caution lucrétienne

dont il a été question au début de ces réflexions prend sa véritable portée révélatrice à travers l'identification des multiples amorces de dialogue avec le poème latin qui jalonnent le corpus thiéfainien dans une proximité constante – qu'elle soit le produit d'un renvoi calculé ou de réminiscences spontanées et comme telles d'abord inconscientes – avec la lettre de ses formulations comme avec les postulats qu'il développe. Contribution radicalement authentique et personnelle à la réception du *De rerum natura*, la « lecture de Lucrèce » déductible du corpus thiéfainien affirme en même temps son actualité du fait que les éléments relevant de l'exposé scientifique reçoivent au plan sous-jacent du discours des chansons tour à tour une confirmation, mais aussi un correctif ou un supplément résultant de l'évolution des connaissances et des positions scientifiques jusqu'à nos jours. Concernant la dimension proprement poétique d'une telle recreation, on verra enfin que le vers de Thiéfaine et notamment son traitement de l'allitération s'inscrit pleinement dans la continuité de la diction lucrétienne, dont il renouvelle avec éclat la plénitude rythmique et sonore.

Les dimensions de la présente contribution et la démarche propre au présent volume excluent par contre l'examen de la polysémie des séquences thiéfainiennes telle qu'elle résulte pour une large part de l'entrelacement des références intertextuelles : en (s')imposant la focalisation sur la composante proprement lucrétienne, l'entreprise de cette « lecture » vise à retracer la façon dont le substrat issu du *De rerum natura* irrigue le discours poétique des chansons au fil des différents albums. Tout en ayant vocation à être complétée par d'autres exégèses partielles de conception similaire dont seule la réunion donne idéalement la possibilité de prendre la pleine mesure du spectre associatif qui sous-tend la création de l'auteur, la reconstitution de la couleur lucrétienne que l'on va tenter ici permet de cerner un élément essentiel de la palette du « peintre ès mots<sup>1</sup> » qu'est Thiéfaine à travers

Le texte du *De rerum natura* est cité d'après l'édition suivante : Lucrèce, *De la nature*, texte établi, traduit, annoté par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1921/1964/2010.

<sup>1</sup> James Joyce, *Finnegans Wake* [1939], traduit de l'anglais, présenté et adapté par Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, 1982, p. 141. cf. la remarque de Thiéfaine à propos de *Camélia : huile sur toile* au texte inspiré par un

des exemples qu'on espère représentatifs, à défaut d'une exhaustivité qui ne saurait sans doute jamais être atteinte – et en tout état de cause certainement pas dans le cadre de la présente élaboration –, s'agissant d'une écriture aussi riche de résonances et complexe dans son agencement. La conclusion qui s'impose à l'issue de ces « inventaires<sup>2</sup> » est en l'espèce celle d'une connaissance approfondie du *De rerum natura* – qu'elle soit exposée quasi-directement ou travestie de manière virtuose au sein du corpus thiéfainien – qui débouche sur une restitution à échelle bien évidemment fortement réduite, mais néanmoins parfaitement adéquate du projet lucrétien saisi dans la singularité tant de sa vision philosophico-scientifique que de sa diction poétique.

C'est sans surprise que l'on constate que l'hymne à Vénus sur lequel s'ouvre le *De rerum natura* trouve un écho appuyé dans le corpus thiéfainien, notamment à travers le titre programmatique *Eros über alles*<sup>3</sup> dont la lettre constitue une réminiscence détournée – empruntée au chœur final de la *Nuit de Walpurgis classique* du *Second Faust* – de cet autre lucrétien convaincu qu'est Goethe<sup>4</sup>. Concernant plus spécifiquement le plan sous-jacent du discours, il apparaît de même que la dynamique d'érotisation latente qui constitue une strate essentielle de la polysémie des chansons – et dont on trouvera plusieurs exemples dans ce qui va suivre – reflète pour une large part – sans exclusion

tableau de Charles Belle : « j'ai essayé d'appliquer à la chanson la technique de Charles Belle... » [*Comment j'ai usiné ma treizième défloration*, in *Défloration 13*, CD-Rom, Paris, Lilith érotica/Sony, 2001]

<sup>2</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*, Paris, Sony, 2009.

<sup>3</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Eros über alles*, Paris, Sterne/Sony, 1988.

<sup>4</sup> Le dialogue avec Goethe est une autre des constantes du projet de Thiéfaine, de l'extrait du *Satyros* incorporé dans l'original allemand au texte de *Diogène série 87* [in *Meteo für nada*, Paris, Sterne/Sony, 1986] à l'évocation directe du poète allemand dans *Le temps des tachyons* [Hubert Félix Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in *Grand Corps Malade et autres interprètes, Il nous restera ça*, Paris, Tandem.mu, 2015] : « c'est Goethe à Weimar qui n'a pas vu le temps / futur des Dakotas dans les ténèbres en sang ». Notons par ailleurs que le refrain du même texte « nous rêvons tous un peu de jours plus lumineux » reprend – entre autres – les derniers mots de Goethe *mehr Licht !* [plus de lumière !] déjà cités littéralement dans *542 lunes et 7 jours environ* [in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sterne/Sony, 1990].

d'autres références dont un certain nombre est cependant lui-même tributaire du poète latin – l'hommage rendu par Lucrèce à la puissance universelle de la déesse de l'amour. À côté de cette double correspondance de principe qui n'a pas besoin d'être étayée davantage par des renvois spécifiques à telle ou telle séquence, il est tout aussi révélateur que la précision de la lecture opérée par Thiéfaine se marque dans la réappropriation littérale de formulations de détail dont la trace est décelable dans un contexte éventuellement très différent de celui du début du *De rerum natura* :

*Quae quoniam rerum naturam sola gubernas,  
nec sine te quicquam dias in luminis oras  
exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,* (I, 22-24)

Le vers de *Avenue de l'amour* évoquant « nos peines au bord du jour<sup>5</sup> » peut être identifié sans peine comme une réécriture de la formulation métaphorique *ad luminis oras*, le fait que cette dernière soit est moins une modalité d'expression propre à Lucrèce qu'une image récurrente dans les textes de l'Antiquité classique n'obérant en rien la dimension du dialogue intertextuel qui se fait jour dans le texte de Thiéfaine. La double filiation gréco-latine de ce répertoire symbolique est de fait elle-même prise en compte à travers l'association significative du rappel lucrétien avec la mention de « nos regards de chiens<sup>6</sup> » qui intervient dans le vers suivant : la suppression de l'épithète « battus » qui vient traditionnellement compléter une telle image en français oriente d'entrée la lecture vers la référence homérique et la connotation négative propre au terme κυνοπις<sup>7</sup>, la lecture multivoque opposant alors au plan implicite le cynisme<sup>8</sup> délibérément revendiqué par les deux protagonistes de la chanson et l'empathie suggérée par la formulation intégrale. Signalons en passant, faute de pouvoir entrer davantage dans cet aspect fascinant de la création thiéfainienne, que le

<sup>5</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Avenue de l'amour*, in Hubert Félix Thiéfaine et Paul Personne, *Amicalement blues*, Paris, RCA/Sony, 2007.

<sup>6</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Avenue de l'amour*, in *Amicalement blues*.

<sup>7</sup> Homère, *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1953, XI, 484 (l'épithète κυνοπις est appliquée à Clytemnestre)

<sup>8</sup> Un cynisme aux fulgurances redoutables imprègne la préface rédigée par Thiéfaine pour le livret de l'album.

titre *Avenue de l'amour* reprend explicitement le *Streets of Love* des Rolling Stones, la contamination permanente des références constituant un trait dominant d'une écriture qui se définit comme un pendant de la « boîte de Joseph Cornell » et du « tomato Campbell » immortalisé « chez Warhol ». Un autre écho de la formule Lucrétienne est représenté par le vers du *Chant du fou* « un autre fou sort de son trou / et vient respirer la lumière<sup>10</sup> » : la synesthésie thiéfainienne fait ici ressortir de façon frappante, par l'association du motif de la lumière avec la fonction vitale par excellence qu'est la respiration, l'importance symbolique de l'accession *ad oras luminis* célébrée dans le vers de Lucrèce.

Le détail de l'évocation de Vénus fait l'objet d'une relecture à la précision extrême, l'exactitude de la transposition des attributs de la déesse aux personnages féminins des chansons reflétant du même coup l'inversion de la hiérarchie traditionnelle entre l'humain et le divin instaurée par Thiéfaine en conformité avec la dimension iconoclaste du discours Lucrétien – aspect central sur lequel on aura l'occasion de revenir plus longuement dans la suite de ces réflexions. La figure féminine de *Modèle dégriffé* qui réduit à l'impuissance ses partenaires masculins – « mais tu sais rendre si doux / les fauves aux crinières d'acier », formulation dont découle directement l'oscillation sémantique qui se met en place autour de l'épithète « dégriffé » – exerce à l'instar de la déesse latine le pouvoir sans partage résumé chez Lucrèce par le verbe *gubernas* : « mais tu as tes propres lois / & tu gouvernes mes nuits<sup>11</sup> ». C'est à la même conception d'une aura dominatrice implacable émanant de la partenaire du protagoniste que se rattache au plan latent l'apostrophe énigmatique à l'adresse du personnage féminin de *Sweet*

<sup>9</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Psychopompes, métempsychose & sportswear*, in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996.

<sup>10</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le chant du fou*, in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne/Sony, 1978. Le fait qu'il s'agisse d'une chanson remontant à la « préhistoire » de l'auteur n'infirmes en rien l'hypothèse d'un renvoi à Lucrèce, la fréquentation assidue des classiques de l'Antiquité ayant été un élément central de la scolarité de Thiéfaine, cf. Jean Théfaine, *Hubert Félix Thiéfaine – Jours d'orage*, Paris, Fayard, deuxième édition revue et augmentée 2011.

<sup>11</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Modèle dégriffé*, in *Suppléments de mensonge*, Paris, Columbia/Sony, 2011.

*amanite phalloïde queen* présenté comme « pilote aux yeux de gélatine<sup>12</sup> » : alors même que l'énoncé explicite fait surgir la vision d'une créature issue de l'univers de la science-fiction qui constitue selon toute apparence le principal ancrage référentiel du discours de surface<sup>13</sup>, le discours sous-jacent parvient à l'évocation d'une « maîtresse au regard glacé » ou « brillant » par le recours au sens étymologique des deux termes problématiques : la substitution d'images s'effectue par le biais du lexique grec dans lequel κυβερνητης et ηγημονης sont des désignations alternatives du « pilote » et plus généralement de celui qui « gouverne » ou « dirige », le portrait se complétant ensuite par l'identification du sens originel de « gélatine » qui renvoie soit au verbe latin *gelare* pour la connotation « glacée », soit au grec γελαω dans le cas où le caractère « brillant » prédomine. Dans le registre d'une féminité à la séduction moins destructrice, l'image de Vénus alanguie dans l'étreinte du dieu guerrier Mars

<sup>12</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Sweet amanite phalloïde queen*, in *Meteo für nada*.

Le réseau extrêmement dense des correspondances bibliques autour desquelles s'articule le texte de la chanson est détaillé dans Françoise Salvan-Renucci, « *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>

<sup>13</sup> cf. l'évocation du « vieux satellite-usine » ou des « galaxies d'amour pirate » qui peuvent cependant être ramenés au dénominateur commun de l'évocation sexuelle par le biais du recours au *sensus etymologicus* sollicité de façon récurrente au niveau de la strate implicite : le *satelles* latin reprend sa dimension originelle de « compagnon » ou d'« escorte » – au sens dépréciatif du *scortum* latin –, la fabrique d'où il est issu s'apparentant davantage aux lieux traditionnellement dédiés à l'exercice de l'« amour-pirate » et que l'appellation de « galaxies » rattache directement à la corporalité féminine telle que la résume la référence au γαλα. L'agencement du discours des chansons en tant qu'expression du désir au sens lacanien – l'inconscient « structuré comme un langage » s'exprimant à travers un langage lui-même organisé dans le moindre détail de sa polysémie et sous-tendu notamment par une dynamique d'érotisation dont on peut retracer en totalité les modalités d'élaboration – est précisé dans Françoise Salvan-Renucci, « *au hasard de ma route entre deux quais de gare* » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, à paraître dans les *Mélanges Jacques le Fataliste*, articles réunis par Jacques Domenech, Paris, 2017, L'Harmattan, coll. « Thyrsé ».



*Nam tu sola potes tranquilla pace iuuare  
 mortalis, quoniam belli fera moenera Mauors  
 armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
 reicit, aeterno deuictus uolnere amoris,  
 atque ita suspiciens tereti ceruice reposta  
 pascit amore auidos in te, dea, uisus,  
 atque tuo pendet resupini spiritus ore.  
 Hunc tu, diua, tuo recubantem corpore sancto  
 circumfusa super, suavis ex ore loquellas  
 funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem. (I, 31-40)*

se dessine aussi bien dans les vers de *Distance* dépeignant la figure féminine « enroulée dans mon corps / en cette nuit d'été<sup>14</sup> » que dans la formulation élargie de *Lubies sentimentales*

lorsque son souffle acélééré  
 me dévoile dans un murmure  
 le charme des verbes oubliés  
 sous les mailles de mon armure<sup>15</sup>

Signalons à ce propos que la stylisation guerrière du protagoniste apparaît comme une donnée essentielle du projet artistique de l'auteur, rehaussant encore la pertinence du renvoi au couple mythologique. Le récit de la rencontre des amants dans *Lorelei sebasto cha* – « tu m'arraches mon armure dans un geste un peu lourd<sup>16</sup> » – témoigne d'une allégeance de principe au modèle guerrier qui s'affirme également – avec d'autant plus d'énergie qu'elle est alors supposée devoir être désormais reniée – dans les vers d'*Infinitives voiles* « j'arracherai mon masque et ma stupide armure / mes scarifications de guerrier de l'absurde<sup>17</sup> » : la résonance lucrétienne ou médiévale véhiculée par la

<sup>14</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Distance*, in *Amicalement blues*.

<sup>15</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Lubies sentimentales*, in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Columbia/Sony, 2014.

<sup>16</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Lorelei sebasto cha*, in *Soleil cherche futur*, Paris, Sterne/Sony, 1982.

<sup>17</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Infinitives voiles*, *Suppléments de mensonge*.

mention de l'« armure » s'allie ici au rappel de la conception camusienne qui fait du guerrier l'un des prototypes de « l'existence absurde<sup>18</sup> » – au même titre d'ailleurs que l'artiste, rapprochement auquel Thiéfaine donne corps de façon particulièrement suggestive dans la présentation des figures masculines de ses textes.

Le distique de *Fièvre résurrectionnelle*

mais toi tu viens d'ailleurs, d'une étrange spirale  
d'un maelström unique dans la brèche spatiale<sup>19</sup>

présente essentiellement une concordance symbolique avec l'hommage rendu par Lucrèce à Vénus, la divinisation du personnage féminin s'effectuant également par l'intermédiaire de la référence goethéenne à « l'Éternel-féminin<sup>20</sup> ». L'antagonisme Mars-Vénus connaît également une déclinaison parodique par le biais de la citation détournée « si les hommes viennent de Mars et les femmes de Pigalle<sup>21</sup> », dans l'esprit de la charge menée à l'encontre des défauts de la femme dans le livre IV du *De rerum natura*.

Les exemples de l'insertion de fragments de provenance lucrétienne dans le « puzzle<sup>22</sup> » ou le « Lego<sup>23</sup> » auquel l'auteur compare les textes

Signalons aussi l'ambivalence des « guerriers de l'absurde » évoqués dans *Demain les kids* [in *Chroniques bluesymentales*], pour lesquels la connotation négative semble de prime abord régner sans partage, même si ce verdict doit être révisé – au profit de la constatation d'une ambivalence indépassable – par l'analyse de la polysémie subversive du texte qu'il est malheureusement hors de question de détailler ici.

<sup>18</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes I*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, « La Pléiade », p. 282.

<sup>19</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fièvre résurrectionnelle*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>20</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Le Second Faust, Œuvres complètes*, tome V, nouvelle traduction de François Pichot, Paris, Didier, 1856.

<sup>21</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Ta vamp orchidoclaste*, in *Suppléments de mensonge*. cf. John Gray, *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus*, Paris, Michel Lafon, 2004.

<sup>22</sup> « Hubert-Félix Thiéfaine, le renouveau d'un survivant », interview par Basile Vellut, *DH.be*, 11/03/2011.

<sup>23</sup> « Hubert-Félix Thiéfaine. *Stratégie de l'inespoir* », *Ouest-France* 11/10/2014.

de ses chansons révèlent des correspondances poussées avec les principaux aspects de l'exposé du *De rerum natura* et d'abord avec la théorie de la structure de l'univers, présenté comme on le sait comme infini et composé exclusivement de matière – soit d'atomes ou des « particules<sup>24</sup> » qui donnent son titre à la présente contribution – et de vide. Le démenti infligé par Lucrèce aux partisans de la conception d'un univers fini à travers l'image du tireur lançant sa flèche à partir de la supposée limite du monde

*Praeterea si iam finitum constituatur  
omne quod est spatium, si quis procurrat ad oras  
ultimus extremas iaciatque uolatile telum,  
id ualidis utrum contortum uiribus ire  
quo fuerit missum mauis longeque uolare,  
an prohibere aliquid censes obstareque posse,  
alterutrum fatearis enim sumasque necessest  
Quorum utrumque tibi effugium praecludit, et omne  
cogit ut exempta concedas fine patere.  
Nam siue est aliquid quod pro[hi]beat officiatque  
quominu' quo missum est ueniat finique locet se,  
siue foras fertur, non est a fine profectum.  
Hoc pacto sequar atque, oras ubicumque locaris  
extremas, quaeram qui telo denique fiat.  
Fiet uti nusquam possit consistere finis,  
effugiumque fugae prolatet copia semper. (I, 968-974)*

trouve une traduction comprimée – dont la pertinence absolue frappe d'autant plus que le renvoi à la problématique lucrétienne intervient totalement « hors contexte » – dans *Le vieux bluesman & la bimbo* où le protagoniste applique la métaphore du *telum uolatile* à la situation qui est la sienne vis-à-vis de sa partenaire :

il est trop tard pour marquer l'horizon  
d'une flèche illisible & sans dérision<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>25</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le vieux bluesman & la bimbo*, in *Amicalement*

Dans un registre apparenté de l'évocation, la représentation de l'aventure intellectuelle – en particulier celle menée par Épicure – sous la forme d'un défi bravant toutes les limites :

*Ergo uiuida uis animi peruicit, et extra  
processit longe flammantia moenia mundi,  
atque omne immensum peragrauit mente animoque,  
unde refert nobis uictor quid possit oriri,  
quid nequeat, finita potestas denique cuique  
quanam sit ratione atque alte terminus haerens. (I, 72-77)*

devient dans le corpus thiéfainien celle de l'artiste désireux de « franchir la lumière<sup>26</sup> » comme le protagoniste de *Orphée nonante huit* ou de se livrer au « jeu de la folie » qualifié de « sport de l'extrême<sup>27</sup> », dans une adéquation parfaite avec la volonté de transcendance des barrières de la tradition et notamment de la religion qui sous-tend l'entreprise de Lucrèce. Le désir de connaissance et d'absolu – y compris dans l'accomplissement physico-sexuel – s'exprime à nouveau par le recours à l'image de la frontière et de son hypothétique transgression :

je rêve de transparence et d'épouvantes mystiques  
le long de la frontière qui jouxte l'inconnu<sup>28</sup>

De même, l'impulsion suicidaire de *Petit matin 4.10. heure d'été* s'exprime par la constatation de la destruction des limites dont on sait qu'elles correspondent au sens premier du terme grec ορίζων :

j'ai broyé mon propre horizon  
& retourne à mon inconnu<sup>29</sup>

*blues.*

<sup>26</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Orphée nonante huit*, in *La tentation du bonheur*.

<sup>27</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le jeu de la folie*, in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005.

<sup>28</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le jeu de la folie*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>29</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Petit matin 4.10. heure d'été*, in *Suppléments de*

Notons au passage que l'exemple de Démocrite est invoqué dans *Médiocratie...* – renforçant implicitement l'à-propos de l'exergue lucrétienne citée en introduction – en tant que *nec plus ultra* de la réflexion philosophique, la permanence inchangée du référencement intellectuel contrastant avec l'incommensurabilité de l'évolution technologique telle que l'incarne de façon privilégiée l'empreinte de la civilisation américaine :

question gun & mâchicoulis  
un G.I. vaut 2000 hoplites  
mais au rayon philosophie  
on est restés chez Démocrite<sup>30</sup>

Le « bilinguisme bioral<sup>31</sup> » inhérent à l'écriture de Thiéfaine – il n'est pas anodin que le « livre de chevet<sup>32</sup> » de celui-ci soit précisément le *Finnegans Wake* – autorise une lecture multiple du constat philosophique qui en fait varier sensiblement la teneur implicite, remettant en question l'offre exégétique première et sa valorisation explicite de l'apport de Démocrite (et avec lui de Lucrèce) en tant qu'exposant de la théorie des atomes et d'une explication matérialiste de l'univers restée indépassable et indépassée – notamment du fait de la confirmation indirecte apportée à ses postulats par la physique moderne et ses avancées constantes en direction de l'infiniment petit. L'éloge suggéré par le vers de Thiéfaine peut cependant tout aussi bien

*mensonge.*

<sup>30</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Médiocratie...*, in *Stratégie de l'inespoir*. La polysémie du premier vers, qui peut se lire comme une évocation cryptique du chewing-gum en tant qu'attribut obligé des G.I., est analysée dans Françoise Salvan-Renucci, « *je sais que désormais vivre est un calembour* » : les processus relevant de l'« acrobatie verbale » dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence à l'Université Lyon 2, <https://www.youtube.com/watch?v=5OzetAeDpog>

<sup>31</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 246. cf. la note de bas de page du traducteur : « Joyce prétend que le double-entendre, langage par excellence, sera universel. »

<sup>32</sup> « Le sens, pour moi, c'est pas intéressant. », interview parue dans *Sortie de secours*, 01/03/2011.

s'inverser en une critique de l'insuffisance intellectuelle propre au *genus humanum*, l'énoncé suggérant alors que le questionnement philosophique en serait resté à Démocrite faute de pouvoir élaborer une approche plus satisfaisante. La référence à la doctrine du philosophe grec passe enfin au second plan dans le jeu de mot latent « Démocrite-démocratie » qui complète par son écho implicite la dualité thématique « médiocratie... / médiacrité... » : sous l'effet d'une métonymie implicite, la lecture selon le *sensus etymologicus* de l'association de δεμος et κριτης assimile alors la réflexion du porteur d'un tel nom à celui dont émane un « jugement tel que peut l'émettre le peuple », soit une *opinio communis* n'ayant guère plus de valeur que la δοξα rejetée par Platon et Socrate – et paraphrasée par Thiéfaine en tant que « pensée commune aux troubles nauséeux<sup>33</sup> ».

Le vide présent en toutes choses – *admixtum quoniam semel est in rebus inane* (I, 569) – occupe tout naturellement une place centrale dans le discours thiéfainien qui en souligne fréquemment les implications métaphysiques, notamment en tant que corollaire de l'infini dans la mesure où la réunion des deux paramètres de la non-matérialité devient le signe manifeste de l'absence de dieu. L'inanité des offres de sens élaborées par les diverses religions est ainsi mise en évidence dans la strophe supplémentaire de *Zoos zumains zébus* – déclamée lors de l'interprétation en concert de la chanson à l'occasion du *Bluesymental Tour* – où l'énumération parodique des figures divines (ou de leurs substituts contemporains) puis des textes sacrés (ou investis d'une fonction analogue) se clôt sur la vision d'une non-révélation à la singularité prenante :

et maintenant j'imagine un godbook inédit  
avec les pages en blanc sur le vide infini<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *La nuit de la samain*, in *Scandale mélancolique*. La lecture alternative – et parfaitement cohérente dans le détail de son agencement – des « troubles nauséeux » est présentée dans Françoise Salvan-Renucci, « au au hasard de ma route entre deux quais de gare » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

<sup>34</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Zoos zumains zébus*, in *Bluesymental tour*, un film de Gérard Pullicino, enregistré le 13 mai 1991 à Lyon – Le Transbordeur,

Les trois postulats lucrétiens – vide, infini et déni du divin –, dont l'exposition dans le *De rerum natura* relève initialement de domaines distincts au sein de la vision matérialiste de l'univers – lois de la physique pour les deux premiers et réflexion métaphysique pour le troisième –, se conjuguent dans l'écriture de Thiéfaine pour aboutir à une formulation au profil étonnamment pascalien qui se situe néanmoins dans le prolongement direct du poème de Lucrèce : la conjonction des accentuations thématiques s'inscrit dans le cadre des possibilités de mutation et de permutation détaillées à plusieurs reprises par le texte latin expliquant

*quorum abitu aut aditu mutatoque ordine mutant  
naturam res et conuertunt corpora sese (I, 677-678)*

– processus dont l'importance en matière de dynamique énonciative sera développée dans la suite de ces lignes –, les dimensions réduites de l'arrangement des motifs opéré dans le corpus thiéfaïen conférant une urgence supplémentaire à la reproduction comprimée de l'arsenal conceptuel autour duquel s'organise le *De rerum natura*.

La dimension métaphysique est également présente dans *Encore un petit café* où « le vide de la vie<sup>35</sup> » répond à « l'ennui de la nuit », tandis que l'intensité acoustique résultant du recours à l'allitération renforce la parenté déjà évoquée – et dont on aura ultérieurement l'occasion de préciser les contours – avec la diction lucrétienne. Le pendant thiéfaïen d'une séquence latine peut également enrichir celle-ci d'une multivocité qui va délibérément au-delà de la visée du discours lucrétien attaché d'abord à la clarté de l'exposé scientifique : l'adjonction de la strate sous-jacente reste cependant dans le droit-fil de la réflexion de

réalisation Gérard Pullicino, produit par Fernand Royer pour Lala Productions.

<sup>35</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Encore un petit café*, in *Fragments d'hébétude*, Paris, Sterne/Sony, 1993. Le sens latent du « petit café » se dévoile à travers le sens figuré attribué à l'expression au XIX<sup>e</sup> siècle, dont on trouve un exemple dans *La Cousine Bette* de Balzac (Paris, Didier, 1846) : « c'est une de mes amies qui loue au comte de Steinbock la chambre garnie où ta Valérie prend en ce moment son café, un drôle de café... »

Lucrèce dont elle reprend alors une accentuation essentielle, permettant ainsi d’embrasser dans une même formulation deux voire plusieurs priorités thématiques du *De rerum natura*. Les possibilités d’érotisation de la notion de vide implicitement contenues dans un vers comme *aut intus penetret per inanis dissoluatque* (I, 223) connaissent ainsi une actualisation spectaculaire dans *Les jardins sauvages* où le quatrain

le velours de leurs lèvres humides  
à l’ombre de leurs voiles  
m’entraîne & m’attire vers le vide  
où murmurent les étoiles<sup>36</sup>

associe l’aura suggestive de la féminité à l’élargissement cosmique de la perspective, dans un soulignement explicite – et témoignant de la cohérence programmatique qui préside au choix de la devise *Eros über alles* – de la dimension métaphysique inhérente à l’expérience de l’Éros. Au-delà de l’adhésion de principe à la conception atomiste du vide, la diction thiéfainienne se situe dans une proximité impressionnante avec le passage du *Livre des morts* égyptien

À mesure que j’avance vers la zone maudite  
Où sont tombées, précipitées vers l’Abîme, les Étoiles...<sup>37</sup>

La dynamique d’entrelacement marquée par la superposition latente des références et des offres exégétiques découlant de chacune d’elles permet ici de reconnaître dans l’évocation de l’aspect vertigineux de l’immensité intersidérale le complément naturel de la démarche d’élucidation scientifique, l’indissolubilité des deux approches concurrentes se voyant précisément confirmée par leur caractère contradictoire. Une constellation analogue caractérise le vers de *Buenas noches, Jo* « et m’engouffre dans ton néant<sup>38</sup> » où l’association avec l’anatomie féminine est confirmée dans la strophe suivante par le renvoi

<sup>36</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les jardins sauvages*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>37</sup> Grégoire Kolpatkchy, *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Paris, J’ai Lu, 2009, coll. « Aventure secrète », p. 263.

<sup>38</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Buenas noches, Jo*, in *Alambic / sortie sud*, Paris, Sterne/Sony, 1984.



à la « matrice » – elle aussi objet de l’attention de l’exposé biogénétique lucrétien dont on soulignera par la suite les points de concordance avec le discours thiéfainien. L’allusion au désir de « rentrer dans ta matrice<sup>39</sup> » débouche ensuite sur une reconstitution saisissante de l’existence *in utero* dotée elle aussi d’une coloration lucrétienne :

quand je jouais avec la matière  
dans la chambre des éprouvettes  
au milieu des années-lumière  
et du rougeoiement des planètes<sup>40</sup>

La transposition des phénomènes cosmiques à l’univers intra-utérin, telle qu’elle découle ici du postulat latent d’une correspondance exacte entre l’infiniment petit et l’infiniment grand, fait écho aux axiomes énoncés par la théorie des atomes, dans laquelle les diverses appellations réservées à ces derniers mettent en lumière le fait qu’ils sont les constituants premiers de tout ce qui existe dans l’univers :

*quae nos materiem et genitalia corpora rebus  
reddunda in ratione uocare, et semina rerum  
appellare suemus, et haec eadem usurpare  
corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis.* (I, 58-61 ;  
nous soulignons)

L’entrelacement référentiel complexe mis en place par Thiéfaine autour du motif de la « matrice<sup>41</sup> » prolonge enfin la résonance

<sup>39</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Buenas noches, Jo*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>40</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Buenas noches, Jo*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>41</sup> En ce qui concerne les évocations sous-jacentes du motif, on retrouve la « matrice » ou plus exactement son diminutif latin *matricula* dans les « matricules » de *When maurice meets alicé*, la chanson dédiée à la mémoire des parents de l’auteur ou dans l’introduction en prose de *Un vendredi 13 à 5 heures* évoquant « le jour de l’immatriculée-contraception ou une connerie comme ça... ». L’impact érotico-blasphématoire de cette dernière formule est retracé 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*, à paraître dans le volume collectif *Babel transgressée : renversement mystique, érotisme*

lucrétienne par la réminiscence du passage de *On the Road* dans lequel Jack Kerouac voit dans le désir de *regressio ad uterum* – lequel ne peut être satisfait que dans la mort – le principal moteur de l'existence masculine et de son errance perpétuelle :

La seule chose après laquelle nous languissons durant notre existence, qui nous fait soupirer et gémir et souffrir toutes sortes de douloureuses nausées, c'est le souvenir de quelque félicité perdue que l'on a sans doute éprouvée dans le sein maternel et qui ne saurait se reproduire (mais nous nous refusons à l'admettre) que dans la mort.<sup>42</sup>

Le rappel de la loi physique en liaison avec la notion de « vide » va de pair dans *Droïde song* avec une lecture métaphorique sous l'angle de la dynamique d'attraction de l'Éros telle qu'elle a été exposée dès les premiers vers du texte de Lucrèce : les vers présentant le protagoniste

rêvant d'astéroïdes  
acides et translucides  
libres  
attirées par le vide<sup>43</sup>

offrent un condensé suggestif de l'action des principes régissant l'univers lucrétien, le rappel de la composante gravitationnelle devenant le signe de l'affinité qui existe entre le personnage principal et les figures féminines des « astéroïdes » en tant que partenaires potentielles de celui-ci. Si les deux premiers qualificatifs relèvent respectivement des modalités de présentation des *corpora prima* – certains de ceux-ci se révélant *aspera* (II, 477) – et de la théorie de la lumière – *usque adeo e speculo in speculum translucet imago* (IV, 308) –, l'alliance oxymorale des deux épithètes « libres » et « attirées par le vide » reflète exactement la conception paradoxale développée par Lucrèce – dans la continuité

*et blasphème*, Paris, L'Harmattan, 2017, coll. « Thyrsé », n° 10, pp. 73-148.

<sup>42</sup> Jack Kerouac, *Sur la route* [*On the Road*], traduit de l'américain par Jacques Houbart, Paris [1960], Gallimard, 1972, coll. « folio », p. 177.

<sup>43</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Droïde song*, in *Eros über alles*.

d'Épicure – à propos du mouvement des atomes. L'action divergente et complémentaire de l'attraction verticale – *corpora cum deorsum rectum per inane feruntur* (II, 217) – et du correctif essentiel apporté par le *clinamen*, la « déclinaison » des atomes qui s'écartent légèrement – *paulum inclinare* (II, 243) – de la verticale dans leur course, est en effet décrite dans le poème latin en des termes qui contribuent à créer un surprenant amalgame conceptuel entre la sphère physique des mouvements des corps premiers et le domaine psycho-affectif des aspirations humaines :

*Denique si semper motus conectitur omnis,  
et uetere exoritur semper nouus ordine certo,  
nec declinando faciunt primordia motus  
principium quoddam quod fati foedera rumpat,  
ex infinito ne causam causa sequatur,  
libera per terras unde haec animantibus exstat,  
unde est haec, inquam, fatis auolsa uoluntas,  
per quam progredimur quo ducit quemque uoluptas,  
declinamus item motus nec tempore certo  
nec regione loci certa, sed ubi ipsa tulit mens ?  
Nam dubio procul his rebus sua cuique uoluntas  
principium dat et hinc motus per membra rigantur. (II, 251-  
262 ; nous soulignons)*

En dotant l'attraction du vide évoquée dans *Droïde song* d'une polysémie qui autorise aussi bien l'exégèse purement physique que la mise en relation avec la psyché des personnages, Thiéfaïne porte à son aboutissement l'anthropomorphisme lucrétien qu'il dépouille en même temps du caractère problématique qu'il peut présenter dans le cadre d'un exposé scientifique : la reconnaissance implicite de la nature métaphorique des « astéroïdes » – d'où découle logiquement leur caractérisation comme « libres » – ainsi que de la valeur symbolique du « vide » comme attribut privilégié du personnage principal donne sa légitimité à la double optique dans laquelle c'est le parallèle tangible avec les lois du cosmos qui donne sa légitimité à l'évocation de la sphère des processus affectifs, à l'inverse exact de ce qui se produit dans le passage correspondant du *De rerum natura*.

La pertinence sélective de la réécriture thiéfainienne est manifeste pour ce qui est de la suite du raisonnement de Lucrèce, avec laquelle le corpus des chansons présente un parallèle frappant dont la formulation resserrée et réduite à la composante imagée de l'évocation intègre au plan latent l'intégralité des explications complémentaires apportées par le texte :

*Nonne uides etiam patefactis tempore puncto  
carceribus, non posse tamen prorumpere equorum  
uim cupidam tam de subito quam mens auet ipsa ?  
Omnis enim totum per corpus materiai  
copia conciri debet, concita per artus  
omnis ut studium mentis conixa sequatur ;  
ut uideas initum motus a corde creari,  
ex animique uoluntate id procedere primum,  
inde dari porro per totum corpus et artus. (II, 263-271 ; nous  
soulignons)*

La peinture de l'instant décisif de l'ouverture des loges des chevaux trouve un équivalent quasi littéral dans *Autoroutes jeudi d'automne* où le protagoniste reprend à son compte l'état affectif diagnostiqué chez les chevaux de course par Lucrèce, le vers « je piaffe et m'impatiente au fond des starting-blocks<sup>44</sup> » détournant par la même occasion un cliché récurrent des commentateurs de courses hippiques. La focalisation sur les symptômes physico-psychiques – l'incongruité délibérée de la formulation « je piaffe » soulignant au plan sous-jacent la proximité avec la séquence lucrétienne – donne sa consistance à la localisation première des impulsions motrices dans la sphère de l'affect – *initum motus a corde creari* – sans qu'il soit pour autant nécessaire de reconstituer l'enchaînement menant à cette conclusion, l'impact immédiat de la formulation imagée se substituant avantageusement à la succession des éléments de la démonstration scientifique. C'est une autre constellation lucrétienne – en fait un *topos* de la littérature érotique de l'Antiquité qui apparaît déjà chez Archiloque – que fait ressurgir la fin du texte, la continuité référentielle se doublant alors d'une

<sup>44</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Autoroutes jeudi d'automne*, in *Soleil cherche futur*.

progression dynamique sensible au niveau des paramètres métaphoriques. La correspondance situationnelle entre la séquence

*At lacrimans exclusus amator limina saepe  
floribus et sertis operit, postisque superbos  
unguit amaracino, et foribus miser oscula figit. (IV, 1177-  
1179)*

et le vers « j'ai gardé mon turbo pour défoncer les portes<sup>45</sup> » est perceptible à travers leur origine commune constituée par le motif traditionnel de l'attente sur le seuil de l'aimée dont Thiéfaïne rajoute spectaculairement l'habillage verbal au plan explicite, la course automobile venant du coup à point nommé relayer la référence hippique rencontrée début de la strophe : à la reprise à l'identique de l'image choisie par Lucrèce succède ici l'introduction d'une métaphore sportive *a priori* étrangère à la sphère antique, et dont l'apparition signale la montée en puissance de la dynamique érotico-sexuelle. L'apparente modernisation de l'évocation ne doit cependant pas occulter la permanence du référentiel initial puisque le vocabulaire employé reste délibérément circonscrit au domaine de l'expression latine, le *sensus etymologicus* du *turbo* et les turbulences ou troubles d'ordre physico-affectif qu'il englobe se superposant au plan latent à la connotation technico-mécanique valorisée au niveau explicite.

Le renvoi à la sexualité découlant de l'identification du parallèle classique n'épuise cependant nullement les possibilités d'association offertes par la métaphore multivoque des « portes », et ce d'autant plus que la lecture érotique n'entretient qu'un rapport éloigné voire inexistant avec le poème de César Vallejo *Piedra* qui a inspiré de l'aveu même de l'auteur le titre de la chanson : en introduisant la chanson par le rappel du début du poème cité dans l'original,

*Me moriré en Paris con aguacero,  
un día des cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en Paris – y no me corro –*

<sup>45</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Autoroutes jeudi d'automne*, in *Soleil cherche futur*.

*tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.*<sup>46</sup>

Thiéfaine souligne délibérément – à charge pour l’auditeur de « travailler un peu<sup>47</sup> » ainsi qu’il lui est expressément demandé – une accentuation thématique qui constitue manifestement le centre du texte original, mais semble à première vue reléguée au second plan dans *Autoroutes jeudi d’automne* : l’annonce de sa propre mort par le poète péruvien confère d’entrée au texte une dimension eschatologique à laquelle répond la réécriture indirecte opérée dans la chanson notamment – pour ne pas dire essentiellement – par le biais de la formulation « j’ai gardé mon turbo pour défoncer les portes<sup>48</sup> » qui apparaît sous ce nouvel éclairage *post mortem* comme un écho évident aux formules consacrées « Forçant les Portes de l’Au-delà, je passe<sup>49</sup> » ou « Voici que j’ouvre les Portes du Ciel<sup>50</sup> » issues du *Livre des Morts* égyptien dont le chapitre LXVII a pour titre *Pour ouvrir les portes vers l’Au-delà*<sup>51</sup>. Rappelons ici que la littérature funéraire de l’Égypte inclut également un *Livre des portes* détaillant les étapes de la traversée nocturne du monde souterrain par la barque du soleil, indication qui prend tout son sens si l’on considère que la chanson est intégrée dans l’album *Soleil cherche futur* dont le titre initial *713705 cherche futur* – soit « soleil » en écriture renversée – s’ouvre sur des litanies d’apparence égyptienne et contient ensuite des invocations à Râ. Au-delà des renvois explicites repérables dans la distorsion parodique du « livre des morts européens<sup>52</sup> » de *Whiskeuses images again* ou

<sup>46</sup> César Vallejo, *Piedra nigra sobre una piedra blanca*, in *The Complete Poetry, a bilingual edition*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2007, p. 380. La cohérence de la réappropriation thiéfainienne se marque notamment – outre la citation littérale contenue dans le titre – dans le rappel des conditions météorologiques rencontré dans le vers « et moi je lis ses lettres le soir dans la tempête ».

<sup>47</sup> « Hubert-Félix Thiéfaine : Suppléments d’âme » (Entrevue), [http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/29/hubert-felix-thiefaine-supplements-dame-entrevue\\_n\\_3353960.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/29/hubert-felix-thiefaine-supplements-dame-entrevue_n_3353960.html)

<sup>48</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Autoroutes jeudi d’automne*, in *Soleil cherche futur*.

<sup>49</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 200.

<sup>50</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 180.

<sup>51</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 209.

<sup>52</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Whiskeuses images again*, in *Alambic / sortie sud*.

l'inclusion du « livre des morts<sup>53</sup> » – qui peut d'ailleurs être aussi bien égyptien que tibétain ou maya – au nombre des textes clés de la culture universelle rassemblés à la fin de *Also sprach Winnie l'ourson*, le dialogue avec l'héritage égyptien devient un élément à part entière du réseau de correspondances implicites qui sous-tend l'album *Soleil cherche futur* et plus spécialement *Autoroutes jeudi d'automne*, et dont les deux accentuations principales – établies d'un côté par la référence lucrétienne, de l'autre par le pôle Vallejo / *Livre des morts* – sont embrassées dans la même dialectique d'une complémentarité antagoniste que le couple Éros-Thanatos auquel renvoie leur addition.

Le traitement du motif des « portes » connaît avec *Fenêtre sur désert* une variation désenchantée qui révèle la même proximité tant avec l'arsenal métaphorique de la tradition antique qu'avec l'éclairage apporté par la tradition égyptienne :

j'ai trop traîné devant tes nuits  
dont les portes m'étaient fermées.<sup>54</sup>

Par comparaison avec la version présentée dans *Autoroutes jeudi d'automne*, l'élimination de la strate sportive au profit d'un resserrement sur le seul motif de la porte fermée traduit une option pour la « ligne claire<sup>55</sup> » explicitement assumée par l'auteur, l'apparent dépouillement du discours poétique n'obérant cependant en rien une richesse sous-jacente peut-être encore plus complexe que dans des textes au profil énonciatif plus spectaculaire.<sup>56</sup> Un autre trait commun aux deux chansons est par contre constitué par la polysémie de l'« asile » – « elle m'envoie des cartes postales de son asile<sup>57</sup> », « & l'on

<sup>53</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Also sprach Winnie l'ourson*, in *Défloration 13*.

<sup>54</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>55</sup> Le réseau intertextuel particulièrement dense de *Fenêtre sur désert* est reconstitué de façon encore provisoire dans Françoise Salvan-Renucci, « vers ce vieux nord toujours frileux » : *l'accentuation nordique dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine*, conférence à la Médiathèque de Maubeuge, <https://www.youtube.com/watch?v=kRxO-XgbB9g>

<sup>56</sup> « Hubert-Félix Thiéfaine, le renouveau d'un survivant ».

<sup>57</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Autoroutes jeudi d'automne*, in *Soleil cherche futur*.

me ramène à l'asile<sup>58</sup> » – dont le sens littéral pointe dans la direction d'un « espace inviolable » auquel on a tout loisir de donner une lecture corporelle, complétant au plan implicite le halo associatif de l'image de la porte fermée – que l'on puisse ou non selon le contexte de la chanson en forcer l'ouverture – qui constitue un élément incontournable de la peinture du désir amoureux.

La déclinaison du même motif dans l'injonction adressée à la figure féminine dans *Émeute émotionnelle* est marquée par le redoublement parodique décelable au seul niveau sous-jacent du discours :

libère-toi & casse ta porte  
j'suis pas fan  
des escortes à cloportes<sup>59</sup>

L'élargissement au plan sémantique de l'équivalence acoustique « ta porte » / « cloportes » – ces derniers s'effaçant alors devant la combinaison de « porte » et « clos(e) »<sup>60</sup> qui rétablit la constellation du premier vers – s'effectue par le biais du calembour dont la pratique récurrente et virtuose témoigne de l'ancrage situationniste inhérent à la création thïéfainienne et sur lequel on reviendra dans les lignes qui suivent. Alors que la lecture érotique de la « porte » est suggérée – sur le modèle des chansons citées précédemment – par la référence antique, le rapport antithétique entre l'appel à l'ouverture de la « porte » et la dépréciation des « portes closes » prend les traits d'une tautologie négative qui concorde idéalement avec le désordre émotionnel – et éventuellement mental – auquel renvoie l'intitulé de la chanson.

<sup>58</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>59</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Émeute émotionnelle*, in *Amicalement blues*. Notons ici à nouveau l'entrelacement de la référence antique avec rappel littéral d'un titre des Rolling Stones, ici *Emotional rescue*. Une réflexion sur le motif antique des portes est proposée dans Françoise Salvan-Renucci, « *je revisite l'enfer de Dante & de Virgile* » : le dialogue avec l'Antiquité classique dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence à l'Université de Bourgogne, Dijon, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_h4ABmpfA-o](https://www.youtube.com/watch?v=_h4ABmpfA-o)

<sup>60</sup> La possibilité de double lecture des « cloportes » apparaît aussi dans la formulation « le silence des cloportes » de *Paranoïd game* [in *Fragments d'hébétude*].



L'homogénéité du cadre référentiel se développe parallèlement au renforcement des correspondances acoustiques, puisque la substitution aux « escortes » des *scorta* latines déjà évoquées plus haut – ces dernières pouvant aussi bien réapparaître sous la forme actuelle des *escort girls* – parachève la peinture de l'univers peuplé d'« âmes interlopes<sup>61</sup> » qui est celui de la chanson – et plus généralement de l'album *Amicalement blues* baigné dans une atmosphère semblable à celle des « bars interlopes<sup>62</sup> » fréquentés par les personnages de Jack Kerouac.

L'examen des modalités de déclinaison du motif antique à l'intérieur du corpus des chansons permet de prendre la mesure du système de variations extrêmement structuré et cohérent auquel peut être assimilé le discours thiéfainien, le traitement des références externes devenant partie intégrante d'une dynamique d'assimilation dont le fonctionnement comparable à celui d'un *perpetuum mobile* garantit à la fois l'intégrité et la capacité constante de renouvellement de la signature poétique de l'auteur. Le renvoi au *clinamen* dont on a cité précédemment la définition lucrétienne est empreint de la même subtilité révélatrice, la réaccentuation éclairante de la traduction française qui a lieu dans les rappels thiéfainiens du motif permettant l'intégration de la notion problématique héritée d'Épicure dans les réseaux conceptuels les plus caractéristiques de l'époque contemporaine. La substitution régulière de la « dérive » au terme « déclinaison » en usage dans l'exégèse lucrétienne rapproche la relecture thiéfainienne du *De rerum natura* de la réflexion menée par Guy Debord qui fait de la « dérive » érigée en système de vie le véritable programme de la (post-)modernité, le détournement et le calembour en étant du même coup les modalités d'expression privilégiées sur le plan de la dynamique énonciative<sup>63</sup>. Compte tenu de

61 Hubert Félix Thiéfaine, *Émeute émotionnelle*, in *Amicalement blues*. On laisse ici de côté l'exploration de la polysémie du terme « interlopes » auquel le sens sous-jacent redonne une littéralité particulièrement suggestive.

62 Jack Kerouac, *Les anges vagabonds*, traduit de l'américain par Michel Deutsch, Paris, Gallimard, 1983, coll. « folio », p. 31.

63 La référence à Guy Debord – calembour, dérive, détournement – dans le projet thiéfainien est abordée plus en détail dans Françoise Salvan-

la sollicitation récurrente des deux procédés dans l'écriture des chansons – et que le présent exposé s'attache à mettre en lumière à travers l'analyse de la réappropriation du poème de Lucrèce –, le recours au motif de la « dérive » dans la démarche éminemment situationniste qui est propre à Thiéfaine s'impose dès l'abord avec une évidence immédiate, encore accrue par la place qui revient notamment chez les auteurs de la *Beat Generation* revendiquant jusque dans l'appellation même de leur courant une « démente de vivre<sup>64</sup> » qui devient le symbole même de l'existence artistique.

C'est sur la base de cette affinité de principe entretenue par le discours thiéfainien avec les principales conceptions contemporaines de la « dérive » que la prise en compte de la référence lucrétienne enrichit considérablement l'aura associative du terme en lui conférant – outre la consistance propre aux phénomènes physiques – le caractère d'une loi universelle à l'action tout aussi inéluctable celle de la gravitation, donnée qui relève de l'évidence pour peu que l'on ait présente à l'esprit la double nature du *clinamen* comme expression d'une *uoluntas* relevant autant des *fata* qu'elle se définit d'abord comme *libera*. La pertinence voire le primat du renvoi au *De rerum natura* par rapport aux amorces exégétiques plus directement repérables se marque dans le fait que les occurrences de la « dérive » dans les textes des chansons apparaissent significativement dans un contexte rappelant celui de l'exposé lucrétien sur le *clinamen*, le discours explicite établissant déjà l'accentuation cosmique aux prolongements métaphysiques dans laquelle vient parfaitement s'insérer la strate sous-jacente du dialogue avec Lucrèce. Il est d'ailleurs à noter que la préférence lucrétienne n'exclut nullement le recours à l'acception moderne – elle aussi localisée au plan latent de la dynamique discursive –, mais invite au contraire à un entrelacement des accentuations complémentaires, l'invitation à la « dérive » formulée régulièrement dans les écrits de Guy Debord pouvant parfaitement être élargie aux dimensions d'une errance interplanétaire que n'aurait sans doute pas désavouée l'inventeur du concept. L'aveu « je reste là dans ta

Renucci, « *je sais que désormais vivre est un calembour* » : les processus relevant de l'« *acrobatie verbale* » dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

<sup>64</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, p. 21.

dérive<sup>65</sup> » fait au personnage féminin dans *Last exit to paradise* renvoie d'entrée à un phénomène dépassant le cadre de l'existence terrestre, en corrélation avec le titre de la chanson dont la formulation est ensuite reprise à la lettre dans les paroles prononcées par la partenaire : le parallèle avec le mouvement des corps célestes se fait jour de façon indiscutable dans la menace à l'encontre du protagoniste « or I'll get out of your stream, out of your sky<sup>66</sup> », la connotation plus astrophysique que religieuse étant soulignée par la substitution de *sky* à *heaven* qui semblerait *a priori* davantage adapté à l'évocation du paradis. Le décor mis en place dans *Animal en quarantaine* :

le vent se lève  
 au large des galaxies  
 et je dérêve  
 dérive à l'infini<sup>67</sup>

assigne le même arrière-plan cosmico-métaphysique à la « dérive » du protagoniste devenant là aussi l'équivalent du *clinamen* – sans préjudice des autres associations évoquées dans ce qui précède, mais surtout dans le cas présent de la superposition virtuose d'un discours implicite totalement cohérent et porteur d'une réaccentuation érotico-sexuelle dont on peut suivre la progression tout au long du texte<sup>68</sup>.

La poursuite des méditations du personnage dans la strophe suivante

je m' imagine  
 en ombre vaporeuse  
 âme anonyme

<sup>65</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Last exit to paradise*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>66</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Last exit to paradise*, in *Scandale mélancolique*. Les vers de *Stratégie de l'inespoir* [in *Stratégie de l'inespoir*] évoquant « la vitesse de la lune autour de nos orbites » relèvent de la même logique d'assimilation des processus psycho-affectifs aux phénomènes astronomiques, dans la continuité là aussi de l'approche lucrétienne.

<sup>67</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Animal en quarantaine*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>68</sup> On en trouvera une première esquisse dans Françoise Salvan-Renucci, « *au hasard de ma route entre deux quais de gare* » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

errante et silencieuse<sup>69</sup>

fait directement écho à l'évocation lucrétienne des superstitions relatives à une survie de l'âme alors supposée *perpetuo uolitare inuicta per aeuom* (I, 952), tout en prolongeant la chaîne des variations d'inspiration épicurienne par un parallèle avec l'épithète de l'empereur Hadrien

*Animula vagula blandula  
Hospes comesque corporis,  
Quae nunc abibis in loca,  
Pallidula, rigida, nudula,  
Nec, ut soles, dabis iocos.*<sup>70</sup>

ainsi qu'avec la réécriture joycienne transformant l'âme en « *featherweighed animule*<sup>71</sup> » après une citation littérale. La séquence

<sup>69</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Animal en quarantaine*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>70</sup> *Historia Augusta, Vita Hadriani*, XXV, 9. La figure d'Hadrien est évoquée indirectement dans *Un automne à Tanger* [in *Chroniques bluesymentales*] dont le sous-titre *Antinoïis nostalgia* mentionne directement le secrétaire et amant de l'empereur, mort par noyade dans le Nil. La référence à William Burroughs suggérée par la mention de Tanger – et confirmée par le texte récité par Thiéfaine avant l'interprétation de la chanson dans le *Bluesymental Tour* – s'allie ainsi avec le rappel antique au sein du halo associatif, débouchant sur une « rue arrière quelconque dans le temps » ou une « poche silencieuse » analogues à celles décrites dans *la machine molle* [*la machine molle – le ticket qui explosa – nova express*, Paris [1988], Christian Bourgois, 2011, p. 196.]

<sup>71</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Faber & Faber, 1939, p. 417. Le jeu de mots n'est pas rendu dans la traduction française, qui ne signale d'ailleurs pas le parallèle avec l'épithète d'Hadrien. Les allusions à l'épithète d'Hadrien dans *Finnegans Wake* sont détaillées dans R. J. Schork, *Latin and Roman Culture in Joyce*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 184-185. Thiéfaine évoque son rapport à Joyce et plus spécialement à *Finnegans Wake* dans « Homo plebis ultimae, entretien avec Thiéfaine », 22/11/2011, [www.sortiedesecours.info](http://www.sortiedesecours.info), :

Quand on lit certains livres de James Joyce par exemple, c'est tellement agréable : de lire des choses qui n'ont aucun sens. Je le lis en français, je perds déjà un peu de saveur... Mais *Finnegans Wake*, c'est un bouquin... J'adore mettre le nez dedans. C'est magnifique à lire. Évidemment, il n'y a pas de sens.... Et alors ?

thiéfainienne apparaît nimbée d'un halo associatif à la fois cohérent et susceptible de connaître un élargissement sans limites, établissant par l'offre sous-jacente d'un référencement multiple une correspondance poétologique révélatrice avec la conception d'un univers infini et en perpétuelle extension défendue par Lucrèce.

Concernant l'agencement interne du discours lucrézien et ses répercussions sur les modalités de la relecture proposée par Thiéfaine, on observe que le démenti opposé aux croyances religieuses dans les termes qu'on vient de citer adopte une formulation identique à celle de la description du mouvement des atomes dans l'univers, comme le montre la récapitulation des présupposés de la doctrine atomiste :

*undique cum uorsum spatium uacet infinitum,  
seminaque innumero numero summaque profunda  
multimodis uolitent aeterno percita motu,* (II, 1053-1055 ;  
nous soulignons)

L'attention particulière portée aux chocs occasionnés par les déplacements des corps premiers aux rencontres par définition imprévisibles – puisqu'elles sont l'effet du *clinamen* dont on sait qu'il se manifeste de façon à la fois nécessaire et aléatoire – est soulignée par Lucrèce qui se présente comme

*uersibus ostendens corpuscula materiai  
ex infinito summam rerum usque tenere,  
undique protelo plagarum continuato.* (II, 529-531 ; nous  
soulignons)

Les éléments d'une telle présentation sont aisément identifiables chez Thiéfaine qui transpose dans le vers « après un vol obscur troublé de turbulences<sup>72</sup> » les postulats énoncés à propos du mouvement des corpuscules à la dimension macrocosmique de la peinture de la situation

On peut aussi citer la remarque : « "Finnegans Wake" est mon livre de chevet », in « Thiéfaine libéré », Entretien avec Sophie Lebrun, *La Libre Belgique*, 25/03/2011.

<sup>72</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Dans quel état Terre*, in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998.

de la planète Terre diagnostiquée comme étant « en approche finale<sup>73</sup> » au probable stade ultime de son histoire. C'est de même « dans le tumultueux chaos des particules<sup>74</sup> » que sont localisés certains des phénomènes se déroulant dans l'atmosphère « étrange » et au caractère onirique qui règne dans *Les fastes de la solitude* : au-delà de la fonction sémantico-symbolique qui lui est assignée dans le contexte immédiat de la strophe dans laquelle elle figure, la reprise quasi littérale de l'axiome lucrétien fixe ainsi les contours d'ensemble de l'ensemble des processus amenant par des voies chaque fois différentes à la révélation des « fastes de la solitude<sup>75</sup> » qui intervient à la fin de chaque strophe, donnant un arrière-plan à la fois immuable et renouvelé en permanence à l'itinéraire aux multiples détours accompli par le protagoniste.

L'exploration de l'infiniment petit dans le discours thiéfainien ne s'arrête évidemment pas aux atomes postulés par Lucrèce, mais tient compte de l'évolution du savoir au cours des siècles en déclinant les concepts de la physique quantique qui est du coup présentée implicitement comme une confirmation des hypothèses lucrétiennes – ces dernières relevant elles aussi pour une large part de la strate latente des processus énonciatifs – : il est ici révélateur de la pertinence de la dynamique de contamination instaurée par Thiéfaine que le discours sous-jacent des chansons rejoigne les conclusions parmi les plus récentes émises à propos de l'importance de l'apport de Lucrèce et plus généralement du courant épicurien de l'Antiquité classique<sup>76</sup>.

La réappropriation de la physique antique et moderne dans le corpus thiéfainien a ainsi pour condition essentielle la permutabilité des dénominations et leur faculté de renvoyer – en même temps qu'à leur propre arrière-plan conceptuel – à des conceptions apparentées sur le fond mais trouvant leur origine et leurs modalités de présentation dans des sphères historico-culturelles parfois extrêmement éloignées les unes des autres. Une telle constatation peut et doit d'ailleurs être élargie à l'ensemble des références externes dont il est superflu de rappeler l'importance en tant qu'élément constitutif du discours des chansons, l'analyse de ce dernier empruntant de façon récurrente les voies de celle

<sup>73</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Dans quel état Terre*, in *Le bonheur de la tentation*.

<sup>74</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>75</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>76</sup> cf. Marcel Conche, *Lucrèce et l'expérience*, Paris, PUF, 2011.

d'une intertextualité à la richesse vertigineuse, dont on espère pouvoir donner un aperçu dans le cadre des présentes réflexions. Thiéfaïne fait sienne avec un succès évident l'exhortation de James Joyce appelant à une formulation délibérément décalée par rapport au supposé terme juste qu'il s'agit au contraire d'éviter autant que faire se peut :

Un penchant pour prendre le chemin hanté des ombres et t'as pas besoin de dire clairement le mot. Trouve un proche pour porter sa robe, et transpose-le en telle et telle façon qu'il soit choquant de ressemblance.<sup>77</sup>

Les différentes variétés de « particules<sup>78</sup> » découvertes au fur et à mesure des avancées de la science et des progrès des instruments d'observation se voient investies d'un potentiel quantico-lucrézien dont la déclinaison *mutato ordine* inaugure une dynamique de rapprochement qui fait se télescoper sans fin – mais toujours dans une optique révélatrice de la pertinence du raccourci instauré *ipso facto* par la compression énigmatique du discours thiéfainien – les contenus scientifiques sollicités tour à tour dans les textes des chansons et dont la sélection s'opère en fonction des priorités thématique-énonciatives régissant l'agencement du discours, qu'il s'agisse de la strate explicite ou de la dimension latente de celui-ci. Le texte de *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville* « revisite<sup>79</sup> » ainsi conjointement deux phénomènes intervenant respectivement au niveau des corps célestes et à celui de l'infiniment petit :

lorsque les étoiles en fusion  
prennent ton dernier bastion  
& t'entraînent dans le tourbillon

<sup>77</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 361. Le « chemin hanté des ombres » est fréquemment parcouru dans la création de Thiéfaïne, de *La ruelle des morts* – dont on laisse à nouveau de côté la polysémie suggestive – à la « cartographie des ténèbres » tracée par « mélusine aux longs cheveux défaits » dans *Les fastes de la solitude*.

<sup>78</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>79</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Annihilation*, in *Séquelles. Édition collector*.

de la danse des neutrons<sup>80</sup>

Le parallèle avec la métaphore lucrétienne de la danse des atomes emprunte la voie d'une exactitude quasi littérale à travers le choix de la dénomination de « tourbillon » qui permet d'étendre au champ lexical la correspondance établie sur le plan sémantico-symbolique. La substitution des « étoiles » au soleil tient compte de la précision atmosphérico-temporelle « by night » sans pour autant remettre en question la correspondance avec le texte latin, puisque elle ne porte nullement atteinte à la relation d'équivalence essentielle qui s'instaure entre le comportement des « neutrons » et celui attribué par Lucrèce aux *corpora* :

*Hoc etiam magis haec animum te aduertere par est  
corpora quae in solis radiis turbare uidentur,  
quod tales turbae motus quoque materiai  
significant clandestinos caecosque subesse.* (II, 125-128 ; nous soulignons)

Le télescopage de la mort des étoiles et des phénomènes infranucléaires s'accomplit dans le sillage de l'exposé du *De rerum natura* auquel se superposent les modalités contemporaines de l'appréhension scientifique des composants de l'univers : la peinture des « étoiles en fusion » reflète la conception d'une fin inéluctable des étoiles et de l'univers entier retournant à l'état d'atomes :

*Principio quoniam terrai corpus, et umor,  
aurarumque leues animae calidique uapores,  
e quibus haec rerum consistere summa uidetur,  
omnia natiuo ac mortali corpore constant  
debet eodem omnis mundi natura putari.  
Quippe etenim quorum partis et membra uidemus  
corpore natiuo ac mortalibus esse figuris,  
haec eadem ferme mortalia cernimus esse*

<sup>80</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville*, in *Le bonheur de la tentation*.



*et natiua simul. Quapropter maxima mundi  
cum uideam membra ac partis consumpta regigni,  
scire licet caeli quoque item terraeque fuisse  
principiale aliquod tempus clademque futuram.* (V, 235-  
246 ; nous soulignons)

[...]

*Sic igitur solem, lunam, stellasque putandum  
ex alio atque alio lucem iactare subortu,  
et primum quicquid flammaram perdere semper ;  
inviolabilis haec ne credas forte uigere.* (V, 302-305 ; nous  
soulignons)

Le parallèle lucrétien est complété par les notions modernes de *supernova* et de fusion nucléaire – cette dernière anticipant la transition vers l'univers des « particules<sup>81</sup> » qui intervient en fin de séquence –, tandis que les « neutrons » dont l'existence va de pair avec celle des électrons ou des protons apportent un correctif à valeur différenciatrice à la notion générale des *corpora prima*. Alors que la référence proprement lucrétienne semble absente du *Temps des tachyons*<sup>82</sup> – pour autant que nous ayons pu le constater à ce jour et donc sans préjudice d'une réévaluation ultérieure –, la polysémie du texte fait se rencontrer le « mehr licht!<sup>83</sup> » de Goethe déjà présent dans *542 lunes et 7 jours environ* et les particules supraluminaires. « l'accélération du temps<sup>84</sup> »

<sup>81</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>82</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in *Il nous restera ça*.

<sup>83</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *542 lunes et 7 jours environ*, in *Chroniques bluesymentales*.

<sup>84</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Toboggan*, in *Stratégie de l'inespoir*. cf. Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, coll. « critique sociale ». La polysémie référentielle du « toboggan » est détaillée par l'auteur dans l'interview diffusée dans *Alcaline le mag*, France 2, 12/02/2015. La liste des œuvres évoquées – la chanson *Helter Skelter* des Beatles, *IQ84* de Murakami et le film *Soleil vert* de Richard Fleischer – peut être élargie à la méditation célinienne sur le « toboggan » de *Féerie pour une autre fois* : outre l'évidence du parallèle pour le profond connaisseur de Céline qu'est Thiéfaine, le renvoi latent au passage en question du roman participe du réseau de correspondances mis en place au plan sous-jacent dans *Stratégie de l'inespoir*, qui présente avec *Retour à Célingrad* un « hommage habile, érudit et poétique »

évoquée dans *Toboggan* en écho aux thèses de Hartmut Rosa participe de la même approche, prolongeant la réflexion de Lucrèce sur le vieillissement du monde et plus spécialement de l'humanité annonciateur de sa fin prochaine :

*nec tenet omnia paulatim tabescere et ire  
ad capulum, spatio aetatis defessa uetusto.* (II, 1173-1174)

Dans une exacerbation délibérée des contradictions qui constitue en même temps un reflet exact des antinomies qui se font jour au sein du *De rerum natura*, le soulignement de l'accélération temporelle qui donne sa couleur spécifique au texte de *Toboggan* alterne dans le même album – *Stratégie de l'inespoir* – avec une affirmation de « l'immobilité du temps<sup>85</sup> » qui reflète un élément tout aussi essentiel de la pensée lucrétienne, tel que le résume symboliquement la métaphore des armées manœuvrant dans la plaine et perçues comme un « éclair immobile » par l'observateur posté sur une hauteur :

*et tamen est quidem locus altis montibus, < unde >  
stare uidentur et in campis consistere fulgor.* (II, 331-332 ; nous soulignons)<sup>86</sup>.

La réactualisation de l'apport antique par le biais de ses prolongements scientifiques les plus récents se traduit également par l'association des concepts de la physique quantique à la thématique du hasard, qui préside dans l'exposé lucrétien à l'agencement de l'univers et des constituants de celui-ci par l'intermédiaire spécifique du *clinamen* imprévisible dans ses effets :

*id facit exiguum clinamen principiorum*

[*Télérama*, 24/11/2014] parfaitement identifiable au niveau explicite.

<sup>85</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Résilience zéro*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>86</sup> cf. Sabine Luciani, *L'éclair immobile dans la plaine, philosophie et poésie du temps chez Lucrèce*, Louvain-Paris, Peeters, 2000 : « L'image de l'éclair immobile dans la plaine s'offre des lors comme un symbole fulgurant de la conception lucrétienne du temps, qui concilie mouvement et repos dans la poésie. »

*nec regione loci certa nec tempore certo.* (II, 290-291)

La réaccentuation quantique des concepts hérités de l'Antiquité s'opère de façon privilégiée à travers les oxymores qui constituent une des principales signatures de l'écriture de Thiéfaine, investissant par le soulignement des dilemmes conceptuels – voire des apories de la pensée discursive – le champ d'exploration de la dualité hasard-destin et de sa verbalisation scientifico-philosophique : les « démons de mon hasard<sup>87</sup> » de *Bruits de bulles* réunissent dans un raccourci emblématique l'implacabilité du δαίμων et l'imprévisibilité constitutive de la τυχη telles que les décrit Goethe dans ses *Paroles primitives* d'inspiration « orphique »<sup>88</sup>, texte capital dans la production du poète allemand né de sa profonde affinité avec la culture antique et notamment – ainsi qu'on a déjà pu le constater – avec la déclinaison qu'en présente le *De rerum natura*. La dénomination « ange quantique & démon fatal<sup>89</sup> » appliquée à la figure féminine de *Lubies sentimentales* enferme dans un double entrecroisement les appellations contradictoires et censément vouées comme telles à une exclusion réciproque, les oscillations sémantiques dans lesquelles se retrouve pris le quatuor des éléments de l'évocation réalisant au plan même de la dynamique discursive l'équivalent exact du « tumultueux chaos des particules<sup>90</sup> » évoqué par Thiéfaine à la suite de Lucrèce.

C'est « sur les fusibles du hasard / entre les quarks et les qasars<sup>91</sup> » que *Amants destroy* voit s'accomplir le programme de destruction mis au œuvre par la figure féminine, l'alliance des deux offres explicatives renvoyant de façon significative à l'impénétrabilité intrinsèque de chacune d'elles. Face à une telle accumulation d'indicateurs d'incertitude – au nombre desquels il est essentiel de compter les « fusibles » dont la défection est par définition susceptible d'intervenir à

<sup>87</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Bruits de bulles*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>88</sup> La filiation plutarcho-goethéenne de la formulation « démons de mon hasard » est retracée dans Françoise Salvan-Renucci, « *au hasard de ma route entre deux quais de gare* » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

<sup>89</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Lubies sentimentales*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>90</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>91</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amants destroy*, in *Eros über alles*.

tout instant –, la réussite annoncée de l'entreprise – signalée par l'emploi du futur dans le vers « elle détruira son teddy boy<sup>92</sup> » – apparaît dans sa prévisibilité sans faille comme relevant de l'univers stable et dénué d'exceptions régi par les principes de la physique classique. La présentation antagoniste des modalités de déroulement des faits en fonction de la référence adoptée souligne l'opposition indépassable des deux systèmes de pensée qui ne peut être résolue au profit exclusif d'aucun d'entre eux : le conflit qui s'installe au niveau de la dynamique des processus énonciatifs, s'il n'influe en rien sur le résultat final dont on peut tenir pour acquise la survenue au plan des contenus sémantiques – le refrain « détruire, détruire toujours dit-elle<sup>93</sup> » devenant la signature d'un texte défini par son auteur comme une « libre improvisation sur un thème de Marguerite Duras<sup>94</sup> » –, crée au plan du discours implicite – et plus spécialement de sa faculté d'exacerbation des contradictions issues des présupposés théoriques – un reflet exact de l'expérience symbolique du « chat de Schrödinger » dont on sait qu'elle permet seulement une fixation *a posteriori* des événements et de leurs conséquences.

Le substrat théorique lucrétien – et à travers lui la référence au hasard qui perdure pour sa part de l'Antiquité à l'époque contemporaine – est tout aussi logiquement relayé par un terme que ses modalités d'utilisation dans le discours thiéfainien placent dans une proximité immédiate avec l'acception spécifique qui est la sienne dans le vocabulaire de la physique quantique : par le biais de la réaccentuation systématique qu'il subit par analogie avec le principe d'incertitude de Heisenberg, le motif de l'incertitude qui se voit particulièrement sollicité dans le corpus des chansons devient dans le discours thiéfainien le corollaire naturel du *clinamen* dont le rapproche – dans sa version française du moins – la parenté directe avec la notion de l'*incertus* latin essentielle à la définition de la déclinaison des atomes formulée par Lucrèce.

La surenchère socratique-heisenbergienne née de l'interaction du « doute » et des « incertitudes » dans *Les fastes de la solitude*

<sup>92</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amants destroy*, in *Eros über alles*.

<sup>93</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amants destroy*, in *Eros über alles*.

<sup>94</sup> interview dans *Guitares et claviers*, mai 1988.

et le doute qui ravage même tes incertitudes  
te révèle les fastes de la solitude<sup>95</sup>

contraste<sup>96</sup> avec la résolution de l'aporie conceptuelle qui intervient dans *Syndrome albatros* où le poète parvient au surmontement de l'« incertitude » et de l'effet paralysant qu'elle peut avoir sur sa création et son existence en général :

mais loin de ces orages, vibrant de solitude  
t'inventes un labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel  
et tu t'en vas couler tes flots d'incertitude  
dans la bleue transparence d'un soleil torrentiel<sup>97</sup>

Bien que décelable au seul plan cryptique de l'entrelacement associatif, la pertinence de la double référence au *clinamen* lucrétien et au principe de Heisenberg n'est pas moins saisissante dans *Crépuscule-transfert* où la description de l'existence du personnage principal – « et tu traînes tes tendres années / d'incertitude et d'impuissance<sup>98</sup> » – renvoie aux conditions de vie dans une ville assiégée, s'agissant d'une

<sup>95</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*. Les interactions entre hasard et nécessité dans le corpus thiéfainien sont détaillées dans Françoise Salvan-Renucci, « au hasard de ma route entre deux quais de gare » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

<sup>96</sup> Insistons ici sur le fait que l'opposition diagnostiquée par rapport au texte de *Syndrome albatros* subsiste quelle que soit la lecture que l'on choisisse de faire du distique cité, le discours sous-jacent de la strophe correspondante établissant entre autres la pertinence d'une réaccentuation biologicogénétique des « incertitudes » dont on trouvera l'équivalent – ou plutôt l'opposé – dans la séquence de *Syndrome albatros* consacrée au thème de l'« incertitude ».

<sup>97</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Syndrome albatros*, in *Eros über alles*. On choisit à nouveau de laisser inexplorée ici la strate sous-jacente et la tonalité physico-sexuelle qu'elle confère tant aux « flots d'incertitude » qu'à leur corollaire acoustique représenté par la formulation « vibrant de solitude ». On renonce également à détailler les renvois implicites aussi précis que significatifs au *Traité des couleurs* de Goethe dont la conception sous-tend l'ensemble du traitement des couleurs dans le texte.

<sup>98</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Crépuscule-transfert*, in *Fragments d'hébétude*.

chanson dont l'auteur précise qu'elle « aurait pu s'appeler *Sarajevo-transfert*<sup>99</sup> ». La juxtaposition de la séquence citée et de l'indication fournie dans la strophe précédente – « t'as juste appris à éviter / les snippers et les tirs d'obus<sup>100</sup> » – donne une visibilité évidente à la correspondance avec l'idée du *clinamen* en tant que facteur responsable d'une déviation de la trajectoire des divers projectiles, tandis que l'« incertitude » apparaît du même coup sous un éclairage heisenbergien qui en fait l'expression mathématisable du phénomène postulé par Lucrèce.

Tout en maintenant intacte la pertinence de la référence sous-jacent au *clinamen*, le texte de *Psychopompes, métempsychose & sportswear* apporte une touche significative à la déclinaison thiéfainienne de l'« incertitude » à travers la mention explicite du tableau le plus représentatif de la peinture « métaphysique » de Giorgio de Chirico :

enfant de la balle & de la bête  
je peignais mes dazibaos  
sur « L'incertitude du poète »  
qu'on croise au gré des noirs échos<sup>101</sup>

En harmonie avec l'intitulé de la toile énigmatique, la strophe entière se voit placée sous le signe même de « l'incertitude » que l'ensemble des processus énonciatifs dote d'une traduction réalisée avec les moyens même du « poète », celui-ci se faisant symboliquement le concurrent du peintre dans la mobilisation des moyens susceptibles de créer un équivalent verbal à l'impression visuelle suscitée par le tableau : le jeu de mots initial, la contamination des sphères de référence introduite par le renvoi aux « dazibaos » –, la synesthésie finale participent tous à leur manière d'une « incertitude » foncière quant à la teneur exacte du discours poétique, tandis que le cours incertain dans lequel sont pris les

<sup>99</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Crépuscule-transfert*, in *Paris-Zénith 95*, Paris, Sony, 1995. La précision sur le titre alternatif est donnée par Thiéfaine dans le bref discours d'introduction à la chanson qui précède l'interprétation de celle-ci en concert.

<sup>100</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Crépuscule-transfert*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>101</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Psychopompes, métempsychose & sportswear*, in *La tentation du bonheur*.

éléments de l'évocation oscillant « au gré des noirs échos » parachève par un rappel du *clinamen*. On a ici une occasion idéale de prendre conscience du caractère éminemment dynamique de la réappropriation thiéfainienne, bien loin du simple catalogue de citations plus ou moins détournées auquel il ne saurait être question de réduire l'appréhension de l'intertextualité dans le corpus des chansons – ou plus exactement de l'intermédialité dans le cas qui nous occupe. L'introduction d'une référence externe – de quelque nature que soit celle-ci – dans le champ de forces du discours énigmatique entraîne *ipso facto* la mise en place d'un réseau complexe d'interactions qui conditionne en profondeur l'agencement des processus énonciatifs, l'aura associative apparaissant comme un élément du fonctionnement discursif à part entière au même titre que les composants verbaux à partir desquels s'élaborent les strates de la polysémie de l'expression énigmatique.

Le renvoi à la démarche de Heidegger qui se substitue dans *Portrait de femme en 1922* à la mention de « l'incertitude » s'inscrit dans un contexte marqué de part en part par la prééminence de l'impondérable au sens propre et figuré du terme :

je t'ai rencontrée une nuit  
 au détour d'un chemin perdu  
 qui ne conduisait nulle part  
 où tu te tenais immobile  
 en équilibre sur un fil  
 tendu au-dessus du hasard<sup>102</sup>

La citation indirecte des *Chemins qui ne mènent nulle part* se combine avec le motif nietzschéen du funambule qui réapparaît dans les « noirs funambules<sup>103</sup> » des *Confessions d'un never been*, donnant au motif du « hasard » un arrière-plan historico-philosophique qui rejoint la généalogie des exposants de l'absurde développée dans *Le Mythe de Sisyphe*, et dont Camus considère justement Lucrèce comme le point de départ : la triple lecture du hasard décelable au plan sous-jacent du

<sup>102</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Portrait de femme en 1922*, in *Chroniques bluesymentales*.

<sup>103</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

discours de la chanson – *clinamen* dont résulte l'imprévisibilité des conjonctions d'atomes et partant de là de tous les événements se déroulant dans l'univers, abandon radical au hasard en tant qu'expression de l'*amor fati*, et culmination existentialiste qui en fait le signe même de l'absurdité de la condition humaine – induit un resserrement du déroulement historico-philosophique qui fait de la strophe un équivalent pertinent de la réflexion développée par le philosophe, avec lequel Thiéfaine entretient par ailleurs un dialogue au long cours au fil des étapes de sa création poétique.<sup>104</sup>

L'association de la métaphore du chemin, de la prééminence du hasard et de l'atmosphère nocturne est également caractéristique de *Errer humanum est* que son refrain « on the road again men<sup>105</sup> » place dans un rapport de filiation direct – et explicitement affirmé par l'auteur en concert en prélude à l'interprétation de la chanson dans son bref rappel des circonstances de l'écriture de celle-ci en 1986 – avec *On the road* de Jack Kerouac :

voici les photos de nos routes  
prises d'avion par nuit de brouillard  
dans ce vieux catalogue des doutes  
aux pages moisies par le hasard<sup>106</sup>

<sup>104</sup> L'évolution de la lecture thiéfainienne du personnage de Sisyphe est évoquée de façon récurrente dans les interviews de 2014 accompagnant la sortie de *Stratégie de l'inespoir*, par exemple dans l'entretien avec Thierry Lecamp du 14/12/2014, <http://www.europe1.fr/mediacenter/emissions/on-connaît-la-musique/sons/on-connaît-la-musique-avec-hubert-felix-thiefaine-et-mina-tindle-2317139>.

<sup>105</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Errer humanum est*, in *Meteo für nada*.

<sup>106</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Errer humanum est*, in *Meteo für nada*. On laisse ici entièrement de côté la lecture érotico-sexuelle que l'on peut substituer de bout en bout du texte au discours explicite, le tour de force accompli au plan de la dynamique énonciative constituant un des principaux traits remarquables de cette chanson essentielle à l'exposition du projet thiéfainien. La dynamique d'érotisation du discours est par contre retracée en détail – y compris ses connotations lacaniennes – dans Françoise Salvan-Renucci, « au hasard de ma route entre deux quais de gare » : regard sur le parallèle entre « Jacques le Fataliste » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.



Au-delà des résonances analogues à celles que l'on a pu évoquer à propos de *Portrait de femme en 1922*, le profil lucrétien de la séquence se révèle de façon frappante du seul fait que la nuit, le brouillard et les ténèbres apparaissent dans l'exposé du *De rerum natura* comme le symbole privilégié de la précarité de la condition humaine – métaphores que l'on retrouve tout aussi logiquement chez Camus présentant Sisyphe sous les traits d'un « aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin<sup>107</sup> ». La tonalité générale de la peinture de l'existence est établie au début du livre II du poème de Lucrèce par la déploration de l'aveuglement dans lequel reste enfermée l'humanité incapable d'accéder à la lumière de l' a sagesse :

*Qualibus in tenebris uitae quantisque periculis  
degitur hoc aevi quodcumquest ! [...] (II, 15-16 ; nous  
soulignons)*

Un tableau analogue se dessine dans un contexte *a priori* dénué de connotations affectives, puisqu'il s'agit d'évoquer les conditions d'apparition du phénomène de l'écho à travers le récit des recherches menées pour retrouver les compagnons de promenade égarés dans la nature :

*palantis comites cum montis inter opacos  
quaerimus, et magna dispersos uoce ciemus. (IV, 575-577 ;  
nous soulignons)*

L'image tracée par Lucrèce trouve dans le discours thiéfainien une série de correspondances quasi littérales qui ont pour dénominateur commun la valorisation de l'impact émotionnel et symbolique des trois motifs emblématiques : c'est le cas notamment pour l'« errance au milieu de la nuit / dans un brouillard vertigineux<sup>108</sup> » *Camélia : huile sur*

<sup>107</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes I*, p. 304.

<sup>108</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Camélia : huile sur toile*, in *Défloration 13*. La réaccentuation sexuelle sous-jacente fait partie intégrante de l'ensemble des évocations des trois motifs et surtout du « brouillard » dont on peut rappeler à ce propos la fonction consistant à « arroser la terre, la purifier & la féconder » qui lui revient dans le langage de l'alchimie dont la trace

*toile* qui fournit un décor approprié au « carnaval des cœurs déchus<sup>109</sup> » dont l'évocation ouvre et clôt le texte. Une formulation parallèle connaît une présentation disjointe répartie sur deux strophes différentes dans *Misty dog in love* où le distique initial « je te veux dans ma nuit / je te veux dans mon brouillard<sup>110</sup> » est complété dans la strophe suivante par « je te veux sur ma route / je te veux dans mes errances<sup>111</sup> », le profil énonciatif de l'ensemble du texte apportant par ailleurs un écho direct au *I Want You* de Bob Dylan<sup>112</sup>. L'association de la « nuit » et du « brouillard » est seule présente dans *Les ombres du soir* où le refrain « au fil des brouillards & des nuits<sup>113</sup> » renforce la dynamique de confusion spatio-temporelle instaurée « depuis des siècles » et sous l'effet de laquelle la « mémoire » du protagoniste « se perd dans les ombres du soir<sup>114</sup> ». L'établissement de la « cartographie » mélusinienne « des ténèbres où t'attendent quelques maillons maudits<sup>115</sup> » possède dans *Les fastes de la solitude* une qualité menaçante qui apparaît aussi bien comme une signature lucrétienne que comme un rappel du déroulement symbolique mis en scène dans le *Livre des morts* où l'errance dans le brouillard et les ténèbres est inséparable de la condition

apparaît de façon récurrente dans le discours des chansons. [citation tirée de Antoine-Joseph Pernéty, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, Bauche, 1758, p. 60].

- 109 Hubert Félix Thiéfaine, *Camélia : huile sur toile*, in *Défloration 13*. La fonction « carnavalesque » du brouillard 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, in *Babel revisitée ou la choralité d'une performance à l'autre : du théâtre au carnaval*, Paris, L'Harmattan, 2015, coll. « Thyse », n°7.
- 110 Hubert Félix Thiéfaine, *Misty dog in love*, in *Chroniques bluesymentales*.
- 111 Hubert Félix Thiéfaine, *Misty dog in love*, in *Chroniques bluesymentales*.
- 112 <http://www.ladepeche.fr/article/2015/01/10/2026238-thiefaine-j-ai-change-de-vie.html> (« Les Stones ne m'ont jamais quitté, tout comme le *I Want You* de Bob Dylan. »)
- 113 Hubert Félix Thiéfaine, *Les ombres du soir*, in *Suppléments de mensonge*. On passe ici sous silence la dimension historique de la formule « nuit et brouillard », qui est de toute évidence un élément essentiel du spectre associatif dans un texte mentionnant tour à tour la « démaeraation », les « guerres » et « une occupation ».
- 114 Hubert Félix Thiéfaine, *Les ombres du soir*, in *Suppléments de mensonge*.
- 115 Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

du défunt qui « péniblement cherche son chemin / À travers la Région des Ténèbres<sup>116</sup> » ou implore l'aide des dieux « à l'heure où règnent la Nuit et les Brouillards<sup>117</sup> », les suppliant en ces termes : « ne me laissez pas errer dans la vallée des Ténèbres !<sup>118</sup> » La possibilité de lecture multiple, telle qu'elle s'impose en particulier dans un texte de caractère profondément onirique comme *Les fastes de la solitude*, permet la superposition non seulement de strates sémantico-associatives aux contours nettement dessinés et à la cohérence intrinsèque, mais aussi de séquences visuelles antagonistes reflétant chacune l'offre herméneutique véhiculée par une des différentes amorces référentielles identifiables, dont le nombre est susceptible de connaître des variations sensibles d'un texte à l'autre mais ne se limite en aucun cas à une unique possibilité de rapprochement voire d'élucidation qui prendrait un caractère de fixation impérative.

Le diagnostic lucrézien d'une condition humaine en proie à l'illusion et à l'erreur est applicable aussi bien aux figures d'*Exil sur planète-fantôme* dont l'existence se déroule « dans les dédales obscurs où plane la folie<sup>119</sup> » qu'aux « dingues » et aux « paumés » se livrant à des sacrifices mystérieux « sur l'autel enfumé de leurs fibres nerveuses<sup>120</sup> » ou aux amateurs « des labyrinthes obscurs aux fumeux artifices<sup>121</sup> » rencontrés dans *Le jeu de la folie*. Le deuil, la tristesse et les pleurs dont les vers cités en introduction du présent exposé

*nec nox ulla diem, neque noctem aurora secutast,  
quae non audierit mixtos uagitibus aegris  
ploratus mortis comites et funeris atri.* (II, 569-580 ; nous soulignons) –

établissent la qualité d'ingrédient obligé de l'existence terrestre se voient revêtus d'une égale importance dans le discours thiéfainien qui

<sup>116</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 198.

<sup>117</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 150.

<sup>118</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 328.

<sup>119</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Exil sur planète-fantôme*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>120</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les dingues et les paumés*, in *Soleil cherche futur*.

<sup>121</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le jeu de la folie*, in *Scandale mélancolique*.

les intègre de façon tout aussi systématique dans les « inventaires<sup>122</sup> » des constituants invariablement sollicités dans la peinture des personnages des chansons. Pour revenir à la constatation émise au début des présentes réflexions à propos de la citation qu'on vient de reproduire, le double parallèle explicite établi par la disposition du livret de *Scandale mélancolique* – désignant la séquence latine comme possible exergue aussi bien de *Libido moriendi* que de *Scandale mélancolique* – est dans chacune des deux chansons en adéquation fondamentale avec la tonalité générale d'un discours marqué par la proximité avec la position lucrétienne, alors même que l'écho apporté aux vers de Lucrèce se voit inclus dans un halo référentiel élargi dans lequel surgissent chaque fois de nouvelles correspondances implicites. Le rappel en forme de démenti sous-jacent du titre de Bob Dylan *It Takes A Lot to Laugh, It Takes A Train to Cry* qui perce dans le « on pleure pas quand un train s'en va<sup>123</sup> » de *Libido moriendi* s'ajoute à l'intitulé repris à Sénèque pour créer une triple variation sur la thématique lucrétienne dont est soulignée du même coup la permanence inaliénable, tandis que *Scandale mélancolique* explore les dimensions les plus profondes de l'affect dans une ambiance où seul le brouillard manque à l'appel des symptômes récurrents de la perte des repères visuels :

c'est juste une pénombre  
au fond de la douleur  
c'est juste un coin trop sombre  
au bout d'un autre ailleurs<sup>124</sup>

La qualification de « scandale<sup>125</sup> » qui embrasse l'ensemble des constituants de l'évocation prend ici tout son sens par le rappel de la définition camusienne de la révolte devant l'absurdité de l'existence : « Elle crie, elle exige, elle veut que le scandale cesse<sup>126</sup> ». L'assimilation de la condition humaine à un « scandale » ressort avec la même intensité

<sup>122</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*.

<sup>123</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Libido moriendi*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>124</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Scandale mélancolique*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>125</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Scandale mélancolique*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>126</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*, *Œuvres complètes III*, p. 65.

de la déclinaison thiéfainienne du « scandale mélancolique<sup>127</sup> » révélé par une série de notations signalétiques – « sentiments discordants », « les morts parlent en dormant », « ivres & gorgées de sang », « à l'ouest du néant » – dont la suggestivité immédiate suffit à elle seule – soit indépendamment du développement dont font ensuite l'objet les quatre constats de départ – à susciter la « révolte » prônée par Camus. Une connotation tout aussi essentielle à la pleine appréhension du « scandale » est la reconnaissance de sa nature spécifique de défi lancée aux facultés de représentation et de création de l'artiste, telle qu'elle est apportée par le rétablissement du sens étymologique du *σκανδαλον* grec désignant à l'origine la pierre d'achoppement. Dans la mesure où il prend pour thème central l'évocation du « scandale mélancolique », le texte de Thiéfaine donne une consistance tangible à la maxime de Goethe basée elle aussi sur le *sensus etymologicus* du « scandale » : « Il y a des pierres d'achoppement sur lesquelles chacun doit trébucher. Mais le poète est celui qui désigne l'endroit où elles se trouvent. <sup>128</sup> » La reconstitution de l'aura connotative révèle ici à nouveau une cohérence référentielle sans failles, puisque la couleur lucrétienne de l'évocation se voit complétée par le renvoi conjoint à deux des principaux continuateurs de l'approche inaugurée dans le *De rerum natura* dont les apports sous-jacents se renforcent réciproquement.

Même en l'absence d'une citation directe – cas de loin le plus fréquent compte tenu de la relative rareté des exergues explicites –, le parallèle avec le *ploratus* lucrétien est récurrent dans le corpus des chansons où il commande jusqu'à l'agencement de la vision poétique. Comme la « *pieta dolorosa*<sup>129</sup> » évoquée dans *Pulque mescal y tequila*, la figure féminine de *Redescende climatisée* est représentée dès les premiers vers de la chanson dans l'attitude classique de la pleureuse :

un autre paumé descend les rues de ton ghetto  
et tu pleures en essuyant ses yeux figés<sup>130</sup>

<sup>127</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Scandale mélancolique*, in *Scandale mélancolique*

<sup>128</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 1838, traduction Françoise Salvan-Renucci. [« Es gibt Steine des Anstosses, über die ein jeder stolpern muss. Der Poet aber deutet auf die Stelle hin. »]

<sup>129</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Pulque mescal y tequila*, in *Eros über alles*.

<sup>130</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Redescende climatisée*, in *Dernières balises (avant*

*Éloge de la tristesse* affirme la prééminence absolue de la tristesse dans l'existence humaine à travers le détournement de *l'Éloge de la folie* d'Érasme et le choix d'une figure masculine dont l'existence a pour *leitmotiv* « tu pleures<sup>131</sup> », évocation dont on ne retiendra dans le présent exposé que le seul sens littéral<sup>132</sup> qui suffit à attester la parenté avec la peinture de l'existence élaborée par Lucrèce. L'*incipit* saisissant de *Est-ce ta première fin de millénaire ?* « il n'est de jour si long qu'il ne trouble tes nuits<sup>133</sup> » renouvelle l'enchaînement implacable du vers *nec nox ulla diem, neque noctem aurora secutast* par le double biais d'un resserrement de la formulation et de sa superposition inversée au vers de *Macbeth* « Il n'est de nuit si longue qui n'atteigne le jour<sup>134</sup> » (IV, 3) : la contamination virtuose des deux formulations contribue à mettre en lumière le rapport latent de filiation littéraire existant entre Lucrèce et Shakespeare, la réécriture en reflet inversé de la formulation anglaise relevant pour sa part de la dynamique « à rebours<sup>135</sup> » à travers laquelle le discours thiéfaïen donne régulièrement corps – et ce jusque dans ses modalités de verbalisation – à l'injonction de Sénèque appelant à un *retro vivere*<sup>136</sup>.

Avant d'aborder d'autres thématiques centrales du *De rerum natura* auxquelles le corpus des chansons apporte sa résonance tant explicite

*mutation*).

<sup>131</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Éloge de la tristesse*, in *Défloration 13*.

<sup>132</sup> La polysémie de la « tristesse » et des pleurs est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « adieu gary cooper adieu che guevara » : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l'œuvre de Hubert Félix Thiéfaïne, LOXIAS 44, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>.

<sup>133</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Est-ce ta première fin de millénaire ?*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>134</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, IV, 3. [The night is long that never finds the day.]

<sup>135</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Exil sur planète-fantôme*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>136</sup> Lucius Annaeus Seneca, *Epistulae* 122,9. La dynamique d'inversion est décelable sur tous les plans du discours thiéfaïen, ainsi que le montre symboliquement la réappropriation inversée du *Bateau ivre* opérée dans *En remontant le fleuve* [in *Stratégie de l'inespoir*] aux dires mêmes de l'auteur

[[http://www.vevo.com/watch/hubert-felix-thiefaine/En-remontant-le-fleuve-\(EPK\)/FRA081500290](http://www.vevo.com/watch/hubert-felix-thiefaine/En-remontant-le-fleuve-(EPK)/FRA081500290)].

qu'implicite, signalons quelques parallèles plus marginaux qui dénotent une même pertinence de réaccentuation du matériau lucrézien ou plus généralement des vocables latins rencontrés notamment dans le poème faisant l'objet de ces *Lectures* – quoique sans exclusion d'autres références qu'il importe peu de relever ici puisqu'il s'agit avant tout de signaler les possibilités offertes par la sollicitation du *sensus etymologicus*. La *frigida mens* qui constitue l'apanage des cerfs lors de la comparaison de leur nature avec celle des bœufs et des lions :

*At uentosa magis ceruorum frigida mens est,  
et gelidas citius per uiscera concitat auras,  
quae tremulum faciunt membris existere motum.* (III, 299-301 ; nous soulignons)

se profile ainsi à l'arrière-plan implicite du vers de *Angélus* « les citoyens frigides / tremblent dans leurs cervelles<sup>137</sup> », la description détaillée fournie par Lucrèce pouvant être appliquée avec profit aux figures ainsi désignées. Remarquons en outre que les « cervelles » peuvent alors être perçues – par le biais d'une homophonie sous-jacente typique de l'« acrobatie verbale<sup>138</sup> » pratiquée de façon récurrente par l'auteur – comme de plausibles compagnes pour les êtres « frigides » que sont les « citoyens » dont la dynamique de substitution implicite née du parallèle avec la séquence lucrézienne établit précisément la qualité de cerfs.

C'est à une série de réappropriations significatives que donne lieu la séquence à la première personne déclinée à deux reprises dans le *De rerum natura* et dont la relecture fragmentaire et éclatée – répartie comme telle sur plusieurs chansons ne retenant chacune qu'un élément précis de l'évocation – peut être ramenée au dénominateur commun du transfert au plan érotico-sexuel – au niveau implicite du discours s'entend – d'indications à l'origine pourvues d'une résonance tangible et concrète :

*quia Pieridum peragro loca, nullius ante*

<sup>137</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>138</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Was ist das rock'n'roll ?*, in *Eros über alles*.

*trita solo. Iuuat integros accedere fontis  
atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores,  
insignemque meo capiti petere inde coronam,  
unde prius nulli uelarint tempora Musae ; (I, 927-931 ; IV,  
1-5 ; nous soulignons)*

Le plaisir de la déambulation dans une nature à la fois intacte et difficile d'accès devient dans le contexte original l'équivalent métaphorique de la nouveauté inouïe que présente l'entreprise de Lucrèce, aspect qui se voit par contre – de façon compréhensible compte tenu du caractère propre de la démarche de Thiéfaine – entièrement laissé de côté lors des diverses recreations de la scène dans le corpus des chansons. L'affinité avec le prologue lucrétien – le « préambule<sup>139</sup> » de *Mathématiques souterraines* relevant en ce sens de la même double optique associant le processus de verbalisation et la dynamique corporelle – est frappante dans *Les jardins sauvages*, dont le début entrelace les deux dimensions de l'implication affective – telle que la soulignent dans le texte latin les verbes *solo* et *iuuat* – et de l'exploration d'un domaine à l'écart des voies habituelles – ainsi que le précise la caractérisation du décor comme *auia loca* dans le texte de Lucrèce – :

j'aime rôder vers les fleurs perdues  
dans les jardins sauvages<sup>140</sup>

*A contrario*, l'autre motif central constitué par la célébration enthousiaste d'une nature encore inviolée fait l'objet d'une inversion radicale au plan symbolique de l'évocation à travers la métaphore suggestive des « fleurs perdues », avant de réapparaître en filigrane dans la mention de « la chair d'une figue verte<sup>141</sup> », le basculement de l'évocation de la nature vers celle de la corporalité de l'Éros se révélant comme une constante essentielle de la dynamique discursive du texte.

Les notations imagées – *auia loca*, *nullius ante trita* ou *integros*

<sup>139</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Mathématiques souterraines*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>140</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les jardins sauvages*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>141</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les jardins sauvages*, in *Scandale mélancolique*.



*fontes haurire* – soulignant l'intégrité caractéristique des éléments du paysage offrent un point de départ particulièrement adéquat à la réinterprétation anatomico-sexuelle de l'inviolabilité qui sous-tend les nombreux « Hommages à la Vierge<sup>142</sup> » célébrés dans le discours des chansons soit de façon explicite – comme c'est le cas pour la « première beauté vierge tombée des cieus<sup>143</sup> » d'*Angélus* –, soit par le biais d'un cryptage raffiné qui transforme la sphère naturelle en un espace *a priori* destiné à un usage sans rapport aucun avec l'attractivité érotique. La réminiscence lucrétienne et la lecture multivoque des « no man's lands » à laquelle elle invite font basculer le rappel de la guerre froide véhiculé par le discours explicite de *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir* vers l'évocation d'une virginité sur le point de se transformer en son contraire, la réappropriation décalée des images lucrétiennes débouchant sur la mise en place d'un discours implicite d'une cohérence sans défaut dans la réaccentuation sexuelle des divers composants énonciatifs :

les voppos gravent leurs initiales  
dans le brouillard des no man's lands<sup>144</sup>

La réinterprétation sous l'angle de la sexualité recourt à un arsenal métaphorique similaire dans *Bipède à station verticale*, à la différence près que le contexte de la confrontation historique est remplacé par le climat d'une « rencontre du troisième type » issue de l'*heroic fantasy* :

la nuit je fouille les no man's lands  
comme un hibou décérébré

<sup>142</sup> Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, PUF, 1967, p. 125. Le rôle joué dans le corpus thiefainien par le motif de l'« Hommage à la Vierge » est analysé 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. La réaccentuation physico-sexuelle des éléments du paysage thiefainien est analysée dans Françoise Salvan-Renucci, « *au hasard de ma route entre deux quais de gare* » : regard sur le parallèle entre « *Jacques Fataliste* » et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.

<sup>143</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>144</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

cherchant le message d'un atlante  
ou la formule d'un initié<sup>145</sup>

Une autre modalité de réaccentuation des *auia loca* – l'additif *nullo pede ante trita* restant ici hors du cadre de la dynamique de relecture – est constituée par le motif du « terrain vague » dont le lien avec la virginité reste plus diffus voire inexistant, mais dont les possibilités d'exploitation dans l'optique de l'Éros se révèlent tout aussi appréciables. Le discours sous-jacent ouvre ainsi des perspectives complémentaires révélatrices pour ce qui concerne les activités auxquelles se livrent les « enfants » dépeints dans *Quel état Terre* :

le fardeau de leur âme sur le poids de leur corps  
quand le futur bascule au bout des terrains vagues<sup>146</sup>

La densité visuelle que prend – au niveau du discours explicite – le paysage urbain dans *Le temps des tachyons* va de pair avec une nouvelle réévaluation sous-jacente des « terrains vagues » qui commande ensuite la polysémie de « l'avenir » – qui fait pendant à celle dont est investi le « futur » dans l'exemple précédent – et la transformation conjointe de l'équipement para-militaire :

là-bas sur les terrains vagues de nos cités  
l'avenir se déplace en véhicule blindé<sup>147</sup>

Le motif de l'« asile<sup>148</sup> » dont il a déjà été question dans ces lignes à propos de *Autoroutes jeudi d'automne* fait également partie des

<sup>145</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Bipède à station verticale*, in *Meteo für nada*. Conformément à la priorité établie par le titre, l'accentuation sexuelle passe au premier plan dans les vers de *Ad orgasmum aeternum* « je r'viendrai te lécher les glandes / dans la tendresse d'un no man's land », le passage au plan implicite ne faisant qu'apporter un éclairage supplémentaire à un contexte énonciatif qui ne nécessite pas d'élucidation spécifique.

<sup>146</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Dans quel état Terre*, in *Le bonheur de la tentation*.

<sup>147</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in *Il nous restera ça*.

<sup>148</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Autoroutes jeudi d'automne*, in *Soleil cherche futur ; Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l'inespoir*.

possibilités d'actualisation de la séquence lucrétienne, le *sensus etymologicus* dont on a précisé plus haut la teneur apparaissant en parfaite adéquation avec la réaccentuation sexuelle des *loca nullo pede ante trita*.

Le discours thiéfainien s'attache avec une intensité particulière à offrir un pendant digne de l'original à la séquence du *De rerum natura* où le motif du naufragé devient l'expression symbolique de la situation du nouveau-né projeté dans un monde hostile :

*Tum porro puer, ut saeuus proiectus ab undis  
nauita, nudus humi iacet, infans, indigus omni  
uitali auxilio, cum primum in luminis oras  
nixibus ex aluo matris natura profudit,  
uagituque locum lugubri complet, ut aecumst  
cui tantum in uita restet transire malorum.* (V, 222-227 ;  
nous soulignons)

Dans une correspondante significative avec la séquence citée, le texte de *Septembre rose* place également l'image du naufragé au centre de l'évocation de l'entrée dans la vie, sans pour autant déboucher sur une reproduction à l'identique de la constellation mise en place par Lucrèce :

naufragé virtuose  
d'un amour clandestin  
dans la métamorphose  
des embruns souterrains  
tu jaillis ruisselant  
d'une vague utérine  
sur ce ventre brûlant  
de tendresse féminine<sup>149</sup>

Alors même qu'elle se distingue par une précision fascinante parvenant jusque dans le détail énonciatif à offrir un parallèle d'une exactitude absolue avec le constat énoncé par Lucrèce, la dynamique de

<sup>149</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Septembre rose*, in *Eros über alles*.

réécriture se révèle également porteuse d'une visée de réflexion marquée qui aboutit *in fine* à une inversion radicale de l'appréciation portée par le texte latin, les éléments exclus de la relecture restant alors disponibles pour une réapparition à l'identique – soit dans la continuité de la vision lucrétienne – dans le cadre de chansons dont le discours se prête davantage à leur intégration. La tonalité jubilatoire de *Septembre rose* dicte une recomposition remarquablement sélective du tableau dans laquelle le terme même de « naufragé » bénéficie d'une valorisation spectaculaire de par la place qui lui revient en ouverture de la strophe et son application directe au « tu » apostrophé dans le texte, entraînant *ipso facto* la suppression de la construction comparative *ut [...] nauita*. Ce recadrage initial indispensable à l'élaboration de la réaccentuation thiéfainienne est ensuite relayé par une série de transformations subtiles visant à mettre en lumière l'énergie et la vitalité propres au « sweet baby boy<sup>150</sup> », tandis que l'énoncé lucrétien insiste à l'inverse sur la passivité et la fragilité du *puer* présenté tour à tour comme *nudus*, *infans* et enfin *indigus omni uitali auxilio* : la forme passive *proiectus* et la réduction — décelable dès le plan syntaxique — du nouveau-né au rôle d'objet d'un déroulement caractérisé par la dangerosité des vagues — *saeuis ab undis* — et dont l'acteur principal est la nature — *natura [...] profudit* — se muent dans le texte de Thiéfaine en l'affirmation triomphante de la qualité de sujet du processus reconnue au « tu » et résumée par le distique « tu jaillis ruisselant / d'une vague utérine », tandis que l'arrachement au sein maternel — *ex aluo matris* — souligné par Lucrèce fait place au contraire à la continuation renforcée du lien mère-enfant marquée tant par la nature maternelle au sens propre de la « vague utérine » que par la caractérisation du lieu d'aboutissement de la venue au monde « sur ce ventre brûlant / de tendresse féminine ».

La polyphonie référentielle — ou la dimension « kaléidoscopique et plurielle<sup>151</sup> » — qui fonde la densité exceptionnelle du discours thiéfainien se révèle ici dans toute son ampleur suggestive à travers l'entrelacement intertextuel qui s'opère entre le *De rerum natura* et le *Livre des morts*, la représentation de la mort comme nouvelle naissance

<sup>150</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Septembre rose*, in *Eros über alles*.

<sup>151</sup> Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Essais », p. 18, note 2.

sollicitant ici l'image d'un jaillissement venu des profondeurs cosmiques :

Me voici,  
Moi que, gonflant et débordant les Abîmes,  
Firent surgir les Eaux du Ciel...<sup>152</sup>

L'élimination radicale des connotations négatives laisse le champ libre à leur réactivation dans un contexte émotionnel davantage approprié à leur soulignement, qu'il s'agisse du renvoi aux pleurs du nourrisson contenu – dans la continuité de la séquence placée en exergue de *Libido moriendi* ou *Scandale mélancolique* – dans la notation *uagituque locum lugubri complet* ou de la présentation de la vie en tant que succession de maux, telle que la résume la formule finale *cui tantum in uita restet transire malorum*. La séquence initiale de *Also sprach Winnie l'ourson* s'inscrit à double titre dans le prolongement d'un tel programme :

ta mère vèle & ton rêve amer commence en transe & sans  
trêve en enfer  
car tu sais qu'on achève les nouveaux-nés les veaux  
d'l'année  
qui cassent la cadence<sup>153</sup>

Loin de masquer la réminiscence lucrétienne qui sous-tend une telle évocation, le détournement inattendu et délibérément grotesque représenté par le travestissement animal témoigne ici bien davantage de la contamination sous-jacente avec les vers du *De rerum natura* retraçant l'immolation d'un veau sur un autel et la vaine recherche menée par sa mère désespérée :

*Nam saepe ante deum uitulus delubra decora  
turicremas propter mactatus concidit aras,  
sanguinis expirans calidum de pectore flumen.*

<sup>152</sup> Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des anciens Égyptiens*, p. 195.

<sup>153</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Also sprach Winnie l'ourson*, in *Défloration 13*.

*At mater uridis saltus orbata peragrans,  
noscit humi pedibus uestigia pressa bisulcis,  
omnia conuisens oculis loca, si quest usquam  
conspicere amissum fetum, completque querellis  
frondiferum nemus adsistens, et crebra reuisit  
ad stabulum, desiderio perfixa iuuenci.* (II, 352-360 ; nous  
soulignons)

Notons en passant le parallèle tout aussi remarquable dans sa précision avec le décor de la scène que constitue « l'autel enfumé de leurs fibres nerveuses<sup>154</sup> » rencontré dans *Les dingues et les paumés* : la multiplicité des contextes d'apparition atteste du caractère incontournable de la réception éclatée en tant que norme fondamentale de la réappropriation thiéfainienne, en accord avec l'orientation « à 360 degrés » revendiquée par l'auteur en tant que principe directeur de son « style<sup>155</sup> », et dont relève en totalité le processus d'élaboration de la dynamique discursive. C'est ainsi que la conclusion de la séquence lucrétienne *cui tantum in uita restet transire malorum* connaît une recréation pertinente dans le distique d'*Annihilation*

je calcule mes efforts et mesure la distance  
qu'il me reste à blêmir avant ma transhumance<sup>156</sup>

La réminiscence du même processus à travers les dérivations de *transire* resurgit également de façon elliptique lors de l'assimilation de la vie à un « transit<sup>157</sup> » ou un « transfert<sup>158</sup> », ainsi que dans la qualification de « transitoire<sup>159</sup> » appliquée selon le cas à l'« éclair<sup>160</sup> »

<sup>154</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les dingues et les paumés*, in *Soleil cherche futur*.

<sup>155</sup> <http://www.rts.ch/info/culture/6859361--j-etais-pour-que-jura-suisse-et-francais-se-rattachent-.html>

<sup>156</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquences édition collector*.

<sup>157</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Parano-safari en ego-trip-transit*, in *Défloration 13* ; *Cabaret sainte Lilith*, in *Dernières balises (avant mutation)* ; *Whiskeuses images again*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>158</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Droïde song*, in *Eros über alles*.

<sup>159</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Pogo sur la deadline*, in *Chroniques bluesymentales*.

<sup>160</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Pogo sur la deadline*, in *Chroniques*

ou bien aux « amants<sup>161</sup> » : l'alternance avec « transis<sup>162</sup> » qui s'opère dans le cas de la présentation de ceux-ci derniers permet de reconnaître également dans ce dernier terme une nouvelle dérivation du *transire* latin, ce qui revient de fait à le lire d'après son sens d'origine en français qui renvoie à la même idée d'une arrivée au terme de la « traversée » de l'existence.

Remarquons à ce propos que le motif multivoque du « naufragé » – dont le texte de *Septembre rose* allie la reproduction dans le droit-fil du schéma lucrétien et la redéfinition selon les priorités discursives propres au contexte énonciatif de la chanson – apparaît également dans le corpus thiéfainien sous un aspect plus conforme à la connotation négative de la séquence latine : l'album fantôme de 2008 porte en effet le titre de *Itinéraire d'un naufragé* dont celles des chansons intégrées depuis dans d'autres albums suffisent à attester la pertinence<sup>163</sup>, appréciation appelée selon toute attente à se voir confirmer par la révélation ultérieure de celles encore restées inédites. Notons pour finir que *Septembre rose* s'enrichit d'une signature acoustique caractéristique de l'écriture de Thiéfaine, mais également de celle de Lucrèce qui la pratique avec une régularité unique parmi les auteurs latins : l'évocation de la « faune onirique<sup>164</sup> »

où les miroirs d'automne

*bluesymentales.*

<sup>161</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Retour vers la lune noire*, in *Le bonheur de la tentation*.

<sup>162</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Retour vers la lune noire*, in *Le bonheur de la tentation* ; *Libido moriendi*, in *Scandale mélancolique* ; *Casino / sexe & tendritude*, in *Suppléments de mensonge* ; *Toboggan*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>163</sup> Il s'agit jusqu'ici de *Garbo XW machine* et *Petit matin 4.10. heure d'été* [in *Suppléments de mensonge*] ainsi que de *Angélus* [in *Stratégie de l'inespoir*]. Notons que le texte de *Petit matin 4.10. heure d'été* s'accorde de façon particulièrement appropriée tant avec l'intitulé original de l'album qu'avec les vers de Lucrèce, auxquels il apporte un écho frappant à la fois sur le plan de l'adéquation avec la thématique de la naissance – « je laisse ma place aux nouveaux-nés / sur le marché des morts-vivants » – et sur celui de l'évocation du naufrage – « tandis que mon vaisseau se perd / dans les brouillards d'un happy end » –.

<sup>164</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Septembre rose*, in *Eros über alles*.

reflètent à fleur de flamme  
ta jeune écorce d'homme  
éclaboussée de femme<sup>165</sup>

permet de reconnaître dans la séquence allitérative l'écho littéral des formulations du *De rerum natura* relatives au *flos flammae*, qu'il s'agisse du vers

*donec flammai fulserunt flore coorto* (I, 900 ; nous soulignons)

ou de son corollaire

*bina lucernarum florentia lumina flammis* (IV, 450 ; nous soulignons)

Outre qu'il induit un élargissement significatif du schéma allitératif qui passe de deux à trois occurrences de la double consonne –*flos flammae* contre « reflètent à fleur de flamme » –, le recours au motif des « miroirs » désigne à un double titre la séquence finale de la chanson comme la recreation authentique de la formulation latine : l'adéquation avec les modalités de verbalisation mises au point par Lucrèce est en effet soulignée voire relayée par la désignation explicite du processus de réflexion au sens propre du terme qui embrasse la totalité des plans de l'évocation, dans la mesure où non seulement il définit au niveau explicite la nature du rapport entre les différents constituants de l'énoncé, mais renvoie dans le cadre des processus implicites à l'équivalence intertextuelle qui s'établit entre la matrice lucrétienne et le reflet exact que lui apporte le texte de Thiéfaine.

La dynamique de permutation qui régit de façon quasi autonome le champ de forces du discours thiéfainien donne par ailleurs naissance à une série de variations remarquablement pertinentes du schéma énonciatif initial constitué par le *flos flammae*. Les « reflets de flammes en fleurs dans les yeux du cheval<sup>166</sup> » des *Confessions d'un never been*

<sup>165</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Septembre rose*, in *Eros über alles*.

<sup>166</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale*



combinent ainsi la reproduction du motif principal à la répétition du processus de renforcement de l'allitération mis en œuvre dans *Septembre rose*, la disposition inversée par rapport à l'original et à sa première création – « flammes en fleurs » au lieu de la « fleur de flamme » en tant qu'équivalent littéral de la formule latine – offrant alors une possibilité de verbalisation idéale de l'image des « reflets » tels que les présente un miroir. Le vers « je me consume & fume à fleur de faux<sup>167</sup> » qui intègre *Empreintes sur négatif* dans le réseau des réminiscences de la formule lucrétienne laisse pour sa part transparaître en filigrane les contours primitifs du *flos flammae* que vient brouiller la superposition avec la notion également implicite d'une réaction « à fleur de peau<sup>168</sup> » dont d'autres chansons offrent à leur tour la réalisation explicite, déclenchant un « flux sans fin<sup>169</sup> » d'associations dont l'exploration se révèle sans aucun doute comme une des principales visées des « inventaires<sup>170</sup> » de la création thiéfainienne entrepris par la rédactrice de ces lignes. C'est l'occasion de revenir ici sur les possibilités illimitées offertes par la transposition au domaine de la pratique poétique du postulat lucrétien de recombinaison à l'infini des constituants de la matière, ainsi que le résument les vers déjà cités

*quorum abitu aut aditu mutatoque ordine mutant  
naturam res et conuertunt corpora sese (I, 677-678)*

À côté de l'écho direct apporté à la conception lucrétienne par la dynamique de « mutabilité et permutations<sup>171</sup> » qui se déploie à

*mélancolique.*

<sup>167</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Empreintes sur négatif*, in *La tentation du bonheur*.

<sup>168</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Un vendredi 13 à 5 heures*, in *Alambic / sortie sud* [« nuage glacé à fleur de peau »]; *Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l'inespoir* [« & de frissons à fleur de peau »]. Un autre effet de la dynamique de permutation se manifeste dans le « frisson glacé dans les entrailles » de *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville* [in *Le bonheur de la tentation*] qui possède un élément commun avec chacune des deux séquences, le résultat de la recombinaison possédant sa propre signature notamment par la substitution de l'anatomie interne à la notation épidermique.

<sup>169</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les ombres du soir*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>170</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*.

<sup>171</sup> cf. Hubert P. Heinen, *Mutability and Permutations, vol. 1 : Minnesongs and*

l'intérieur du discours des chansons, c'est bien plutôt de fruit d'une relecture « à rebours<sup>172</sup> » qu'on est tenté de qualifier la dimension énigmatique inhérente par principe à l'expression thiéfainienne, et dont l'exposition initiale dans *Je t'en remets au vent* présente déjà toute la complexité du rapport dialectique qui se noue au plan sous-jacent entre l'énoncé de façade à l'apparente univocité et la strate ou les strates implicites porteuses chacune d'une réaccentuation latente : la tentative herméneutique attribuée à la figure féminine – « toi tu essayais de comprendre / ce que mes chansons voulaient dire<sup>173</sup> » – se voit opposer l'équivoque délibérée d'un « mais moi je restais hermétique<sup>174</sup> » qui se rapporte autant au déni de communication qu'à la pratique d'un équivalent du *trobar clus* dont la présence ne saurait surprendre chez un auteur qui se considère de son propre aveu comme un « troubadour<sup>175</sup> ». La dépréciation virulente dont fait l'objet chez Lucrèce l'hermétisme incarné symboliquement par Héraclite ne nécessite qu'une inversion de la perspective pour offrir une description magistrale et en tous points adéquate de la dynamique de l'énoncé multivoque où l'oscillation des options sémantiques se traduit par la superposition ou l'entrelacement des strates discursives :

*Heraclitus inquit quorum dux proelia primus,  
clarus ob obscuram linguam magis inter inanis  
quam de grauis inter Graios qui uera requirunt.  
Omnia enim stolidi magis admirantur amantque  
inuersis quae sub uerbis latitantia cernunt,  
ueraque constituunt quae belle tangere possunt  
auris, et lepido quae sunt fucata sonore ; (I, 638-644 ; nous  
soulignons)*

*their Coherence*, Göppingen, Kümmerle, 1986.

<sup>172</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Narcisse 81, Exil sur planète-fantôme*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>173</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Je t'en remets au vent*, in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne/Sony, 1978.

<sup>174</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Je t'en remets au vent*, in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*.

<sup>175</sup> <http://www.lanouvellerepublique.fr/Vienne/Loisirs/24H/n/Contenus/Articles/2016/07/29/Thiefaine-J-ai-toujours-de-l-humour-mais-il-est-noir-2796172#>

Si les réflexions développées autour de *Septembre rose* ont déjà permis de mettre en lumière la fonction symbolique qui échoit de façon répétée aux miroirs dans le discours des chansons, il est capital de remarquer à ce propos que le traitement du motif dans les textes de Thiéfaine entérine pleinement la conception du processus de réflexion exposée dans le *De rerum natura* :

*Sunt igitur tenues formae rerum similesque  
effigiae, singillatim quas cernere nemo  
cum possit, tamen assiduo crebroque repulso  
reiectae reddunt speculorum ex aequore visum,  
nec ratione alia seruari posse videntur,  
tanto opere ut similes reddantur cuique figurae.* (IV, 104-109)

La violence de l'attraction-répulsion – *assiduo crebroque repulso* – évoquée par Lucrèce est également présente dans les évocations thiéfainiennes des miroirs dont émane une énergie proprement destructrice, mais qui peuvent également pâtir eux-mêmes de la brutalité des chocs visuels. L'agressivité des miroirs culmine spectaculairement dans *En remontant le fleuve* où la confrontation finale s'accomplit

dans la complexité sinistre de nos songes  
où de furieux miroirs nous balacent en cadence  
la somptueuse noirceur de nos âmes en souffrance<sup>176</sup>

La constellation « onirique<sup>177</sup> » familière à *Septembre rose* est déclinée sur un mode assombri qui fait rétrograder la composante lumineuse au rang d'épithète oxymorale d'une « noirceur » triomphante – mais dont la pleine appréhension exigerait toutefois un détour par le détail de la gamme des connotations multivoques du noir, telle qu'elle ressort du renvoi aux conceptions égyptienne ou goethéenne du motif. Le substrat conceptuel dérivé de la description lucrétienne s'efface

<sup>176</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *En remontant le fleuve*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>177</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Septembre rose*, in *Eros über alles*.

cependant devant le parallèle évocateur avec les « *micidiali specchi*<sup>178</sup> » [« homicides miroirs »] de Pétrarque, dont la description métaphorique laisse apparaître une correspondance fascinante avec les principaux éléments symboliques de la constellation thiéfainienne :

*Questi fuor fabbricati sopra l'acque  
d'abisso, e tinti ne l'eterno oblio,  
onde 'l principio de mia morte nacque.*<sup>179</sup>

Une connotation analogue imprègne le halo associatif de *Modèle dégriffé* où la dynamique de dépréciation exacerbe la distance entre la neutralité de l'*incipit* « je te vois dans les miroirs<sup>180</sup> » et la stigmatisation indirecte de la figure féminine révélée par la perception en miroir qu'en a le protagoniste, la formulation « le reflet de ta beauté / dans l'ombre de ton mépris<sup>181</sup> » offrant là aussi un reflet authentique des vers italiens :

*non devesa specchio farvi per mio danno,  
a voi stessa piacendo, aspra e superba.*<sup>182</sup>

La diabolisation du miroir inhérente au traitement pétrarquien du thème trouve un écho à double détente dans le distique « quand tu contemples dans ta glace / une certaine idée de l'enfer<sup>183</sup> » qui confronte implicitement le protagoniste d'*Éloge de la tristesse* tant à la dévalorisation de l'auto-contemplation héritée de l'orthodoxie chrétienne qu'à la rencontre tout aussi ambivalente avec un « démon qui passe<sup>184</sup> », dans un rappel ambivalent de la tradition celtique selon

<sup>178</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, BUR classici, Milano, 2012, XLVI, v. 7.

<sup>179</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, XLVI, vv. 12-14. [« ceux-ci furent fabriqués sur les eaux / de l'abîme, et teints de l'éternel oubli, / d'où naquit le principe de ma mort. », traduction Françoise Salvan-Renucci].

<sup>180</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Modèle dégriffé*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>181</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Modèle dégriffé*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>182</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, XLV, vv. 10-11. [« le miroir ne devait pas vous rendre, pour mon malheur, / vous complaisant à vous-même, dure et superbe », traduction Françoise Salvan-Renucci].

<sup>183</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Éloge de la tristesse*, in *Défloration 13*.

<sup>184</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Éloge de la tristesse*, in *Défloration 13*.

laquelle l'image de l'être aimé – où à aimer dans l'avenir – surgit du miroir dans lequel on se regarde pendant la nuit de la samain. *Sentiments numériques revisités* développe la même thématique de la rencontre *via* le miroir sur le mode onirico-hymnique propre à l'intensité émotionnelle du texte :

quand dans la lumière sale d'un miroir tamisé  
tu croises l'œil éphémère d'une salamandre ailée<sup>185</sup>

L'ambiguïté fondamentale du motif resurgit dans la version scénique de *Syndrome albatros* où la formulation « dans les troublants miroirs des amours-commando<sup>186</sup> » vient concurrencer le texte primitif « dans les eaux troubles et noires des amours-commando<sup>187</sup> ». Notons toutefois que la version alternative laisse subsister – quoique par le biais d'une variation grammaticale – l'élément « trouble » en tant que facteur central de l'optique goethéenne : dans la mesure où c'est précisément le médium de nature « trouble » qui permet l'apparition de la couleur, il ne saurait être éliminé d'un contexte énonciatif dans lequel les fréquentes notations chromatiques témoignent d'une connaissance précise et approfondie du *Traité des couleurs*.

La possibilité inverse induite par le discours lucrétien – à savoir celle d'une destruction non de celui qui contemple son reflet, mais du miroir lui-même sous l'impact des images qui viennent se projeter sur sa surface –, est en passe de devenir réalité dans *Exil sur planète-fantôme* dont les protagonistes constituent de leur propre aveu une menace pour l'intégrité des surfaces réfléchissantes :

et nous avons des gueules à briser les miroirs  
à ne montrer nos yeux que dans le contre-jour<sup>188</sup>

<sup>185</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Sentiments numériques revisités*, in *La tentation du bonheur*.

<sup>186</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Syndrome albatros*, in *VIXI Tour XVII*, Paris, Columbia/Sony, 2016.

<sup>187</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Syndrome albatros*, in *Eros über alles*.

<sup>188</sup> Hubert Félix Thiéfaïne, *Exil sur planète-fantôme*, in *Dernières balises (avant mutation)*. Le « contre-jour » également évoqué dans *Distance* [in *Amicalement blues*] ou *Amour désaffecté* [in *Stratégie de l'inespoir*]

Si les *simulacra* essentiels au fonctionnement du miroir – et à la théorie de la perception exposée dans le *De rerum natura* en général – sont absents en tant que tels du lexique thiéfainien, leur substitut des « effluves » pallie avantageusement un tel manque dans la mesure où le discours multivoque l’investit d’une double fonction que ne sauraient assumer les « simulacres » – et ce pour des raisons tenant à l’étymologie respective des deux vocables et donc à la plus ou moins grande plasticité de leurs auras suggestives. Les « effluves » du corpus des chansons se qualifient ainsi au détriment de la désignation concurrente pour se présenter à la fois comme le dépositaire des fonctions physiques dévolues aux simulacres<sup>189</sup> et comme le vecteur privilégié d’une dynamique de transmission dont les diverses occurrences du terme établissent tour à tour la variabilité suggestive : l’accentuation première – qu’on peut qualifier de métaphysique au sens traditionnel du terme et qui est notamment perceptible dans les vers de *Portrait de femme en 1922* « tu sais, je n’suis qu’effluve / et je reviens d’ailleurs<sup>190</sup> » – bascule à l’occasion vers l’évocation d’une attractivité érotico-sexuelle dont *Guichet 102* offre un exemple éloquent dans le distique « ou bien sont-ce ses doux effluves / de petit animal pastel<sup>191</sup> ». C’est enfin à une simultanéité des deux lectures antagonistes – et par là même à une « métaphysique de l’amour sexuel » d’inspiration authentiquement schopenhauerienne – que renvoient les *Confessions d’un never been* où la deuxième strophe localise les agissements du protagoniste

relève en ce sens à la fois du rappel lucrétien et de la réminiscence des vers de Léon-Paul Fargue [*Des dits cassés, Poèmes*, Paris, Gallimard, 1928, p. 87] dans lesquels le phénomène se rattache explicitement à la sphère de l’amour.

<sup>189</sup> On s’abstient d’entrer ici dans le détail de la comparaison entre « effluves » et « simulacres », la plausibilité du recours exclusif au premier terme dans le discours des chansons ressortant de façon suffisamment évidente de l’emploi conjoint des deux vocables chez Démocrite. Il va de soi que la question soulevée ici est uniquement celle d’une possible conformité avec les théories atomistes antiques, et non celle d’une légitimité proprement poétique de la préférence terminologique manifestée par Thiéfaine.

<sup>190</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Portrait de femme en 1922*, in *Chroniques bluesymentales*.

<sup>191</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Guichet 102*, in *Défloration 13*.

à la manufacture métaphysique d'effluves  
où mes synapses explosent en millions d'étincelles<sup>192</sup>

La cohérence de l'énoncé implicite ainsi révélé est entre autres déductible du sens étymologique tant de la « manufacture » que des « synapses » – et surtout du détournement sexuel du terme « métaphysique » dont on trouvera un autre exemple dans *27<sup>e</sup> heure : suite faunesque*<sup>193</sup> –, l'invitation à une transposition des « effluves » au domaine de la sexualité parachevant alors la réaccentuation des termes adjacents opérée par le biais du retour au latin ou au grec. S'agissant dans le cas des *Confessions d'un never been* d'une des créations les plus achevées de l'auteur et donc d'un texte doté d'un halo référentiel à la densité proprement inépuisable<sup>194</sup>, il est tout aussi clair qu'une telle fixation sémantique n'a nullement vocation à s'imposer comme seule possibilité exégétique, même si elle paraît relever de l'évidence au regard de l'intensité de la dynamique d'érotisation qui sous-tend l'ensemble des processus discursifs. La prise en compte de la lecture métaphysico-sexuelle – sans exclusion toutefois ni du plan explicite ni des autres strates du discours sous-jacent qu'on doit renoncer à présenter ici – est de ce fait incontournable tant pour les raisons linguistiques que l'on vient de résumer – et auxquelles il faudrait ajouter une transcription intégrale de la strophe selon le *sensus etymologicus* de chacun des termes qu'elle comporte – que parce que le soulignement de la référence au *De rerum natura* permet d'inclure Lucrèce parmi les représentants les plus éminents de la mélancolie dont le texte dresse l'inventaire de l'Antiquité à l'époque actuelle, élargissant *ad infinitum* la liste élaborée par Aristote dans la matrice originelle de la chanson que

<sup>192</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>193</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *27<sup>e</sup> heure : suite faunesque*, in *Le bonheur de la tentation*. La réaccentuation

<sup>194</sup> Quelques amorces d'exploration ont été tentées 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, LOXIAS 44, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>, ainsi que dans les conférences n° 1, 4, 5, 6 du cycle réuni sur la chaîne <https://www.youtube.com/channel/UCBYsVlljItqRZdriVLLjIBg>.

constitue son *XXX<sup>e</sup> Problème* : le récit de saint Jérôme concluant à la folie amoureuse puis au suicide de Lucrece reçoit ainsi à travers la séquence des *Confessions d'un never been* une confirmation moins de sa véracité historique – que l'on sait pour le moins problématique – que de son remarquable impact symbolique qui semble le destiner d'emblée à l'intégration dans la constellation latente de la chanson, l'auteur du *De rerum natura* apparaissant de fait comme une possible incarnation du protagoniste emporté dans le tourbillon de ses identités d'emprunt successives. La même conception des « effluves » se dessine avec une netteté confondante – attestant là aussi de l'urgence d'une réaccentuation sexuelle de la totalité du texte – dans le nom même de « Karaganda<sup>195</sup> » – titre et décor à la fois de *Karaganda (Camp 99)* – que la lecture sanscrite *kara + gandha* transforme en « faiseur » ou « fabricant d'effluves », tandis que le recours à la nomenclature botanique invite au rapprochement avec le « caragana » et son sens étymologique mongol d'« arbre à pois », celui-ci suggérant la même orientation herméneutique à travers le rappel imagé des expériences fondatrices de la génétique menées par Mendel.

Une difficulté inhérente par définition à l'usage du miroir est la désorientation résultant de la vision dans un « cadre inversé<sup>196</sup> » : c'est tout aussi logiquement que l'exhaustivité visée par Lucrece dans son poème le conduit à décrire en détail la dynamique d'apparition d'un tel facteur perturbant, la confusion entre le côté droit et le côté gauche trouvant un reflet immédiat dans la la permutation des dénominations correspondantes :

*Nunc ea quae nobis membrorum dextera pars est,  
in speculis fit ut in laeua uideatur eo quod,  
planitiam ad speculi ueniens cum offendit imago,  
non conuertitur incolumis, sed recta retrorsum  
sic eliditur, ut siquis, prius arida quam sit  
cretea persona, adlidat pilaeue trabiue,  
atque ea continuo rectam si fronte figuram  
seruet et elisam retro sese exprimat ipsa :*

<sup>195</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>196</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Infinitives voiles*, in *Suppléments de mensonge*.



*fiet ut, ante oculus fuerit qui dexter, ut idem  
nunc sit laeuus, et e laeuo sit mutus dexter.* (IV, 292-301 ;  
nous soulignons)

Dans la continuité de la séquence du *De rerum natura* – ainsi que du passage de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* dans lequel le narrateur de Proust exerce sa faculté d'autodérision à travers la comparaison de sa maladresse avec celle de « quelqu'un qui veut nouer sa cravate devant une glace<sup>197</sup> » –, le texte de *Nyctalopus airline* élève la constatation « quand je ne sais plus de quel côté / se trouvent mes yeux dans les miroirs<sup>198</sup> » au rang de diagnostic du paroxysme confusionnel qui s'empare du protagoniste au moment précis où l'envol – « je flye<sup>199</sup> » – tenté de façon récurrente tout au long du texte s'inverse en plongée dans les profondeurs de l'inconscient – « je pars vers le chaos caché / dans les vestiges de ma mémoire<sup>200</sup> » –. Dans un renforcement délibéré de la dynamique de déstabilisation induite par perception en reflet, *Les fastes de la solitude* font coïncider l'épreuve du miroir avec celle de la confrontation avec l'inconnu de la psyché :

la princesse aux camées fait blinder sa pâleur  
pour franchir les spirales du miroir intérieur<sup>201</sup>

La mention de la « pâleur » fait figure de rappel du *pallor* latin auquel elle emprunte également son emploi poétique en tant que désignation figurée de la peur, la dangerosité de l'expérience étant établie par les vers *Narcisse 81* qui renouvellent le destin fatal du personnage d'Ovide – auquel font d'entrée allusion les « miroirs où glissait ton corps<sup>202</sup> » évoqués au début du texte – :

<sup>197</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1988, coll. « folio », p. 236.

<sup>198</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Nyctalopus airline*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>199</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Nyctalopus airline*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>200</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Nyctalopus airline*, in *Alambic / sortie sud*.

<sup>201</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13*.

<sup>202</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

tu pensais franchir le miroir  
sans avoir à changer de gueule  
tu craches le sang dans ta baignoire  
et tu t'essuies dans un linceul<sup>203</sup>

On peut clore ce survol du motif symbolique de la traversée du miroir par le rappel du constat « tu voudrais franchir la lumière<sup>204</sup> » émis à propos du protagoniste d'*Orphée nonante huit*, et qui apparaît comme une variation sur la même thématique dans laquelle subsiste seul le motif du franchissement de la frontière symbolique, tandis que la sollicitation du miroir comme vecteur de l'expérience n'est présente que par le rappel indirect de la scène correspondante de l'*Orphée* de Cocteau. Remarquons encore que la valorisation de l'aspect magico-initiatique, telle qu'elle ressort des vers « et tu scelles tes lèvres / aux secrets d'un miroir<sup>205</sup> », se rattache *in fine* à la présentation lucrétienne dont le discours thiéfainien tire la conséquence ultime, le miroir devenant le dépositaire d'un savoir cryptique réservé aux initiés et dont on a par ailleurs tout loisir de déterminer la nature. Le plan sous-jacent de l'énoncé multivoque se révèle ici porteur d'un complément herméneutique essentiel qu'il est tout aussi impératif de prendre en compte, bien qu'on doive renoncer à en exposer les modalités d'organisation dans ces lignes.

Après la correspondance avec la théorie lucrétienne que révèle le traitement du motif du miroir, c'est avec la conception de l'amour développée dans le poème latin que le discours thiéfainien entre en une résonance singulière qui touche l'ensemble des harmoniques

<sup>203</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

Il faudrait ici pouvoir détailler la polysémie de la « baignoire » et surtout du « linceul », la relecture selon le *sensus etymologicus* aboutissant à une atténuation voire une inversion du verdict de mort.

<sup>204</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Orphée nonante huit*, in *La tentation du bonheur*.

<sup>205</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Juste une valse noire*, in *Fragments d'hébétude*. La réaccentuation des « secrets » à partir du sens figuré des *secreta* latins désignant les parties intimes va de pair avec celle du « miroir » comme attribut naturel de Vénus et par extension de la femme, ouvrant la voie à une lecture alternative particulièrement suggestive qui témoigne de la récurrence comme des possibilités expressives de la dynamique d'érotisation du discours.

perceptibles à la lecture des vers de Lucrèce. La dénonciation du caractère illusoire de l'attachement amoureux et sa réduction radicale à un simple phénomène physiologique constituent le noyau central d'un parallèle dont on peut détailler point par point les principaux ancrages, à commencer par l'écho direct apporté par le vers des *Confessions d'un never been* « dans ce chagrin des glandes qu'on appelle l'amour<sup>206</sup> » à la démonstration lucrétienne d'une origine purement physico-biologique – *inritata semine loca* – de l'impulsion érotique :

*Sollicitatur id in nobis, quod diximus ante,  
semen, adulta aetas cum primum roborat artus.  
Namque alias aliud res commouet atque lacessit ;  
ex homine humanum semen ciet una hominis uis.  
Quod simul atque suis eiectum sedibus exit,  
per membra atque artus decedit corpore toto  
in loca conueniens neruorum certa, cietque  
continuo partis genitalis corporis ipsas.  
Inritata tument loca semine, fitque uoluntas  
eicere id quo se contendit dira libido,  
idque petit corpus mens unde est saucia amore.  
Namque omnes plerumque cadunt in uolnus, et illam  
emicat in partem sanguis unde icimur ictu,  
et si comminus est, hostem ruber occupat umor.  
Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,  
siue puer membris muliebribus hunc iaculatur,  
seu mulier toto iactans e corpore amorem,  
unde feritur eo tendit, gestitque coire,  
et iacere umorem in corpus de corpore ductum ;  
namque uoluptatem praesagit muta cupido.  
Haec Venus est nobis ; hinc autemst nomen amoris,  
hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor  
stillauit gutta, et successit frigida cura. (IV, 1039-1060 ;  
nous soulignons)*

<sup>206</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

Il est particulièrement fascinant de prendre conscience du redoublement référentiel qui ressort de la confrontation de la séquence lucrétienne avec la notation de Jim Harrison relative au protagoniste de la nouvelle *Une vengeance...* pour lequel c'est précisément la dénégation opposée à l'aspect physiologique qui fonde le caractère exceptionnel du sentiment qu'il éprouve à l'égard de la femme aimée : « Sans préméditation, il s'était définitivement éloigné des simples collisions glandulaires du commun des mortels.<sup>207</sup> »

Le caractère aussi arbitraire que dénué de fondement de la désignation sous le nom idéalisateur d'amour d'un phénomène profondément ancré dans la banalité des processus corporels – thème également présent chez Catulle – est résumé de façon lapidaire par la séquence d'ouverture de *Loin des temples en marbre de lune* « on vient tous d'une capote usée / on vient tous d'un immense amour <sup>208</sup> », tandis que le titre *L'amour est une névrose*<sup>209</sup> se présente sous une apparence tout aussi dépréciative pour ce qui concerne la composante psychique.

Un autre des manques inhérents à l'état amoureux est l'aveuglement dans laquelle il plonge celui qui en est atteint et qui est assimilé à une forme de stupidité dont l'amant n'émerge qu'une fois dissipée l'illusion de la passion :

*stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi*

*plus uideat quam mortali concedere par est.* (IV, 1183-1184 ; nous soulignons)

<sup>207</sup> Jim Harrison, « Une vengeance... », *Légendes d'automne*, Paris, Robert Laffont, 1981, coll. « 10/18 », p. 109.

<sup>208</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Loin des temples en marbre de lune*, in *Scandale mélancolique*. À côté du renvoi indirect à la pierre de lune et à son aura symbolique, le « marbre de lune » reflète mot pour mot la dénomination usuelle latine *marmor lunensis*, soit « marbre de Luni » désigné en français par l'appellation « marbre de Carrare ». La « capote usée » réapparaît dans *Karaganda (Camp 99)* [in *Stratégie de l'inespoir*] sous la forme du « paradoxe usé » dont la lecture selon le *sensus etymologicus* dévoile la nature d'équivalent exact d'un « contraceptif ».

<sup>209</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *L'amour est une névrose*, in *Suppléments de mensonge*.

Le symptôme le plus évident de la faiblesse mentale résultant de l'aliénation érotico-sexuelle est l'attribution à la femme aimée de qualités imaginaires, telle que la suggère la polysémie d'*Eurydice nonante sept* présentant « ton pauvre orphée » comme « un idiot qui sait / qu'il a vu l'invisible en toi<sup>210</sup> » : « l'invisible » comme supposée révélation d'un idéal suprême de la beauté féminine se dévoile comme le résultat d'un banal fantasme de projection émanant de l'homme aimant et dont celui-ci prendrait *a posteriori* conscience, ajoutant à l'ambivalence de la qualification d'« idiot ».

L'assimilation de l'amour à une maladie incurable est un autre aspect de la démystification de l'Éros réalisée dans le *De rerum natura* où le péril est encore aggravé par la nature latente de l'affection destructrice :

*nec reperire malum id possunt quae machina uincat :  
usque adeo incerti tabescunt uolnere caeco.* (IV, 1119-  
1120 ; nous soulignons)

La correspondance est à nouveau parfaite avec l'auto-exhortation d'*Amour désaffecté* « inutile de nous retourner / sur ce mal caché qui nous ronge<sup>211</sup> » : l'indication implicite du seul remède applicable est en même temps déductible de l'intitulé multivoque dont une des composantes sémantiques revient à l'élimination de la composante affective.

À la différence de tels rapports d'équivalence de principe entre les réflexions de Lucrèce et la réponse que leur apporte le corpus des chansons, la réappropriation de la séquence décrivant l'ensemble des mécanismes reproducteurs comme le résultat d'une recombinaison à l'infini des corps premiers prend par contre la forme d'une réécriture spécifique et au champ d'application délibérément restreint. L'affirmation

*Scilicet haec ideo terris ex omnia surgunt,  
multa modis multis multarum semina rerum  
quod permixta gerit tellus discretaque tradit.* (VI, 788-790 ;

<sup>210</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Orphée nonante huit*, in *La tentation du bonheur*.

<sup>211</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amour désaffecté*, in *Stratégie de l'inespoir*.

nous soulignons)

– dont la quadruple allitération garantit symboliquement la pertinence indiscutable – est en effet réinterprétée sous le seul angle des processus biologico-génétiques concernant l'être humain dans les vers de *Sentiments numériques revisités*

quand l'ordre des humains nous sert dans son cocktail  
7 milliards de versions différentes du réel<sup>212</sup>

Le pivot de la réaccentuation implicite – et du basculement vers l'évocation sous-jacente de la sexualité qui l'accompagne – est constitué ici par le terme « cocktail » dont le sens argotique anglais naît de la réunion des désignations familières des organes sexuels masculins et féminins. La conception lucrétienne d'un schéma primitif conservant intacte sa cohérence en dépit des variations *ad infinitum* auxquelles il est soumis prend ainsi un relief inattendu à travers la retranscription multivoque dont il importe d'appréhender la complexité redoutable, qui pourrait le cas échéant rester insoupçonnée devant la primeur accordée spontanément à une lecture métaphorique du « cocktail » – ce dernier étant alors supposé renvoyer à l'hétérogénéité des « versions différentes du réel ». Contrairement à la fiction de l'accessibilité immédiate d'une polysémie réduite à la seule dimension imagée du terme central, c'est bien la littéralité de *cock* et de *tail* pris dans leurs dimensions sexuelles respectives qui constitue le support de la strate sous-jacente d'un discours dont l'inversion des modalités de distribution usuelles – résumées par le double dogme d'une littéralité de l'énoncé de surface opposée à la sollicitation exclusive des acceptions figurées réalisée au plan cryptique – apparaît alors comme la caractéristique essentielle.<sup>213</sup>

<sup>212</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Sentiments numériques revisités*, in *VIXI Tour XVII* ; la version originale sur l'album *La tentation du bonheur* « 5 milliards de versions différentes du réel » a été modifiée progressivement – avec une étape intermédiaire « 6 milliards de versions différentes du réel » dans les tout premiers concerts de la tournée – pour correspondre à l'évolution de la population mondiale.

<sup>213</sup> L'inversion des plans de lecture du « cocktail » associée à sa réaccentuation sexuelle resurgit dans *Les fastes de la solitude* [in *Défloration 13*] dont les vers « leurs druides aux becs benzène en livrées de valets / te préparent un

La dynamique d'échanges permanents qui sous-tend dans le *De rerum natura* les rapports entre les atomes est ainsi portée à un degré de cristallisation symbolique qui permet d'en mesurer tant l'intensité que la fécondité au sens propre, renouant avec la tonalité de la célébration initiale de Vénus en tant qu'origine même de la vie – *per te quoniam genus omne animantum / concipitur* (I, 4-5).

Parmi les nombreux aspects du *De rerum natura* qui entrent de façon récurrente en interaction avec le discours thiéfainien, les attaques véhémentes contre les dieux et la religion se situent au premier rang tant pour ce qui concerne l'inanité foncière des croyances religieuses que pour ce qui est des conséquences néfastes d'une domination sans partage de la religion quelle qu'en soit l'obédience. Alors que la fiction de l'existence des dieux est ramenée par Lucrèce à une banale *ignorantia causarum* (VI, 63), c'est carrément à une défaillance de principe de la raison humaine postulant la véracité des diverses croyances que conclut le vers *quo magis errantes caeca ratione feruntur* (IV, 77). La recréation des appréciations dévalorisantes dans le discours thiéfainien s'effectue fréquemment par le biais d'une neutralité – voire d'un respect – de façade joints à l'inversion sous-jacente de l'intention explicitement proclamée, ainsi que l'exprime dans *Zoos zumains zébus* l'équivoque de la protestation emphatique

mais loin de moi l'idée d'être irrévérencieux  
et de flinguer les chimères qui rendent les gens heureux<sup>214</sup>

C'est de la même intrication polysémique embrassant approbation et dépréciation dans le même processus énonciatif que relève l'amalgame dévastateur opéré dans *Fièvre résurrectionnelle* où le rêve d'un « nouvel univers » est conçu

pour les mendiants qui prient les dieux & les chimères  
les trafiquants d'espoir aux sorties des vestiaires<sup>215</sup>

cocktail dans leurs tubes à essai » donnent une acuité supplémentaire à la vision d'une réalisation *in vitro* du processus d'échange biologique.

<sup>214</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Zoos zumains zébus*, in *Chroniques bluesymentales*.

<sup>215</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fièvre résurrectionnelle*, in *Suppléments de mensonge*.

Dans le même refus d'une condamnation explicite – qui aggrave paradoxalement le verdict de nullité émis au plan sous-jacent à l'encontre des différentes offres de sens –, la confusion délibérée des références nourrit la litanie parodique de *Zoos zumains zébus* dont on a déjà cité le distique final, et dans laquelle la permutabilité des options religieuses ou prétendument telles – tant sur le plan des figures objets d'un culte ou d'une vénération analogue que sur celui des textes sacrés ou de leurs équivalents d'inspiration diverse – induit *ipso facto* le brouillage ou la réduction à l'absurde des orientations existantes, sans pour autant leur substituer un autre article de foi que la constatation précédemment évoquée d'un vide irrémédiable :

je connais tous les dieux du ciel et de l'enfer  
vichnou maradona batman et jupiter  
j'ai même croisé jésus un soir dans la tempête  
avec un gyrophare à la place de la tête  
j'ai lu tous leurs polars leurs anciens testaments  
les védas les humas les torahs les corans  
et maintenant j'imagine un god book inédit  
avec les pages en blanc sur le vide infini<sup>216</sup>

Avec l'efficacité implacable que lui confère son évidence lapidaire, le renvoi dos à dos des monothéismes chrétien et musulman dans *La philosophie du chaos* permet leur neutralisation réciproque en tant que contenus religieux :

c'est pas parce qu'on n'aime pas l'coran  
qu'on doit finir chrétien<sup>217</sup>

<sup>216</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Zoos zumains zébus*, in *Bluesymental Tour*. Une énumération du même type figure à la fin de *Also sprach Winnie l'ourson* [in *Défloration 13*] où l'indication « c'est ce qu'on nous apprend dans l'ancien testament » ouvre la voie à un catalogue hétéroclite dans lequel seul « le coran » complète la liste des textes religieux, tandis que les autres références entremêlent les domaines de la littérature, de la philosophie, de la musique mais aussi de la subculture contemporaine.

<sup>217</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *La philosophie du chaos*, in *La tentation du bonheur*.



La logique du syllogisme absurde joue ici à plein pour adjoindre à la lecture immédiate et à sa réduction des discours dogmatiques au même dénominateur d'une indifférence démystificatrice la dénonciation implicite – et par là même d'autant plus virulente – de l'adhésion à une croyance qui serait justifiée par le seul rejet de la religion concurrente, la négativité de la formulation contribuant comme dans l'ensemble du texte à accroître l'impénétrabilité première de l'énoncé apodictique.

Davantage encore que le démontage des insuffisances intellectuelles propres à tous les discours dogmatiques, le rappel des exactions sanglantes causées par l'intransigeance religieuse se situe au cœur de la réflexion de Lucrèce qui s'attache dès les premiers vers de son poème à fustiger les crimes imputables à la religion à travers l'exemple de l'immolation d'Iphigénie. *L'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout* dote le même *exemplum* symbolique d'un potentiel d'évocation de dimension archétypale à travers sa transposition à l'univers contemporain des machinations politiques dans les vers adressés au personnage principal

t'immoles pour nous iphigénie  
au rayon des soupes populaires<sup>218</sup>

La déploration *Tantum religio potuit suadere malorum !* (I, 101) qui conclut chez Lucrèce la reconstitution de l'épisode tragique trouve un écho répété dans le discours thiefainien qui prend pour cible les représentants de la religion lorsqu'ils revendiquent une emprise absolue sur l'existence humaine – à l'instar des « diet-nazis<sup>219</sup> », des « voppos<sup>220</sup> », de « Napoléon<sup>221</sup> » ou de « Staline<sup>222</sup> » qui incarnent le versant profane d'une telle volonté de puissance. Les vers

<sup>218</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *L'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout*, in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne/Sony, 1979.

<sup>219</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*.

<sup>220</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*; *Série de 7 rêves en crash position*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>221</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>222</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

## d'Annihilation

on n'en finit jamais de rejouer Guignol  
chez les Torquemada, chez les Savonarole<sup>223</sup>

prennent au pied de la lettre la notion d'un Grand-Guignol sanglant et macabre pour l'appliquer dans toute son horreur grotesque aux exactions commises par l'inquisiteur et le dictateur chrétiens ou plus exactement – ainsi que le signale le choix du pluriel – par tous ceux auxquels ils peuvent être assimilés du fait de leur fonction et surtout de l'usage qu'ils choisissent d'en faire. Le rôle de repoussoir absolu qui échoit au duo historique dans le discours de la chanson découle à cet égard du *sensus etymologicus* des noms « Torquemada » et « Savonarole » – le « tordu » et l'« épurateur » brandissant le « savon » de la religion – qui les prédestine d'entrée à leurs funestes activités. De telles figures n'ont rien à envier au « méchant gros minet<sup>224</sup> » – soit l'ayatollah Khomeini – de *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir* qui fait peser une menace constante sur « les petites filles de mahomet » dans la mesure où il « joue au flipp avec leur coran<sup>225</sup> ». La strophe consacrée à l'oppression impitoyable qu'il exerce au nom de la religion se conclut cependant par une généralisation de l'entreprise de dévoilement à l'ensemble des figures divines et de leurs représentants terrestres :

les dieux changent le beurre en vaseline  
et les prophètes jouent dracula<sup>226</sup>

Le caractère global de la confrontation avec les discours religieux est

<sup>223</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*.

<sup>224</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>225</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

<sup>226</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *113<sup>e</sup> cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*. On renonce à détailler ici la polysémie des termes de la séquence pour se borner à signaler les développements consacrés au « miracle » du beurre changé en vaseline 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*.

d'ailleurs déjà déductible du titre de la chanson dont la polysémie latente – outre le parallèle avec les titres de chansons de Bob Dylan ou des Rolling Stones où apparaissent des chiffres sélectionnés de façon arbitraire – englobe à la fois les 113 sourates du Coran (sur un total de 114) qui s'ouvrent par la formule « au nom d'Allah, le Compatissant, le Miséricordieux » et les 113 occurrences de « premier-né » comme de « victime » dans l'Ancien Testament qui font reconnaître dans ce nombre le symbole même de Jésus.

La conception lucrétienne de la tranquillité absolue en tant qu'apanage exclusif des dieux – *deos securum agere aeuom* (VI, 70) – est déclinée dans le corpus des chansons sous des formes diverses dont l'élément commun est l'hypothèse de leur non-intervention de principe résultant d'une indifférence inébranlable elle-même révélatrice d'une existence jouissant en permanence d'une *tranquilla pace* (I, 31) : le suicide par pendaison de Nerval s'accomplit dans *Le jeu de la folie* « sous le regard des dieux<sup>227</sup> », de même que les menées dévastatrices de la figure féminine d'*Amants destroy* se déroulent « sous la rumeur des immortels<sup>228</sup> » ou bien que le personnage principal de *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville* contemple dans ses derniers instants la splendide immobilité des dieux : « peu à peu t'aperçois le tunnel / où brillent les immortels<sup>229</sup> ». Il est d'ailleurs significatif que le protagoniste de l'*Angélu*s blasphématoire revendique pour lui-même ce privilège divin en évoquant « le calme désespoir / de mon bonheur tranquille<sup>230</sup> », derrière lequel se profile en outre la réinterprétation du « calme désespoir<sup>231</sup> » diagnostiqué par Thoreau comme étant la marque

<sup>227</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le jeu de la folie*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>228</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amants destroy*, in *Eros über alles*.

<sup>229</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville*, in *Le bonheur de la tentation*. On laisse ici inexplorée la lecture alternative découlant de la réaccentuation sexuelle de l'ensemble du discours du texte, dans la mesure précisément où elle élimine toute référence aux « immortels » en tant qu'instances divines.

<sup>230</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélu*s, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>231</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, traduction et notes par Germaine Landré-Augier, Paris, Aubier, 1967, p. 28. La version « tranquille désespoir » [traduction par L. Fabulet, Paris, Gallimard, 1990, p. 12, formulation popularisée en psychologie sous la forme de « désespoir tranquille »] correspondrait par contre à une réécriture sur le mode du *cut-up* qui apparaît tout aussi envisageable, d'autant plus que le

de l'« existence commune ». L'impassibilité propre aux « immortels » s'infléchit à l'occasion dans la direction d'une gaieté empreinte d'une cruauté absente chez Lucrèce, mais qui constitue un trait distinctif des dieux d'Homère, dont le « rire inextinguible<sup>232</sup> » réapparaît dans le texte d'*En remontant le fleuve* :

en remontant le fleuve vers cette éternité  
où les dieux s'encanailent en nous voyant pleurer<sup>233</sup> »

Malgré une présentation en apparence plus diffuse, la référence homérique est parfaitement identifiable tant dans la formulation de *Parano-safari en ego-trip-transit* « si la vie est une illusion / avec des fous-rires en voix-off<sup>234</sup> » que dans la retranscription sous forme de bruitage qu'en propose la séquence finale de *Terrien, t'es rien*<sup>235</sup> : un immense éclat de rire succède ici aux rafales de mitrailleuses qui ont elles-mêmes réduit au silence les bêlements enthousiastes d'un troupeau dans lequel on reconnaît sans mal l'incarnation de « l'homme du troupeau<sup>236</sup> » décrié par Nietzsche.

Du fait du refus global qu'il oppose au système de croyances de l'Antiquité et à tout discours religieux en général, Lucrèce nie de façon parfaitement conséquente l'existence des lieux de séjour *post mortem* dont la description est présente chez la plupart des auteurs de l'époque, préférant rappeler avec insistance que c'est l'existence terrestre elle-même qui constitue pour l'homme l'enfer ou le séjour des bienheureux. L'évocation purement négative des enfers dans le *De rerum natura* offre

*quiet* anglais est rendu dans le discours thiéfainien par « tranquille », ainsi pour le « vampire tranquille » de *Exit to chatagoune-goune* [in *Soleil cherche futur*] qui répond aux *quiet vampires* auxquels Jim Morrison assimile les spectateurs de cinéma [*Film spectators are quiet vampires* », *Écrits*, édition bilingue, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 92.].

<sup>232</sup> Homère, *L'Odyssée*, texte édité et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924, chant VII, v. 234.

<sup>233</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *En remontant le fleuve*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>234</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Parano-safari en ego-trip-transit*, in *Défloration 13*.

<sup>235</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Terrien, t'es rien*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>236</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard, 1983, p. 345.

ainsi peu de points d’ancrage aux tableaux « infernaux<sup>237</sup> » qui abondent dans le corpus des chansons et pour lesquels le discours thiéfainien sollicite en toute logique les références adéquates, ainsi que le souligne le vers d’*Annihilation* « je revisite l’enfer de Dante & de Virgile<sup>238</sup> ». C’est cependant dans la continuité de la vision lucrétienne que *Also sprach Winnie l’ourson* assimile la vie de l’être humain à une torture infernale – « & ton rêve amer commence en transe & sans trêve en enfer<sup>239</sup> » –, entérinant implicitement l’appréciation portée dans le texte latin sur la véritable signification du supplice de Tityon en tant que représentation allégorique du sort de l’humanité :

*Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem  
quem uolucres lacerant atque exest anxius angor,  
aut alia quavis scindunt cuppedine curae.* (III, 992-994 ;  
nous soulignons)

Le rappel du sort de Tityon fournit l’occasion d’une contamination virtuose des références dans *Ad orgasmum aeternum* dont la séquence finale s’édifie sur la base d’un double détournement mythologico-littéraire :

je reviendrai narguer tes dieux  
déguisé en voleur de feu  
et crever d’un dernier amour  
le foie bouffé par tes vautours<sup>240</sup>

Si le « voleur de feu » et le défi lancé aux dieux désignent d’abord Prométhée comme *alter ego* du protagoniste, la mention du « dernier amour » et les modalités du supplice où les « vautours » se substituent à

<sup>237</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Orphée nonante nuit*, in *La tentation du bonheur ; Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l’inespoir*. La polysémie récurrente de l’« enfer » 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.

<sup>238</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles édition collector*.

<sup>239</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Also sprach Winnie l’ourson*, in *Défloration 13*.

<sup>240</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Ad orgasmum aeternum*, in *Soleil cherche futur*.

l'aigle prométhéen inclinent d'autant plus à accorder la préséance à Tityon que la séquence – comme la totalité de la chanson après le prologue parlé – se présente sous forme d'apostrophe à la figure féminine, renouvelant ainsi l'association explicite établie par Lucrèce entre le rappel du sort de Tityon et la souffrance causée à l'être humain par l'amour.

Bien que l'exergue lucrétienne de *Médiocratie...* dont il a été question dès les premières lignes des présentes réflexions ne contienne à proprement parler pas d'évocation de l'enfer, la formule *o genus infelix humanum* apporte une confirmation indirecte mais parfaitement explicite à la mise en garde contre l'« enfer climatisé<sup>241</sup> » directement issu du *Cauchemar climatisé* de Henry Miller, l'adresse aux « frères humains » rencontrée au début du texte réapparaissant à cette occasion sous la forme à la fois redoublée et modifiée « frères humains, frangins damnés<sup>242</sup> ». Par le jeu de la dynamique des processus énonciatifs, une polyphonie référentielle débouchant sur un dialogue à trois voix se met en place entre la devise latine concluant à une forme d'« élection négative » du genre humain, le renvoi à la supplication « frères humains qui après nous vivez » par laquelle débute la *Ballade [dite des pendus]* et le démenti sans appel opposé à la position de Villon par la formulation thiéfainienne : la métamorphose inopinée des « frères humains » en « frangins damnés » – désignation qui fait ressortir la fragilité inhérente aux représentants du genre humain à travers sa parenté étymologique avec le latin *frangere* – rend définitivement sans objet la supplique finale du texte de Villon « mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre<sup>243</sup> » dans laquelle se dessine de façon incontestable l'éventualité consolatrice d'une possible délivrance, alors que l'enfermement dans l'univers créé par l'action conjuguée de la « médiocratie » et la « médiacrité<sup>244</sup> » est défini d'emblée comme sans remède.

La concordance entre la vision lucrétienne et sa recreation dans le discours thiéfainien est par contre particulièrement marquée en ce qui

<sup>241</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Médiocratie...*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>242</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Médiocratie...*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>243</sup> François Villon, *Ballade (dite des Pendus)*, in *Poésies complètes*, texte établi et annoté par Claude Thiry, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 303.

<sup>244</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Médiocratie...*, in *Stratégie de l'inespoir*.

concerne le regard porté sur le temps et la mort : la possibilité d'appréhension du vers de *Fenêtre sur désert* « dans les eaux noires d'un lit glacé<sup>245</sup> » en tant que réécriture de l'évocation métaphorique de la mort proposée dans le vers *in nigras lethargi mergitur undas* (III, 819) est révélatrice de l'aura mortifère propre à la dernière strophe du texte, modifiant notablement la résignation mélancolique véhiculée par le discours explicite – ainsi que par la strate sous-jacente relevant de la dynamique de l'Éros dont on a déjà pu apprécier la coloration lucrétienne. L'approfondissement suggéré par la référence lucrétienne est d'ailleurs corroboré par le renvoi latent au Styx que l'on peut déduire de la polysémie du « lit glacé » et qui nourrit bien évidemment l'imagerie du vers latin : remarquons toutefois que la présence latente du fleuve infernal est plus palpable dans l'énoncé de la chanson où il est fait mention d'une température inhabituellement froide du « lit » et par glissement métonymique des « eaux noires » telles que les dépeint déjà Hésiode, la couleur étant par contre également valorisée dans les deux formulations. Il est essentiel à l'oscillation sémantique caractéristique de l'écriture énigmatique que la composante léthargique et sa possible dérivation létale soient absentes du discours explicite, à la différence de ce qui se produit chez Lucrèce où le génitif *lethargi* suffit à établir le sens figuré auquel il convient de comprendre les *nigras undas* : en s'abstenant du resserrement sémantique opéré dans l'énoncé latin et en introduisant l'équivoque autour du « lit » que décline déjà la chanson populaire *Aux marches du palais* – « dans le mitan du lit / la rivière est profonde » –, le discours de la chanson affirme sa multivocité de principe à l'intérieur de laquelle le rappel lucrétien représente de fait une option de lecture à la pertinence saisissante, mais à laquelle il ne saurait être question de ramener la complexité débordante de l'écriture polyréférentielle.

La traduction littérale et corporelle que Lucrèce choisit de donner à la conception de l'existence humaine en tant qu'enfermement à perpétuité – et donc par définition sans délivrance possible autre que la mort – est à l'origine d'une dynamique de réappropriation aux variations multiples, mais dont le profil renvoie sans exception à la matrice latine et à sa focalisation sur les processus physiques de la

<sup>245</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fenêtre sur désert*, in *Stratégie de l'inespoir*.

réaction à la contrainte subie :

*Praterea uersamur ibidem atque insumus usque,  
nec nos uiuendo procuditur illa uoluptas.* (III, 1080-1081 ;  
nous soulignons)

Le mouvement de rotation prend ainsi une coloration pathologique chez le personnage principal de *L'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout* auquel s'adresse la remarque sans appel « tu tournes en rond dans ta psychose<sup>246</sup> », tandis que – sous l'effet de l'interconnexion sous-jacente des différents constituants énonciatifs –, le verdict ainsi énoncé dans le refrain trouve sa légitimation dans la constatation préliminaire d'une aporie existentielle qui reçoit également son fondement dans le parallèle avec la formulation du *De rerum natura* : le distique « les maîtres des voies sans issues / t'on offert un combat foireux<sup>247</sup> » réactive – à travers la notation renvoyant à l'impossibilité d'échapper à l'enfermement dans la non-résolution des problèmes – l'idée d'une réclusion indépassable exprimée dans la seconde moitié de l'hexamètre, alors que la déclinaison de la première moitié du vers est par la suite réalisée dans le refrain. Il n'est pas inutile de rappeler enfin que le processus de réflexion en miroir éclaté intervient précisément dans un texte qui signale à travers le renvoi déjà noté à l'immolation d'Iphigénie sa proximité avec l'inspiration lucrétienne : la présence d'une double réécriture du *De rerum natura* au sein d'une seule et même chanson révèle ici toute la complexité de la dynamique d'entrelacement mise en œuvre au plan intertextuel, la multiplicité référentielle qu'on a eu l'occasion de détailler à de fréquentes reprises se réalisant sur la base constante d'une densité maximale de chacune des composantes du processus de création.

Le prolongement naturel de la condamnation à un parcours menant « de cul-de-sac en voie sans issue<sup>248</sup> » est la recherche désespérée d'une issue qui apparaît d'emblée vouée à l'échec, et ce quelle que soit la

<sup>246</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *L'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout*, in *Autorisation de délirer*.

<sup>247</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *L'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout*, in *Autorisation de délirer*.

<sup>248</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Crépuscule-transfert*, in *Fragments d'hébétude*.



nature de la difficulté à affronter et du blocage qui empêche sa résolution : la radicalité de l'aporie trouve une illustration achevée dans *Amour désaffecté* où la formulation polysémique « la rouille fait grincer les couleurs / & bloque les issues de secours<sup>249</sup> » autorise une pluralité d'applications qu'on s'interdit ici d'explorer plus avant<sup>250</sup>, mais dont émerge avec une netteté d'autant plus implacable la reconnaissance de l'inéluctabilité d'un enfermement dont il devient parfaitement inutile de questionner la nature. Une approche directe de la question est tentée dans *Fin de partie* qui réitère inlassablement l'interrogation sans réponse « où est la sortie<sup>251</sup> » : celle-ci est également déclinée sous une forme analogue – « est-ce que t'as trouvé / la sortie hallucinée / que tu cherchais ici<sup>252</sup> » – à l'adresse de la figure féminine de *Rendez-vous au dernier carrefour*, les intitulés respectifs des deux chansons laissant présager d'entrée de jeu de l'inanité de la tentative de fuite dont il s'agit ici de privilégier la portée existentielle ou métaphysique. L'issue de la recherche apparaît plus incertaine dans *Fièvre résurrectionnelle* où la formulation « 6 milliards de fantômes qui cherchent la sortie<sup>253</sup> » est au premier abord symptomatique de la même réclusion inhérente à la condition humaine, mais peut également le cas échéant anticiper l'évolution « insurrectionnelle » de la chanson soulignée avec insistance par l'auteur, la localisation de chaque strophe « dans les banlieues<sup>254</sup> » de diverses villes du globe suggérant à elle seule un basculement imminent vers la révolte – parmi les nombreuses possibilités d'accentuation dont le seul contraste « résurrectionnelle » / « insurrectionnelle » ne peut fournir qu'une amorce de classification. *Les ombres du soir* privilégient la dimension onirico-hallucinatoire de la quête, qui culmine au point de jonction du dernier couplet avec le

<sup>249</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Amour désaffecté*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>250</sup> Une investigation approfondie de chacun des éléments de l'évocation en serait la condition préalable, la polysémie de la « rouille » apparaissant comme le facteur principal du processus de réaccentuation.

<sup>251</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fin de partie*, in *Fragments d'hébétude*.

<sup>252</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Rendez-vous au dernier carrefour*, in *Amicalement blues*.

<sup>253</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fièvre résurrectionnelle*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>254</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Fièvre résurrectionnelle*, in *Suppléments de mensonge*.

refrain :

où les lunes s'estompent & s'effacent  
en glissant sur un flux sans fin  
d'aucuns en cherchent la sortie  
depuis des siècles & ma mémoire  
au fil des brouillards & des nuits  
se perd dans les ombres du soir<sup>255</sup>

Les constituants du refrain – qui relèvent pour leur part de la vision lucrétienne d'une existence se déroulant dans les ténèbres, ainsi qu'on a précédemment relevé dans ces lignes – viennent ici relayer l'évocation de la recherche sans fin pour lui apporter indirectement une réponse que ses modalités d'énonciation font pressentir comme négative, le dernier vers apparaissant alors comme un écho de la disparition *nigras in undas* en tant que représentation symbolique de la mort.

Les *Confessions d'un never been* proposent une variation du motif de l'enfermement existentiel à la hauteur de leur complexité propre, le substrat lucrétien s'effaçant ici largement derrière la réinterprétation qu'en élabore le palindrome de Guy Debord *in girum imus nocte et consumimur igni*. Le protagoniste reclus « dans la clarté chimique de ma nuit carcérale<sup>256</sup> » clôt son parcours à travers « l'algèbre des mélancolies<sup>257</sup> » par la constatation énigmatique

je suis l'évêque étrusque, un lycanthrope errant  
qui patrouille dans le gel obscur de mon mental<sup>258</sup>

dans laquelle la substitution au déplacement circulaire décrit par Lucrèce de l'activité de va-et-vient représentée par la « patrouille » – telle que la pratiquent les figures de William Burroughs cherchant sans

<sup>255</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Les ombres du soir*, in *Suppléments de mensonge*.

<sup>256</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>257</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

<sup>258</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

cesse à s'assurer au moins partiellement de leur identité fluctuante<sup>259</sup> – transpose la recherche d'une issue sur le plan des processus psychiques de l'enfermement intérieur.

La réduction à néant des catégories temporelles d'écoulement et de durée par comparaison avec l'éternité du trépas est mise en évidence avec une précision marquée dans le discours lucrétien sur la mort qui développe à cet endroit du *De rerum natura* une véritable démonstration arithmétique :

*Nec prorsum uitam ducendo demimus hilum  
tempore de mortis, nec delibare ualemus,  
quo minus esse diu possimus forte perempti.  
Proinde licet quotuis uiuendo condere saecla ;  
mors aeterna tamen nihilo minus illa manebit,  
nec minus ille diu iam non erit, ex hodierno  
lumine qui finem uitam fecit, et ille,  
mensibus atque annis qui occidit ante.* (III, 1076-1094 ; nous soulignons)

Le discours thiéfainien réalise la performance proprement extraordinaire de comprimer dans *Le vieux bluesman & la bimbo* l'intégralité du contenu de ces réflexions dans la question lapidaire adressée à la figure féminine : « quel âge auras-tu p'tite / quand j'aurai 2000 ans ?<sup>260</sup> ». Faisant suite au rappel déjà signalé de la métaphore lucrétienne de la flèche censée déterminer la limite de l'univers – « il est trop tard pour marquer l'horizon / d'une flèche illisible & sans dérision<sup>261</sup> » –, ce nouveau renvoi à un passage fondamental du *De*

<sup>259</sup> William Burroughs, *Le Festin nu*, traduit de l'américain par Éric Kahane, préface de Gérard-Georges Lemaire, Paris [1964], Gallimard, 2002, coll. « Folio SF », cf. « mes occupations principales consistent à patrouiller », p. 313. Les conférences du cycle proposé sur la chaîne de Françoise Salvan-Renucci abordent à plusieurs reprises la question du halo référentiel des *Confessions d'un never been*, <https://www.youtube.com/channel/UCBYsVlljItqRZdriVLljIBg>.

<sup>260</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le vieux bluesman & la bimbo*, in *Amicalement blues*.

<sup>261</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Le vieux bluesman & la bimbo*, in *Amicalement blues*.

*rerum natura* souligne la densité énonciative et référentielle d'un texte que sa création *impromptu* et son appartenance à un album dit « de circonstance » semblerait à première vue disqualifier pour l'intégration de tels parallèles, alors que ces derniers sont par définition inhérents à l'expression thiéfainienne quel que soit le cadre d'exercice de celle-ci. La différence fondamentale qui sépare le discours cryptique du corpus des chansons et l'exposition abstraite propre à la démarche philosophique – même si celle-ci relève comme chez Lucrèce de la création poétique – ressort à nouveau de façon éclatante de la comparaison avec la note de bas de page du *Mythe de Sisyphe* dans laquelle Camus paraphrase les mêmes vers du poème latin, et qu'il est également impératif d'inclure dans le halo associatif du texte de Thiéfaine :

Même réflexion sur une notion aussi différente que l'idée du néant. Elle n'ajoute ni ne retranche rien au réel. Dans l'expérience psychologique du néant, c'est à la considération de ce qui arrivera dans deux mille ans que notre propre néant prend véritablement son sens. Sous un de ses aspects, le néant est exactement la somme des vies à venir qui ne seront pas les nôtres.<sup>262</sup>

La notion camusienne du néant rejoint l'adjuration lucrétienne à prendre congé de la vie de façon apaisée dans la formulation « & la sérénité / de mon joyeux néant<sup>263</sup> » qui complète dans *Angélus* « le calme désespoir / de mon bonheur tranquille<sup>264</sup> » dont on a déjà pu retracer la double accentuation renvoyant à la fois à Lucrèce et à Thoreau. Avant que le dernier vers de la chanson « au bras de la première / beauté vierge tombée des cieux<sup>265</sup> » ne rebatte les cartes du discours multivoque en l'entraînant vers un entrelacement érotico-blasphématoire dont il est exclu de reproduire ici la richesse évocatrice<sup>266</sup>, la prosopopée de la nature dont nous citons le passage

<sup>262</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *Œuvres complètes I*, p. 262, note \*.

<sup>263</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>264</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>265</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.

<sup>266</sup> On en trouvera une analyse dans Françoise Salvan-Renucci, « *tel un disciple*

déterminant pour le processus de recréation poétique

*Nam si grata fuit tibi uita ante acta priorque,  
et non omnia pertusum congesta quasi in uas  
commoda perfluxere atque ingrata interiere,  
cur non ut plenus uitae conuiuia recedis,  
aequo animoque capis securam, stulte, quietem ?* (III, 935-939 ; nous soulignons)

s'allie à la définition lucrétienne de la piété

*Nec pietas ullast uelatum saepe uideri  
uertier ad lapidem, atque omnis accedere ad aras,  
nec procumbere humi prostratum et pandere palmas  
ante deum delubra, nec aras sanguine multo  
spargere quadrupedum, nec uotis nectere uota,  
sed mage pacata posse omnia mente tueri.* (V, 1198-1203 ; nous soulignons)

pour aboutir au saisissant salut final « et je m'en vais ce soir / paisible & silencieux<sup>267</sup> » qui offre dans la précision de son élégance multivoque la quintessence de la réappropriation du *De rerum natura* réalisée dans le discours des chansons de H.F. Thiéfaine.

*de jésus / je boirai le sang de ta plaie » : érotisme et blasphème dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine.*

<sup>267</sup> Hubert Félix Thiéfaine, *Angélus*, in *Stratégie de l'inespoir*.