



HAL
open science

**“ roots & déroutés plus croisement ” : présence de
Nicolas Bouvier dans le discours poétique des chansons
de H.F. Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ roots & déroutés plus croisement ” : présence de Nicolas Bouvier dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. Loxias, 2018. hal-03221175

HAL Id: hal-03221175

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03221175>

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.

<http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=8884>

[Loxias | 59. Autour du programme des concours 2018 | I. Autour du programme des concours 2018](#)

Françoise Salvan-Renucci :

« roots & déroutés plus croisement » : présence de Nicolas Bouvier dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Résumé

L'écho apporté par le titre « roots & déroutés plus croisement » au recueil d'entretiens *Routes et déroutés* de Nicolas Bouvier invite à une exploration du dialogue implicite qui s'établit entre les chansons de H.F. Thiéfaine et la production de Nicolas Bouvier. Les correspondances décelables entre les livres de Bouvier (notamment *L'Usage du monde* et le *Poisson-Scorpion*) et de nombreux textes de Thiéfaine permettent de prendre conscience des modalités de réappropriation des textes de Bouvier mises en place au sein du discours énigmatique et multivoque, qui insère les réécritures d'une même formule de Bouvier dans plusieurs chansons sans véritable parenté thématique. L'étude comparative des positions théoriques des deux auteurs se révèle tout aussi fructueuse, puisqu'elle dévoile une communauté d'approche fondamentale reposant notamment sur une conception artisanale du travail sur la langue et un intérêt jamais démenti pour les mots.

Abstract

The correspondence between Thiéfaine's song title *roots & déroutés plus croisement* and the volume *Routes et déroutés* containing interviews by Nicolas Bouvier invites to an investigation of the latent dialogue which takes place between the Thiéfainian corpus and Bouvier's production. The parallel or echo-like formulations in the songtexts and in Bouvier's relations of his worldwide journeys give us the possibility to recognize and analyze how Thiéfaine transforms the sequences found in Bouvier's texts in the manner of a cut-up, which allows the reformulation of a particular statement in two or three different songtexts that have no kind of thematical affinity. The way both authors reflect about their artistic activity shows that they both conceive writing as an activity of genuine artisanal character, insisting on the importance of the sensibility for the single word and its place in the creation process.

Index

Mots-clés : Bouvier (Nicolas) , Thiéfaine (Hubert Félix)

Géographique : France , Suisse

Chronologique : Période contemporaine , XXe siècle

Texte intégral

1« roots & déroutes plus croisement », la dixième chanson de l'album *Défloration 13* paru en 2001¹, rend de par son seul titre un hommage quasi explicite à *Routes et déroutes*, le volume d'entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall de Nicolas Bouvier, le décès de ce dernier intervenu peu de temps avant l'écriture de la chanson donnant une actualité immédiate au rapprochement opéré par Thiéfaine. Bien que le nom de Bouvier ne soit pas cité dans *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*, le CD-ROM qui complète l'album en apportant notamment une série de précisions relatives à la genèse des différentes chansons, la correspondance littérale entre les deux intitulés cités au début de ces lignes est l'occasion de s'interroger plus avant sur les traces permettant de conclure à une présence répétée de Nicolas Bouvier à l'arrière-plan du discours poétique des chansons de Hubert Félix Thiéfaine. Si une place centrale est évidemment réservée à *L'Usage du monde* dans les investigations qu'on va mener ici, il va de soi cependant qu'on ne s'interdira pas pour autant de solliciter d'autres textes de Bouvier dans la mesure où ceux-ci sont également susceptibles de révéler des correspondances significatives tant avec les textes de Thiéfaine qu'avec son projet d'écriture, détaillé non seulement dans *Défloration 13* mais au détour de nombreux entretiens à la radio, à la télévision dans la presse.

2Le séjour de Bouvier en Macédoine, tel qu'il est relaté dans *L'usage du monde*, met le voyageur en présence d'un « marchand de cercueils² » qui présente une ressemblance frappante avec le protagoniste de « la maison borniol », qui se présente en disant « c'est moi borniol / et j viens livrer l'cercueil³ ». Le voisinage à la fois logique et inattendu du marchand de cercueils avec un artisan « qui fabrique justement des fusils » (67) trouve lui aussi un écho adéquat dans les souhaits formulés par le protagoniste thiéfainien de « la queue » qui fait succéder à l'aveu « alors je rêve d'être un fusil / un bazooka un bombardier / ou bien alors un champ de mines / où tu viendrais te faire sauter » la déclaration finale « alors je rêve d'être un tombeau / avec des lumières tamisées / où je pourrais compter mes os / en attendant l'éternité⁴ ». Les « éclats de rire » (67) qui ponctuent la conversation des deux artisans sont également revendiqués par le protagoniste de « comme un chien dans un cimetière (le 14 juillet) » qui met en scène son agonie supposée accompagnée de la demande « remonte-moi mes oreillers / je pars pour un éclat de rires⁵ », tandis que les « pissoirs » (67) de Bouvier trouvent un écho dans les « pissotières » présentes non seulement dans « la queue » mais aussi dans « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout » : dans ce dernier cas, la désignation « tes pissotières du salut » entrelace le rappel blasphématoire du confessionnal initié par le vers « tu redescends chez ton opium⁶ » et la lecture obscène du « salut » saisi sous l'aspect de l'érection⁷ au détriment de – ou en concurrence avec – son acception métaphysico-religieuse. La formulation intégrale de Bouvier évoquant « ces mots qu'à force de voir dans les pissoirs en toutes lettres ou en pictogrammes on finit quand même par connaître » (67) est par ailleurs transposée sur le double plan de la création poétique et de sa dépréciation simultanée dans les vers de « droïde song » « je peins mes hiéroglyphes

sur les murs des waters⁸ » : la fonction du poète comme dépositaire du sacré – voyant ou *vates* – dont le message est perçu comme un « vieil écho sibyllin⁹ » va de pair avec le caractère éphémère et précaire de son œuvre consignée sur l'eau – la traduction française du faux anglicisme que sont les *waters* – comme elle pourrait l'être sur le sable, et donc livrée à toutes les profanations possibles dont la première est précisément sa dévalorisation en tant que graffiti retrouvé dans les toilettes. Dans chacun des cas cités, la notation précise de Bouvier dégage une suggestivité que le discours poétique achève de transcender à travers la redéfinition multivoque, qui fait naître autour de l'apparente littéralité de la résonance un halo associatif à la richesse foisonnante dont les constituants sont contenus en germe dans l'énoncé en prose, mais ne dévoilent toute l'amplitude de leur spectre connotatif que sous l'aspect de leur intégration dans la complexité de l'expression thiéfainienne.

3La densité des parallèles est particulièrement remarquable en ce qui concerne « la maison borniol » : la description du « papier fort superbement décoré » des cercueils, « orange, noir et bleu avec de grandes coulées d'or et des croix tréflées à la peinture d'argent » (67), trouve un équivalent direct dans les « cercueils à fleurs¹⁰ » thiéfainiens dont l'apparition se conjugue avec la déclinaison d'un autre aspect de la scène dépeinte par Bouvier, offrant au cercueil à l'ornementation somptueuse l'occasion d'une destination spécifique. La description « les jours de fête il expose sa marchandise sur la rue comme le fleuriste ou le pâtissier. Dans tous les prix et pour tous les âges » (67) trouve dans le raccourci thiéfainien « je serai la maison borniol / le supermarché de la mort / cercueils à fleurs / pour les pauvres mêmes / et à roulettes / pour le vieillards » un pendant provocateur à travers lequel la notation à la fois sobre et pittoresque – et en même temps déjà riche de sous-entendus – rencontrée dans *L'Usage du monde* se charge d'un potentiel de détournement destructeur véhiculé par la mise en exergue de la dimension commerciale : tandis que le « supermarché » – et le soulignement emphatique dont il est l'objet dans la partition – se substitue aux étalages de fortune du texte de Bouvier, l'activité de l'entrepreneur de pompes funèbres se voit réduite au seul aspect de la recherche du profit maximal, la variété de l'offre et des prix en fonction des attentes de la clientèle renforçant logiquement les chances d'atteindre cet objectif. L'offre finale « 15 % de réduction sur suicide collectif » complète dans son cynisme sans vergogne l'arsenal des stratagèmes commerciaux, qui inclut les baisses de prix spectaculaires destinées à fidéliser la clientèle. Si l'attribution des « cercueils à fleurs » au « pauvres mêmes » relève d'une logique mercantile spéculant sur l'adéquation du produit à la tranche d'acheteurs ciblée, elle n'en reflète pas moins l'image finale du texte de Bouvier dont la dimension accusatrice latente se situe sur un tout autre plan : « parfois une paysanne noir vêtue s'y arrête, marchande vivement et s'en va d'un pas décidé, un petit cercueil sous le bras » (67). Le grotesque macabre du « cercueil à fleurs » s'enrichit pour sa part d'un sous-entendu révélateur dans « série de 7 rêves en crash position » où les vers « pendant que j'mets les bouts / dans un cercueil à fleurs¹¹ » suscitent une lecture alternative insoupçonnée à travers le sens argotique des « bouts » en tant que parties sexuelles de l'homme – que l'on « met » alors dans son slip ou son pantalon – : le « cercueil à fleurs » se transforme en slip à fleurs ou plus précisément en « serre-queue » sous l'effet d'une transposition homophonique, la dynamique érotico-sexuelle venant à nouveau concurrencer la dimension funèbre du discours explicite.

4« série de 7 rêves en crash position » – dont le titre et la thématique sont un rappel direct du roman *Crash !* de J.G. Ballard auquel renvoient implicitement nombre de séquences de

l'album *Fragments d'hébétude* – s'inscrit aussi dans un rapport de proximité directe avec les lignes consacrées par Bouvier au sommeil et aux rêves, et notamment aux effets qu'ont sur ces processus les conditions précaires imposées par le périple en voiture : « Dormir dans la voiture, dormir, rêver sa vie, le rêve changeant de cours et de couleur à chaque cahot, menant rapidement l'histoire à son terme lorsqu'un cassis plus profond vous ébranle, ou un changement soudain dans le régime du moteur, ou enfin le silence qui déferle quand le conducteur a coupé le contact pour se reposer lui aussi » (93). La « crash position » évoquée dans l'intitulé de la chanson mène l'évocation du rêve interrompu à son terme logique, tel que peut le représenter la rupture brutale induite par un éventuel accident, tandis que le refrain « mais que devient le rêveur / quand le rêve est fini » prolonge l'évocation au-delà du terme que lui fixe la description en prose. La disposition du texte et sa succession de fragments oniriques sans lien tangible entre eux reflète la façon dont le parcours sur les « cahots » déteint sur les rêves qui l'accompagnent, les conditions « cahotiques » du voyage générant une dimension « chaotique » des impressions que le discours poétique porte à son apogée hallucinée. La même homophonie implicite autour de l'idée du chaos est par ailleurs directement suggérée dans « garbo XW machine », dont le protagoniste évolue « sur de longs chemins cahotiques¹² » que l'auditeur est libre de percevoir comme « chaotiques », l'entrelacement latent des possibilités d'appréhension complémentaires devenant partie intégrante d'un halo connotatif à la complexité renforcée. Le schéma structurel de « série de 7 rêves en crash position » reproduit exactement celui du poème *Le Rêve* de Lord Byron qui repose sur l'enchaînement de sept séquences oniriques séparées par la formule récurrente « un changement survint dans l'esprit de mon rêve¹³ » : la fonction d'entracte ou d'indicateur de transformation scénique est assumée à l'identique par le refrain de la chanson qui se charge en même temps d'une intensité spécifique – encore renforcée par la diction musicale –, à travers laquelle l'habillage objectif de l'interrogation finale, allié à son inflexion marqué vers le questionnement métaphysique, rejoint la tonalité dominante des notations de Bouvier.

5La combinaison de la « lumière chargée d'orage » rencontrée par Bouvier dans la localité turque de Giresun et des « obscurs clichés tirés par le droguiste » (99) de la même ville est transmuée en une évocation onirico-cryptique dans « bruits de bulles » où les « parfums orangés / de ces nuits orageuses¹⁴ » – qui rappellent par ailleurs un motif du *Shining* de Stephen King où l'odeur d'orange perçue par Dick Halloran prélude aux visions par lesquelles se manifeste son *shining* – imprègnent l'atmosphère du distique final « cliché désintégré / faille obscure ». L'ancrage également offert à la perception olfactive par le texte même de Bouvier est aisément repérable dans les « grosses bonbonnes de vin ambré, de citronnelle » (99) qui complètent sur le mode réaliste la notation à caractère fantastique du roman de King (qui ne figure d'ailleurs pas dans le film de Stanley Kubrick). Les vers « je m'engouffre en fumée / dans la fissure » qui précèdent directement la conclusion induisent voire imposent une réaccentuation érotico-sexuelle du « cliché » appréhendé dans sa nature de « procédé de reproduction » – lecture selon le sens premier qui se retrouve également dans « 113^e cigarette sans dormir¹⁵ » – et de la « faille » perçue comme un équivalent de la « fissure » caractéristique de l'anatomie féminine, tandis que l'action imputée au « je » établit *a contrario* l'appartenance de celui-ci au sexe masculin. La réaccentuation de la formulation originale s'effectue à la manière d'un *cut-up*, attribuant la qualification d'« obscure » non plus aux « clichés » mais à la « faille », tandis que l'épithète « désintégré » laisse planer le doute sur le devenir du « cliché » ou de son auteur, et ce d'autant plus que ce dernier se présente auparavant sous

l'apparence dénuée de consistance de la « fumée ». La prise en compte de la totalité du schéma syntaxique de la première phrase du paragraphe de Bouvier « au bout de la rue [...] filtrait une lumière chargée d'orage » (99) élargit encore le rayon d'action de la dynamique de redéfinition en invitant au rapprochement avec la séquence de la chanson « lumière des rayons / rouges-filtrés des néons » : on est en présence de deux réécritures complémentaires la description de Bouvier situées à des endroits différents du texte de Thiéfaïne, le principe fondamentalement aléatoire de la variation rhapsodique faisant en outre lui-même l'objet d'une thématization indirecte à travers la lecture poétologique appelée par les vers suivants « lasers et lézards / démons de mon hasard ».

6C'est à égalité avec le « gnome noir » – certes de sexe féminin, mais toutefois « maîtresse de quelque *nibelung* difforme¹⁶ » – évoqué par Malcolm Lowry dans *Au-dessous du volcan* où il semble défendre l'entrée de la maison du Consul que le « nain mongoloïde » attribué comme « soldat d'escorte » (113) aux deux voyageurs et désigné ultérieurement par le terme de « nabot » préfigure la rencontre vécue par le protagoniste de « pulque, mescal y tequila » qui déclare au début de la chanson « j'ai confié mon âme à un gnome / qui jonglait sous un revolver¹⁷ ». Les éléments à la réalité tangible que sont chez Bouvier la figure du soldat nain et son « fusil » (114) réglementaire deviennent dans le texte de Thiéfaïne les acteurs d'une scène fantasmagorique qui emprunte sa diction au formalisme héroïque de l'expression homérique, la construction grecque « confier son âme à [une divinité] » étant l'euphémisme traditionnel pour désigner le fait de mourir. La menace émanant du revolver – dont le gnome se voit dépossédé en concordance implicite avec le portrait qu'en trace Bouvier et dont ressort essentiellement sa gentillesse foncière illustrée par « un sourire très doux » (113) – est en même temps neutralisée et déviée vers la sphère ludique à travers l'association avec le verbe « jonglait » dont on aimerait pouvoir détailler l'usage qui lui est réservé dans le discours thiéfainien mais dont on peut tout au moins souligner l'ambiguïté foncière, telle que la révèle le spectre sémantique de ses diverses étymologies : de « bavarder » ou « plaisanter » à « médire », de « gémir, se lamenter » à « grommeler » en passant par « se jouer de » ou « murmurer », les associations multiples viennent chaque fois nuancer différemment l'image multivoque dont le rapprochement homophonique avec l'idée de « jungle » et ses connotations féminines et érotiques vient brouiller encore davantage les contours, pour ne rien dire de la modification subtile de l'aura sémantique apportée par la substitution de l'anglais « to juggle ». La remémoration de l'étape suivante du périple « puis j'ai pris la première tangente / qui conduit vers les cantinas » maintient la proximité avec le texte de Bouvier dont une section ultérieure propose « pour parler comme Plotin » une définition de la tangente dont la projection sur le discours thiéfainien s'avère particulièrement éclairante : en tant que « contact qu'on ne peut concevoir ni formuler » (374), la « tangente » prise par le protagoniste relève manifestement au plan implicite d'une redéfinition tactile – analogue au sous-entendu érotico-blasphématoire « *no ne me tanges, black queen*¹⁸ » de « retour vers la lune noire » – qui prend une consistance supplémentaire à travers la polysémie du qualificatif « bandante » attribué à la « musique » entendue dans les « cantinas » et dont on ne détaillera pas ici les possibilités de réaccentuation latente, induites notamment par la mention de la « *pietà dolorosa* » qui ne possède pas de correspondance dans le récit de Bouvier. On notera toutefois que la « musique » est également présente dans ce même chapitre de *L'Usage du monde* – toutes proportions gardées et sous forme d'esquisse – à travers la « petite ritournelle » (113) chantée par le guide insolite, qui complète l'inventaire des éléments constitutifs de la transposition symbolique opérée au plan cryptique de l'expression dans la chanson. Le

mode évasif sur lequel s'effectue la séparation finale d'avec le « nabot » dans la séquence « nous laissâmes notre soldat d'escorte endormi sur un banc, le fusil entre les genoux » (114) trouve un écho aussi suggestif que spectaculairement amplifié dans la conclusion de la chanson où l'endormissement « et dans ma tristesse animale / d'indien qu'on soûle et qu'on oublie / j'm'écroule devant le terminal / des bus à mexico-city ». La permutation d'identité avec l'« indien » reproduit au niveau implicite le transfert au personnage principal de la remarque émise chez Bouvier à propos du « soldat d'escorte » (114), le dotant en même temps d'un potentiel d'identification symbolique à l'impact accusateur évident.

7 Dans le contexte de ce même séjour, l'expérience de « l'écriture persane qui marche à l'envers », puis s'amplifie encore du fait que « le temps aussi : en une nuit nous avons passé du vingtième siècle de Christ au XIV^e siècle de l'Hégire, et changé de monde » (114), trouve dans le discours thiéfaïen un parallèle significatif, tant dans « exil sur planète-fantôme » où la dynamique d'inversion est érigée en principe dans la formule « nous vivions à rebours¹⁹ », que dans « narcissse 81 » où l'accentuation temporelle est encore plus nettement marquée dans les vers « le futur te sniffe à rebours / te plantant sur un look rétro²⁰ ». Abstraction faite des connotations multiples – d'ordre tant érotico-sexuel qu'historique – qui viennent occulter dans les deux séquences la correspondance avec la notation de Bouvier, la présence sous-jacente de cette réflexion – à laquelle s'adjoint de surcroît dans « exil sur planète-fantôme » le rappel des « vingt siècles d'inutilité » qui s'inscrit en même temps dans la série des renvois bibliques qui structurent le discours de la chanson – mérite d'être signalée dans la mesure où elle révèle le rôle spécifique de répertoire de formules dévolu dans un tel cas au texte de Bouvier : la littéralité suggestive des notations susceptibles d'une réécriture poétique dépasse ici en importance – du moins en ce qui concerne le fonctionnement du processus de réappropriation – leur signification propre voire le contexte de leur formulation, reflétant ainsi la priorité donnée au « son » sur le « sens²¹ » dans l'activité de « trafiquant de réminiscences²² » qui est au cœur du projet d'écriture de Thiéfaïe.

8 Le graffiti à caractère sexuel qui retient particulièrement l'attention de Bouvier se révèle tout aussi propice à une réappropriation dans le discours thiéfaïen qui en partage fréquemment les préoccupations essentielles : « sur la porte de notre cour, les gamins arméniens ont dessiné à la craie une grande garce bottée, aux innombrables jupes, qui porte un petit soleil à l'endroit du bas-ventre » (135). La scène correspondante de « joli mai mois de marie » répartit sur deux séquences distinctes l'évocation de l'activité graphique et la contemplation de l'anatomie féminine, tout en présentant une concordance exacte avec la description donnée dans le texte en prose : « les graffeurs fous sixtinent la zup / & lorgnent les jambes incendiaires / qui montent longuement sous les jupes / jusqu'au noyau de l'univers²³ ». Si les vers de Thiéfaïe ne contiennent aucune indication relative au contenu de la production des « graffeurs », l'assimilation de ces derniers aux spectateurs-voyeurs passionnés par le spectacle des « jambes incendiaires » autorise la supposition qui fait de leurs œuvres la traduction directe de leurs fantasmes érotiques, que la polysémie du néologisme « sixtinent » valorise spectaculairement par l'écho qu'il crée avec l'activité de Michel-Ange réalisant les fresques de la Chapelle Sixtine : outre le plaidoyer latent pour la reconnaissance du « beau tag²⁴ » en tant qu'expression artistique autonome, la forme verbale lue cette fois-ci à travers le prisme de l'anglais *sixteen* apparaît comme un indicateur de la jeunesse tant des artistes que de leurs inspiratrices, le réveil de la nature comme de la sexualité symbolisé par le mois de

mai prenant une acuité particulière pour les adolescents évoqués ici. Les « jupes » du texte de Bouvier sont également présentes chez Thiéfaine, non plus certes en tant qu'élément d'un costume traditionnel qui les exige « innombrables », mais en tant que révélateur paradoxal du corps féminin qu'elles ne masquent partiellement que pour mieux en laisser apparaître la plastique, tandis que le « petit soleil » représenté « à l'endroit du bas-ventre » (135) devient dans la chanson le « noyau de l'univers » – rappel de *L'Origine du monde* telle que la donne à voir le tableau de Courbet – ainsi que le point d'aboutissement des « jambes incendiaires » que la dynamique du regard masculin suit de bas en haut. Alors qu'il est tout au plus l'objet d'une redéfinition sous-jacente dans le renvoi au « noyau de l'univers », le « petit soleil » du graffiti – allié au rappel latent de *L'Anus solaire* de Bataille – donne en revanche sa profondeur implicite aux vers de « stratégie de l'inespoir » « je croise des soleils aux ardeurs érotiques / avec des cris perdus sur des sourires de femmes²⁵ », tandis que le rôle subalterne dévolu au graffiti en tant qu'évocation de la femme est confirmé par le parallèle rencontré – à nouveau – dans « série de 7 rêves en crash position » et dont le thème liminaire du passage de Bouvier est absent : « les jambes des meufs qui montent / jusqu'à l'extrême douleur / des vestiges de la honte / aux moisissures du cœur ». Alors même que la séquence de « joli mai mois de marie » s'ouvre sur l'image des « graffeurs fous » en pleine action, le discours thiéfainien substitue au « graffiti » tracé par les « gamins arméniens » (135) en tant que véhicule de leur représentation fantasmée de la féminité la visualisation directe de la femme en mouvement telle qu'elle est perçue par les « keumés au regards salingues » dépourvus de toute identité autre que générique et dont l'attention se porte d'abord sur les jambes, puis sur le focus symbolique dérobé à leur vue. La dynamique irrésistible de l'Éros exacerbée « jusqu'à l'extrême douleur » embrasse jusqu'à aux dimensions énigmatiques de la « honte » et des « moisissures » qu'on ne saurait faute de place détailler dans ces lignes – se contentant de souligner l'écho direct apporté par la conjonction des « moisissures » et de « l'extrême arcane²⁶ » réalisée dans « en remontant le fleuve » –, et dans lesquelles la flamboyance des « jambes incendiaires²⁷ » possède un symétrique inversé et assombri. Contrastant avec leur sollicitation dans deux contextes parfaitement indépendants l'un de l'autre, l'analogie comme la complémentarité des formulations dédiées à la fascination exercée par la silhouette féminine témoignent de façon exemplaire de la structuration poussée dévolue au « paysage intime²⁸ » propre à l'écriture thiéfainienne, qui autorise voire impose la superposition constante de l'ensemble des éléments constitutifs du corpus des chansons dont seule la réunion – soit idéalement la lecture ou la réalisation simultanées à la manière d'une polyphonie musicale – peut donner à saisir la pleine mesure de la dynamique de « permutabilité et mutation²⁹ » qui apparaît comme une autre des spécificités du discours poétique développé par Thiéfaine. On peut même parler d'une singularité absolue parmi les auteurs contemporains dans la mesure où cette pratique inaugurée et portée à un sommet de virtuosité par les poètes-musiciens médiévaux – essentiellement les *Minnesänger* – a été reprise tout au plus par les romantiques allemands avant de connaître une réapparition intensive chez l'héritier tout à fait conscient du romantisme allemand qu'est Thiéfaine. Les réécritures multiples réservées aux notations de Nicolas Bouvier sont ainsi l'occasion d'appréhender la mise en œuvre du principe de déclinaison *ad infinitum*, dont la reconnaissance est un pré-requis incontournable de toute véritable approche des textes des chansons.

9C'est dans la même perspective qu'il importe de compléter l'inventaire des réminiscences par la prise en compte de la notation ultérieure « les yeux comme des soleils » (148), qui vient s'ajouter au « petit soleil » (135) voire le supplanter au sein de

l'aura associative repérable autour du vers « je croise des soleils érotiques ». Qu'une telle caractérisation s'applique à un groupe de femmes présentées comme « une phalange de Parques drapées dans leurs châles noirs » (148), et dont la précision finale relative aux yeux modifie la caractérisation comme « silencieuses, dures, féminines » (148) – qui anticipe pour sa part la « froideur féminine » attribuée à la figure centrale de « garbo XW machine » –, vient ici à l'appui de sa sollicitation sous-jacente dans le cadre de l'évocation de la femme réalisée dans « stratégie de l'inespoir », où elle entre également en concurrence avec la référence principale issue du *Paradiso* de Dante, dont le vers final célèbre « l'amour qui meut le soleil et les étoiles³⁰ » – pour ne rien dire de la reproduction inversée de la constellation Dante-Béatrice dans laquelle « mon enfer » est désormais préféré à « ton paradis ».

10La suite de la relation du voyage de Bouvier révèle à nouveau la présence *in nuce* de plusieurs séquences parmi les plus suggestives des chansons de Thiéfaïne, à commencer par l'emblématique « la fille du coupeur de joints³¹ » dont on n'entend nullement suggérer ici qu'elle trouve indubitablement son origine dans le texte de *L'Usage du monde* – et ce malgré la possibilité théorique manifeste d'un rapport intertextuel délibéré et conscient –, mais bien plutôt qu'un regard sur certaines formulations de Bouvier peut se révéler fructueux pour en percevoir les implications sous-jacentes, que celles-ci aient été ou non suggérées à Thiéfaïne – alors étudiant sur le campus de Besançon ainsi qu'il le rappelle lui-même lors d'une de ses innombrables interprétations de la chanson – par la lecture du livre de Bouvier et/ou son rappel voulu dans le discours de son propre texte. Un premier indicateur est fourni par la description « c'étaient des sauvages, des coupeurs de bourses qui vendaient leurs filles à bas prix, qui s'en prenaient à celles des autres, etc. » (149) : l'appellation de « coupeurs de bourses » jointe à l'indication d'un trafic obscur auquel ceux-ci se livrent avec leurs « filles » génère de façon quasi immédiate une hypothétique « fille du coupeur de bourses » susceptible de se profiler derrière le personnage éponyme de la chanson qui en reprend à la fois la définition par la seule filiation paternelle – ancrant du même coup le discours thiéfainien dans l'univers et les codes linguistiques de la poésie populaire – et le profil propre à éveiller la suspicion de la dénomination associée au père. La suggestion d'un rapport immédiat avec l'activité sexuelle figure également au nombre des traits distinctifs propre à se voir attribués à la figure emblématique, à condition toutefois d'en éliminer – au profit d'une indécision de principe en ce qui concerne la question du caractère rémunéré ou non du rapprochement physique – la dimension de la contrainte telle qu'elle fait partie intégrante de la description de Bouvier. La transformation finale qui fait émerger le vocable « la fille du coupeur de joints » a pour condition préalable la substitution des « joints » aux « bourses », la permutation latente des deux termes obéissant de son côté aux critères d'une logique discursive dont il est tout aussi impératif d'appréhender avec précision les modalités de fonctionnement. Avant d'entrer plus avant dans la dynamique de redéfinition implicite qui confère son évidence au relaiement des « bourses » par les « joints », il importe cependant de signaler que le vocable « joint » se rencontre un peu plus loin dans le récit de Bouvier où il est employé en lien avec l'évocation d'une caractéristique marquante de la population de la ville : « le regard, c'est leur manière de peser l'interlocuteur et de trouver le joint » (185). La présence conjointe des « bourses » et du « joint » dans le même chapitre de *L'Usage du monde* établit ainsi la qualité d'hypotexte éventuel de la chanson – ou *a minima* de possible modèle d'élaboration qui permet tout au moins de cerner au plus près la dynamique d'écriture qui commande la création du discours multivoque – qui revient au récit de Bouvier, laissant le champ libre à l'investigation d'une possibilité de

réaccentuation aussi incontestable sémantiquement que commune aux deux vocables, conformément à la cohérence discursive absolue propre à chacune des strates de la polysémie thiéfainienne. Rejoignant l'utilisation de la formule « chercher / trouver le joint³² » dans le cadre de la conversation de salon, l'emploi qu'en fait Bouvier invite en premier lieu et de façon explicite à une appréhension des « joints » de la chanson sous l'angle dialogique et/ou dialectique, qui figure bien au nombre des acceptions cryptiques du vocable et en fait alors le principal vecteur d'une lecture poétologique du texte, telle qu'on peut en postuler et surtout en démontrer l'existence pour chacun des constituants du corpus thiéfainien. Il va cependant de soi ici que la principale réaccentuation à laquelle il s'agit de procéder à propos des « joints » – ainsi que des « bourses » qu'ils pourront alors remplacer sans problème – est d'abord d'ordre anatomico-sexuel, permettant d'identifier aisément les « bourses », puis les « joints » comme les parties génitales masculines, soit les testicules et le pénis. Pour peu que « la fille du coupeur de joints » soit perçue de façon adéquate en tant qu'avatar parodique de la fille du coupeur de bourses, le fantasme d'émasculatation qu'elle incarne au plan latent du discours apparaît très logiquement comme un héritage paternel, le passé criminel du géniteur prédisposant manifestement sa descendante à l'exercice d'une activité castratrice. Sous l'effet de l'infléchissement global vers la sphère érotico-sexuelle qui s'installe avec la relecture des « joints » telle que la dicte entre autres l'acception sexuelle du verbe « se joindre », la dynamique discursive du texte s'éclaire alors instantanément en tant que retranscription d'une rencontre de hasard aboutissant à un rapprochement physique des partenaires : les « cinq chômeurs » de la chanson se retrouvent démasqués comme étant « en chaleur » par le biais de la réinterprétation étymologique, tandis que l'élucidation des « petits lapins » prend une saveur nouvelle à travers leur traduction latine qui les transforme en *cunniculi*.

11 Il ne saurait évidemment être question de passer en revue dans ces lignes la totalité des constituants de la dynamique d'érotisation dont le déroulement sous-tend le texte de « la fille du coupeur de joints » comme celui de l'ensemble des chansons de Thiéfaïne. La strate érotisante dont l'omniprésence est signalée par le titre d'album *Eros über alles* et la strate poétologique dont on a précisé plus haut les modalités de constitution se surimposent régulièrement dans le corpus thiéfainien à un discours explicite auquel on ne songe nullement à dénier sa suggestivité immédiate, mais que la reconnaissance du déploiement polysémico-polyphonique localise dans un réseau associatif à l'étendue pratiquement illimitée qu'il serait préjudiciable d'occulter – ou carrément de laisser inaperçu – au seul profit – en particulier dans le cas exemplaire qui nous occupe – de la compréhension usuelle des « joints » qui limite la portée de la chanson à celle d'une revendication provocatrice au contenu univoque, alors même que le niveau « sulfureux³³ » auquel elle donne accès sur le plan occulte fourmille d'implications sémantico-symboliques à richesse insoupçonnée. Pour en revenir au rôle déclencheur que l'on peut attribuer ici au texte de Bouvier dans le cadre soit d'un processus de réminiscence – inconsciente ou délibérée – soit d'une modélisation théorique à valeur illustrative, il importe de noter que c'est à nouveau à partir de l'association de deux séquences dont les termes principaux sont susceptibles d'entrer par eux-mêmes en résonance que s'élabore la dynamique de transposition sémantique, tandis que le contexte propre aux notations de *L'Usage du monde* n'entre que partiellement en jeu – si du moins une prise en considération consciente est ici envisageable – dans la mesure où il peut s'intégrer dans le nouveau cadre d'évocation mis en place par le discours multivoque à partir des éléments sélectionnés dans le texte d'origine. Que l'hypotexte soit avéré ou non – le premier cas de figure étant de loin le plus fréquent compte tenu des

nombreux éléments permettant d'attester la connaissance par Thiéfaïne d'une œuvre donnée – n'obère donc en rien la validité des conclusions relatives à l'élaboration du processus discursif : la constatation de l'auteur « les mots se débrouillent entre eux³⁴ » souligne l'autonomie de la dynamique combinatoire inhérente aux éléments du langage, dont l'association ou la recomposition s'opère sans nécessité d'une intervention préméditée de l'intelligence calculatrice, qui entre en jeu seulement *a posteriori* pour parachever le travail de mise en place. Apportant une confirmation directe à la remarque de Thiéfaïne, Bouvier insiste de même dans *Routes et déroutes* sur le rôle déterminant joué dans l'écriture par « ces vastes zones magnétiques où une héraldique secrète que notre incuriosité nous dérobe se manifeste, où justement ces polyphonies résonnent³⁵ ». Ainsi se justifie dans le cas présent la pertinence d'un décryptage de « la fille du coupeur de joints » à la lumière du récit de Bouvier alors même que les réinterprétations que l'on vient de détailler réclament pour tout pré-requis objectif une certaine compétence en tant qu'étymologiste et que latiniste, et peuvent avoir été aisément réalisées par Thiéfaïne indépendamment du recours – conscient ou non – au souvenir d'une lecture de ce passage de *L'Usage du monde*.

12Malgré la plausibilité incontestable – y compris au plan chronologique – de la démarche de réappropriation analysée ici et en dépit de la précision des correspondances linguistiques repérables dans les exemples détaillés dans ces lignes, la récurrence avec laquelle est évoquée ici la sphère de l'Éros et plus spécialement de la sexualité pourrait sembler propre à remettre en question la validité du rapprochement entre le discours thiéfainien et les notations réunies par Bouvier dans *L'Usage du monde*, dans la mesure où les récits du voyageur n'accordent qu'une place réduite voire inexistante à cet aspect de l'existence que la polysémie des chansons inclut par contre systématiquement dans ses offres exégétiques, alors même qu'il n'apparaît pas forcément dominant au plan de l'énoncé explicite. La différence constatable à ce sujet entre les deux auteurs ne saurait être imputée à l'éducation qu'ils ont respectivement reçue puisque celle-ci se révèle au contraire inspirée par des principes similaires – un autre point de rencontre étant par ailleurs constitué par la proximité géographique entre la Suisse et le Jura français et les aspirations au rapprochement avec le Jura suisse nourries par le jeune Thiéfaïne³⁶. La remarque émise par Bouvier à propos de « mon éducation huguenote qui vaut presque une hémiplegie³⁷ » trouve en effet un écho direct dans l'appréciation portée par Thiéfaïne sur son milieu familial marqué par le catholicisme, dans lequel « on m'a appris la pudeur avec trois P majuscules³⁸ ». Si le surmontement de telles inhibitions se manifeste de façon plus visible chez « l'homme de cirque³⁹ » qu'est de son propre aveu Thiéfaïne, il est cependant essentiel de noter que le discours poétique l'accomplit essentiellement au plan latent de la réinterprétation érotico-sexuelle, dans une conformité saisissante – et relevant d'une connaissance précise de la question⁴⁰ – avec la démarche de Lacan qui d'une part place au cœur de tout énoncé l'expression d'un désir inconscient, de l'autre postule l'existence d'un inconscient structuré comme un langage. Un phénomène analogue est décelable dans les textes de Bouvier postérieurs à *L'Usage du monde*, et notamment dans *Le Poisson-Scorpion* dont le texte récapitule l'exploration de la « Zone de silence » (PS 759), empruntant l'exergue d'un chapitre à Rudyard Kipling : « ... Car nous voici arrivés au plus vieux du Pays, à celui que parcourent en liberté les puissances des ténèbres ... » (PS 773). L'enjeu est le même dans la séquence consacrée dans « les fastes de la solitude » à « mélusine aux longs cheveux défaits » qui « t'organise une party dans la brume des marais / & dessine sur ton membre une cartographie / des ténèbres où t'attendent quelques maillons maudits⁴¹ » : le parallèle direct fait apparaître en retour que

le parcours imposé au protagoniste de la chanson s'inscrit dans la continuité de la réflexion développée par Bouvier à propos de la finalité du voyage en général, ce dernier étant entrepris avant tout « pour que la route vous plume, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels » (PS 748).

13La dimension d'un hommage cryptique – voire inconscient compte tenu des circonstances de création du texte au cours d'un rêve de l'auteur⁴² – au Bouvier du *Poisson-Scorpion* transparait avec une insistance singulière dans « les fastes de la solitude » que leur nature de conclusion de *Défloration 13* – placée à la suite de « roots & déroutés plus croisement » et de son écho direct à *Routes et déroutés* – rend particulièrement propres à inclure ce renvoi latent et *a priori* indécélable, sauf à prendre conscience de cette véritable présence à la marge du texte de Bouvier ou plutôt de son « ombre » ou de ses « fantômes » (PS 763, 769), tels qu'ils sont invoqués à plusieurs reprises dans le récit de son séjour à Ceylan. Établissant d'entrée le caractère de « tombeau » – au sens poétologique ou musicologique du terme – qui s'attache à divers égards au discours de la chanson, la vision onirique d'un « théâtre d'harmonie, panorama lunaire / aux délicieuses lenteurs de cortège funéraire / où les âmes nuageuses nimbées de sortilèges / s'évaporent dans l'ivresse glacée d'un ciel de neige » entrelace la notation « tout est prétexte à sortilèges » (PS 762) et la remarque relative à « tous ces fantômes venus du froid » qui « perdent ici leur substance, fondent comme neige sur le pôle » (PS 757). La redéfinition des paramètres climatiques – qui autorise ainsi la lecture hallucinogène de la « neige » – se répète à propos des « efflorescences d'une fastueuse mélancolie » (PS 759) relayées chez Thiéfaïne par l'image d'une « banquise phosphorescente & bleue mélancolie », tandis que le rétablissement du sens originel du latin *pallor* permet de déceler dans le distique « la princesse aux camées fait blâmer sa pâleur / pour franchir les spirales du miroir intérieur » le reflet sous-jacent de l'aveu « j'ai peur d'être passé en douce de l'autre côté du miroir, et que cette peur envahisse ce qui me reste de raison » (PS 807). La notation « le crépuscule débordait de beauté sournoise et fastueuse » (PS 774) débouche enfin sur une réécriture à la « somptueuse noirceur⁴³ » dans l'*incipit* « les fleurs de rêve-obscur secrètent de noirs parfums / dans la féerie marbrée des crépuscules forains » où la réécriture issue du *Poisson-Scorpion* fait jeu égal avec le rappel de l'introduction à *L'Eau et les Rêves* de Bachelard, qui offre à travers la formulation « dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum⁴⁴ » un matériau idéal à la réappropriation poétique.

14L'importance essentielle – induite par l'actualité de l'hommage *post-mortem* – qui échoit à la production de Bouvier dans le surgissement, puis la réaccentuation des réminiscences de provenance multiple se révèle dans toute son ampleur à la lecture de la « liste d'épicerie en vue de cuisiner “les fastes de la solitude” », dans laquelle se détachent deux fragments isolés qui sont autant de rappels précis des divers séjours asiatiques de l'auteur du *Poisson-Scorpion* : l'alexandrin inachevé « les maîtres zen et leurs koans » renvoie sur le mode énigmatique-allusif aux indications fournies dans la *Chronique japonaise* à propos des « devinettes (en japonais *koan*) d'une incongruité voulue, qui n'avaient évidemment pas de solution logique et sur laquelle l'esprit s'usait les dents⁴⁵ ». Outre le projet inabouti de leur sollicitation directe dans « les fastes de la solitude », les *koans* sont évoqués par le biais d'un travestissement poétique à la musicalité frappante dans « also sprach winnie l'ourson » où cet aspect de la pédagogie *zen* affleure dans la formulation « déjà l'ultime question n'attend plus les réponses / aux métaphores

obscurcs obsolètes & absconses⁴⁶ ». La réappropriation thiéfainienne s'étend à la peinture de la brutalité du maître zen accueillant les erreurs du néophyte « par un rugissement malfaisant, une claque, un bon coup de bâton⁴⁷ », réaction que le texte de la chanson associe cependant dans un détournement subtil à l'initiation non plus à la sagesse bouddhiste, mais au monde du travail et aux rapports de subordination qui régissent ce dernier : par l'écho qu'ils apportent aussi bien aux lignes citées qu'à celles du *Journal d'Aran* décrivant « l'apprenti zenniste » livré aux « brimades » de son maître et que les *koans* « laissent à quia⁴⁸ », les vers « & giflé par le chef qui te dit l'apprenti / si tu fais ci tu fais pas ça » anticipent la conclusion du texte qui confond dans une équivalence souveraine l'ensemble des références issues des différents domaines de la culture, mais aussi de la littérature pornographique ou de la presse à sensation. Mentionné à la toute fin de l'énumération en tant que source universelle et inépuisable de la connaissance, « winnie l'ourson » renvoie dans un tel contexte non seulement à « l'œuvre majeure⁴⁹ » de A.A. Milne ainsi que semble le suggérer le discours de surface, mais essentiellement à l'amour selon le sens premier de l'anglais médiéval *winne* – on songe également aux *winnileod* ou « chansons d'amour » franques bannies par le rigorisme chrétien de Charlemagne – ainsi qu'au sexe ou plus précisément à la toison pubienne de la femme d'après la lecture argotique et obscène du terme « ourson » : l'omniprésence d'un Éros destructeur et masqué est également une constante de l'univers du *Poisson-Scorpion* sur laquelle on reviendra dans le décours immédiat de ces lignes, et qui offre d'emblée un angle d'attaque idéal à la récréation thiéfainienne.

15Pour ce qui est des exemples contenus dans la « liste d'épicerie... » mais qui n'ont pas été intégrés dans « les fastes de la solitude », on notera que l'atmosphère « pu[a]nt le soufre et la solitude » (PS 798), telle qu'elle imprègne le chapitre consacré aux échanges nocturnes de Bouvier avec le Père Alvaro tout droit sorti du « monde des ombres » (PS 798), est ressuscitée tout entière dans sa qualité spécifique à travers le vers « l'hôtel des étrangers à la saison des morts », qui réunit dans un raccourci lapidaire la position précaire du voyageur – que la relégation dans l'auberge condamne à une existence en marge de la population locale – et le moment temporel propice à la rencontre hors norme – représenté chez Bouvier par la pleine lune qui préside à l'apparition mystérieuse et inattendue du religieux. L'exergue emprunté à Maurice Chappaz « Devenez dès aujourd'hui des ombres » (PS 796) révèle la même harmonie avec la formulation de Thiéfaine dans la mesure où la qualification d'ombre s'applique aussi bien aux « morts » réapparaissant sous une telle forme qu'aux « étrangers » que leur statut d'exilés dépouille temporairement de leur nature de vivants de plein droit.

16De façon générale, *Le Poisson-Scorpion* donne matière à des réappropriations fructueuses dans le discours thiéfainien qui se révèle remarquablement apte à la restitution des éléments « délétères⁵⁰ » sollicités à profusion par Bouvier dans son texte. Ajoutée à la certitude qu'a le voyageur de « devenir une ombre » (PS 769), la déclaration à valeur de pétition de principe « je suis tout de même dans l'île-du-sourire-et-de-la-pierre-de-lune mais je pousse tout au noir pour la chagriner » (PS 765) génère une dynamique de réinterprétation à plusieurs niveaux dans « loin des temples en marbre de lune ». L'intitulé même de la chanson – repris en manière d'écho assourdi à la fin de chaque strophe – apporte d'entrée à la « pierre-de-lune » une déclinaison paradoxale et à double détente : l'appellation « marbre de lune », empreinte de l'aura magico-onirique véhiculée par une tradition immémoriale – ou par la revisitation *new age* de celle-ci – et encore amplifiée par le recours à la matière noble qu'est le marbre, apparaît porteuse au

plan latent du désenchantement à la résonance ironique suscité par le retour au sens premier et matériel du « marbre de Carrare », tel qu'il se révèle par le biais de la désignation latine *marmor lunensis* à partir de laquelle s'élabore le rapprochement homophonique entre la ville de Luni et l'idée de la lune. Le quatrain « les rayons noirs de l'espérance / éclairent mon ombre & mes soupirs / de la blancheur de l'innocence / de mon plus macabre sourire » porte la démarche résumée par le « je pousse tout au noir » de Bouvier à une culmination oxymorique basée sur le contraste marqué entre les éléments « noirs » et la « blancheur », que vient à la fois brouiller et renforcer l'inversion initiale des polarités de répartition entre les deux composantes. L'opposition entre le « sourire » et la volonté de « chagriner » par laquelle s'exprime l'inadaptation viscérale du voyageur à son environnement trouve sa résolution – en même temps qu'elle se voit portée à une exacerbation nouvelle – dans l'évocation du « plus macabre sourire », dont l'association paradoxale avec « l'innocence » fait resurgir de façon inattendue le souvenir de la confrontation qui oppose Aliocha à Ivan dans *Les Frères Karamazov* à propos de la possible culpabilité d'Ivan dans le meurtre de son père : « – Mais je le sais bien que ce n'est pas moi, tu as le délire ? dit Ivan devenu pâle et dévisageant Aliocha avec un sourire grimaçant. Ils se trouvaient de nouveau près d'un réverbère⁵¹ ». Le relaiement du « réverbère » par les « néons noirs » à partir desquels se met en place le basculement radical des repères, la spécification de la nature du sourire qui passe de « grimaçant » à « macabre » et le recours au terme même d'« innocence » préféré à la dénégation de style parlé « ce n'est pas moi » renouvellent la double dynamique d'affirmation-dénégation mise en place par Dostoïevski tout en portant à une exacerbation radicale la mise en question voire en doute de la notion d'innocence, dont les paramètres énonciatifs de la séquence suggèrent davantage l'abandon ou la permutation avec son opposé. En reprenant à son compte la définition de Camus qui situe les péripéties – y compris intérieures – du roman « dans un clair-obscur plus saisissant que la lumière du jour⁵² », le discours thiéfainien affirme sa fidélité à l'un de des postulats essentiels⁵³ et apporte une mise au point opportune au débat mené autour de la responsabilité d'Ivan – ou de celle de toute figure de la littérature en général – en se refusant par principe à toute fixation définitive des positions et *a fortiori* à toute appréciation univoque, faisant se rejoindre à cet endroit de la recréation suggestive l'ambivalence inhérente à l'écriture de Dostoïevski et celle qui s'attache aux scènes du *Poisson-Scorpion*.

17L'analyse de la composante nocturne qui domine la réécriture thiéfainienne du *Poisson-Scorpion* fait apparaître que les « nuits [...] traversées par le son des tambours » (PS 762) trouvent un prolongement dans la célébration de la « reine noire » mise en scène dans « retour vers la lune noire » sous le signe d'une « ivresse des tambours fous ». L'un de ses principaux acteurs est ici « le killer de tes amours vaudous » qui incarne idéalement – en dépit de son origine issue de la tradition haïtienne – les coutumes rapportées par Bouvier : « On s'égorge énormément dans l'île du Sourire. On se jette des sorts et on en meurt. Et les jours d'éclipse, ma mère, c'est le Démon Rahu qui dévore la lune errante » (PS 766). L'évocation des « scorpions géants fouillant tes étoiles en vapeur » ou la vision dans « caméra terminus » des « jardins métalloïdes / noyés de larmes acides / où la lune en scorpion / fait danser ses démons⁵⁴ » concordent avec la définition de Ceylan en tant que « séjour des mages, des enchanteurs et des démons [...] sous le signe de mauvaises planètes » (PS 728), où s'impose l'usage de la formule apotropaïque invoquant les « venins de l'ichneumon / de la murène / et du scorpion » (PS 729) et où se vérifie l'adage « on est démon comme le scorpion pique, comme l'épouse est fidèle » (PS 762).

18 Confirmant la pertinence de la lecture cryptique du nom de « winnie l'ourson » détaillée plus haut dans ces lignes, deux notations du *Poisson-Scorpion* témoignent par la similitude de leur profil discursif d'un intérêt exacerbé voire obsessionnel pour les représentations évocatrices de l'anatomie féminine, qu'il s'agisse d'« une charretée de noix de coco dont on laisse ensuite les coques évidées, lubriquement fendues, fermenter dans la rue » (PS 760) ou bien « d'une touffe brillante comme du crin, honnêtement bombée et fendue » (PS 781). La réponse thiéfainienne à ces sollicitations directes – et en tant que telles relativement rares dans la prose de Bouvier – adopte dans « guichet 102 » la voie inversée de l'évocation métaphorique, qui substitue par ailleurs le règne animal au végétal dans l'interrogation du protagoniste à propos de la figure féminine « sont-ce ses doigts de chloroforme / sur son petit castor fendu⁵⁵ ». Dans la mesure où elle sert elle-même de véhicule à une représentation de caractère auto-érotique, l'image du « castor fendu » s'enrichit d'un renvoi sous-jacent à la situation « puant le soufre et la solitude » que l'on vient d'évoquer à propos des entretiens avec le Père Alvaro, mais qui est plus généralement caractéristique du *Poisson-Scorpion* où Bouvier la commente en des termes sans équivoque : « quand les travaux de l'amour manquent à ce point à l'existence et pour d'aussi mauvais motifs, un équilibre s'est perdu, un appétit essentiel fait défaut et les animaux que nous sommes n'ont plus envie d'avancer. Voyez les ânes qui triment si dur et bandent tout le temps » (PS 755). La rupture brutale avec les tentations de l'Éros soulignée par la formule « fin des rêveries libertines, retour au quotidien mortifiant » (PS 755) possède elle-même un parallèle inversé dans les vers « retour aux joints et à la bière / désertion du rayon képis » de « 113^e cigarette sans dormir » qui en reproduisent à l'identique le profil structurel, tout en dotant l'ensemble de l'énoncé d'une possibilité d'assimilation sous-jacente à la sphère sexuelle qui établit *in fine* le primat sans partage de cette dernière. La lecture alternative des principaux termes du distique – « joints » dont on a déjà précisé la redéfinition érotique, « bière » que son sens étymologique dévoile comme une « litière » pour peu qu'il soit question non de la boisson mais de l'accessoire funéraire et « képis » comparables dans leur fonction protectrice à un préservatif – suggère une réaccentuation radicale de la résolution d'abstention prise par le protagoniste, le basculement d'un univers à l'autre enrichissant d'un nouvel élément l'entrelacement thématique du sexe et de la violence – militaire, religieuse ou politique – qui perdure tout au long du texte tant sur le plan de l'évocation explicite que sur celui de l'approfondissement multivoque. Rapportée à la notation du *Poisson-Scorpion* qui en constitue l'ossature rythmique et sémantique, la polysémie du discours thiéfainien facilite en retour la perception de la modification indirecte dont peut faire l'objet la teneur évocatrice de celle-ci : le « quotidien mortifiant » à caractère ascétique prend ainsi par l'opposition aux « rêveries érotiques » une dimension tour à tour apotropaïque ou auto-érotique, qui renforce plutôt que de la juguler la virulence de l'appétit dissimulé sous le voile linguistique des « rêveries ».

19 Même en l'absence de toute connotation relevant de la dualité Éros-Thanatos dont on a pu apprécier ici les possibilités de déclinaison qu'elle offre à la réappropriation thiéfainienne, la coloration spécifique des descriptions de la nature réunies dans le *Poisson-Scorpion* constitue une invite tout aussi prometteuse à la recreation poétique. Inspirée par la « qualité sous-marine, résolument crépusculaire » de la lumière ambiante, la comparaison « comme si Indigo Street avait depuis longtemps sombré corps et biens avec ses figurants » (PS 759) trouve une résonance à la fois directe et à la densité sensiblement accrue dans le vers « ton soleil a sombré dans un ghetto de pluie⁵⁶ » adressé au « maléficiel bipède aux yeux brûlant de haine » de « est-ce ta première fin de

millénaire ». Par son application au « soleil » et non plus au décor de la rue, le verbe « a sombré » – qui apparaît comme le principal trait d’union entre les deux formulations – prend à la fois une littéralité palpable – soulignée par l’abandon de la comparative conditionnelle et de la dimension hypothétique propre à cette dernière – et une suggestivité élémentaire due à l’opposition traditionnelle soleil-pluie dont le caractère archétypal invite à une réinterprétation sexuelle – lecture dont la plausibilité augmente d’autant par le biais de la lecture étymologique du « ghetto » renvoyant à la « lettre de séparation » hébraïque, et par transfert imagé à la zone génitale féminine, à l’instar des « fêlures⁵⁷ », de la « fissure⁵⁸ » ou de la « schizo⁵⁹ » qui en sont autant de possibles avatars linguistiques. La richesse connotative est tout aussi développée sur le plan linguistique où l’association « soleil »-« sombré » rappelle l’étymologie du verbe issu du terme « ombre » – ainsi que le révèle par exemple le *sombrero* mexicain désigné d’après sa fonction principale –, faisant ainsi se superposer l’image de l’engloutissement – symbolique ou réel – du soleil et celle de son occultation par les nuages ou les brouillards telle qu’elle se produit lors d’un épisode pluvieux – voire de pollution ainsi que le suggère le distique tout aussi ambivalent « le bleu du ciel plombé complètement détroué / par les gaz hilarants de tes vapeurs intimes » –, entraînant alors inévitablement un assombrissement de l’atmosphère. Loin d’être évacuée par la focalisation exclusive sur le sort réservé à l’astre solaire, l’image de la disparition du décor urbain et de ses « figurants » telle que la dépeint métaphoriquement le texte de Bouvier est au contraire contenue implicitement dans celle du naufrage cosmique auquel correspond la perte temporaire ou définitive du soleil, qui annihile de fait la totalité des formes de vie existant sur Terre.

20Un autre appel quasi direct à la redéfinition multivoque réside dans l’acuité que revêt la perception de l’omniprésence des insectes dans l’environnement du voyageur et surtout dans sa chambre, et qui apparaît exacerbée dans sa précision clinique à travers la notation évoquant « le battement des pattes qui télégraphient de mélancoliques adieux, la panique convulsive des antennes alertées par le frôlement d’un rôdeur » (PS 779). La transmutation symbolico-poétique opérée par Thiéfaïne dans « des adieux » fait tout d’abord abstraction de l’image des insectes pour ne retenir que celle des adieux télégraphiés, imposant alors de façon évidente le choix des éléments nécessaires à la recréation de la séquence en prose dans les vers « & les noires sentinelles drapées dans leurs guérites / n’ont plus besoin d’antenne-parabole-satellite / pour capter le chagrin à son extrême limite⁶⁰ ». La mise en exergue des éléments techniques relevant de la transmission d’un message au détriment de la composante renvoyant à l’histoire naturelle fait cependant se recouper à l’« extrême limite » de la dynamique de réécriture les domaines de la télégraphie et de l’entomologie à travers la mention de l’« antenne », qui préserve *in extremis* la présence des insectes avant qu’elle ne resurgisse avec une visibilité frappante dans les vers « mais on finit toujours par noyer son cafard / dans un taxi-dancing ou dans un topless-bar » par lesquels débute la dernière strophe : la prééminence évidente de l’acception métaphorique laisse subsister à la marge du texte la connotation entomologique qui parachève l’ancrage latent dans la prose de Bouvier, laissant apparaître à nouveau la cohérence remarquable du discours thiéfainien jusque sur le plan du « recyclage⁶¹ » des éléments intertextuels.

21Faute de place pour prolonger cette analyse de la réécriture thiéfainienne de séquences de *L’Usage du monde*, du *Poisson-Scorpion* et *a fortiori* d’autres textes de Bouvier, on insistera pour finir sur la profonde communauté d’attitude envers leur activité créatrice qui réunit les deux auteurs, l’expression de cette affinité de principe étant de surcroît

immédiatement déductible de leurs prises de position respectives sur ce sujet telles qu'elles nourrissent le processus d'écriture. On émettra ainsi à ce propos l'hypothèse qu'une telle parenté symbolique puisse avoir favorisé l'éclosion du dialogue sous-jacent noué par Thiéfaine avec Bouvier tout au long de son parcours, avant même que l'hommage *post mortem* rendu à travers le titre « roots & déroutes plus croisement » ne confère une visibilité éclatante à la proximité de leurs démarches. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce parallèle final se développera tant à partir de *L'Usage du monde* que des entretiens réunis dans *Routes et déroutes*, parmi lesquels on accordera une place centrale au chapitre *Réflexions sur l'espace et l'écriture* dont on vient de citer un passage capital. Sans qu'il soit besoin d'y adjoindre un commentaire explicite, l'entrelacement des réflexions de Thiéfaine et des parallèles qu'elles possèdent chez Bouvier conclura les présents développements par un fascinant jeu de mise en abyme, dans lequel chacune des deux voix se dévoile comme l'exact écho de l'autre.

22La densité du halo intertextuel qui se manifeste dans le corpus thiéfainien est également au centre du portrait que trace Bouvier de son « ami Ghaleb », qui pratique avec une virtuosité remarquable l'activité de « trafiquant de réminiscences » évoquée par Thiéfaine : « Pour son article sur la bombe H, par exemple, il avait emprunté un titre aux frères Alops, et à Rilke, une superbe citation sur la terreur. Il aurait bien cité le poème en entier parce qu'il le sentait vivement, mais la place lui avait manqué. Que de belles choses il était prêt à s'approprier ainsi ! Il n'avait d'ailleurs pas tort : puisqu'il était, lui aussi, poète, la poésie des autres lui appartenait bien un peu. C'est seulement faute de temps qu'il n'écrivait pas la sienne. » (211) Le jugement porté par Thiéfaine sur sa propre pratique créatrice rejoint jusque dans la note auto-dépréciative la tonalité du passage de *L'Usage du monde*, étant entendu qu'on s'interdit bien évidemment de partager ici la dénégation ironique relative à son propre génie : « La poésie à l'état brut, seuls deux ou trois génies peuvent se la permettre : Baudelaire, Rimbaud, Péret. Si tu as l'âme d'un poète et que tu n'es pas génial, tu es obligé de prendre des supports pour y arriver⁶². » L'élaboration d'une signature littéraire à l'authenticité indéniable à partir de l'incorporation de constituants de provenance très diverse, telle qu'elle est décrite par Bouvier en des termes qui témoignent du caractère délibéré du processus de réappropriation – « j'ai tout ce foutoir vidéo-culturel à réduire par alchimie dans mon incubateur » (PS 740) – présente une similitude indéniable avec la définition que donne Thiéfaine de son « style », et qui gagne à être mise en parallèle avec l'hommage rendu au Facteur Cheval : « le style, c'est lire à 360 degrés, tout observer – tout est intéressant ... puis on recompose tout ça dans son petit synthé personnel⁶³ ».

23Dans le regard en arrière porté dans *Routes et déroutes*, Bouvier souligne avec force le primat de la vocation artistique en tant que telle, qui transcende à l'évidence les cloisonnements entre les différentes disciplines dans lesquelles elle peut s'exercer : « Pareillement, on n'est pas délibérément poète (peintre, charpentier, musicien), on vit dans une dimension poétique où les choses cessent d'apparaître comme isolées, disjointes, solitaires pour laisser éclater leurs harmoniques et leurs innombrables complicités ou alors on ne vit pas⁶⁴. » Thiéfaine reprend à son compte une telle position en l'appliquant à son propre parcours, soulignant de surcroît la nécessité d'une cohérence sans faille à partir de l'instant où le choix définitif s'est porté sur une pratique précise : « Entre 15 et 20 ans, j'ai tâté de tout : peinture, photo, théâtre, écriture de romans ou de poèmes. [...] Finalement, j'ai opté pour la musique, mais l'important n'est pas tant le choix

d'une discipline, c'est ce qu'il y a avant, le désir de création. Après, une fois qu'on a choisi sa voie, il faut s'y tenir⁶⁵ ».

24Un autre point de convergence apparaît dans la revendication partagée d'une approche délibérément artisanale du travail d'écriture, qui se traduit chez Bouvier par le rapprochement avec le parcours de « l'apprenti cordonnier » disant de lui-même : « il m'a fallu apprendre à découper et coudre le cuir du langage et m'échiner gaiement à l'établi » (RD 1053). Seul le métier évoqué diffère dans la comparaison proposée par Thiéfaïne – cette unique divergence faisant d'ailleurs ressortir encore davantage la correspondance absolue dans la description du processus de rédaction : « mais en plus, j'adore les mots : je vais les chercher, je les choisis, je les mets dans un ordre bien précis... Je fais de la menuiserie, je passe le rabot, je les vernis à la fin... Il y a tout un travail, et ça c'est passionnant, c'est comme la peinture⁶⁶ ».

25La priorité accordée aux « mots » en tant qu'éléments constitutifs du langage et par là même de sa transmutation poétique est au cœur de la reconstitution de son itinéraire initiatique élaborée *a posteriori* par Bouvier : « gamin bouffeur de livres à la chandelle clandestine puis étudiant, j'avais eu mes éblouissements : London, Rimbaud, Melville, Michaux, mais le véritable goût des mots m'est venu lorsqu'il a fallu les choisir, drus, lourds dans la main, polis comme des galets pour enluminer mes modestes icônes avec l'or, le rouge et le bleu qui convenaient et pour tenter de faire du spectacle de la route un de ces *Thesaurus Pauperum* à majuscules ornées d'églantines ou de licornes » (RD 1054). Thiéfaïne, qui a pour modèle déclaré le facteur Cheval, affirme de son côté œuvrer dans la lignée de celui-ci dans l'élaboration pierre par pierre de son corpus poétique, qu'il situe délibérément à la marge du flux de la production artistique : « je construis moi aussi ma petite pyramide : à côté⁶⁷ ». Sa fascination déjà signalée pour les mots et sa prédilection pour une conception artisanale de l'écriture dans « la poésie qui m'a précédé » se retrouvent dans l'appréciation qu'il porte sur Baudelaire, qu'il considère précisément comme « le plus grand » parmi les poètes : « Baudelaire, lui, a le mot juste, il est un ébéniste de la poésie, un modèle⁶⁸ ». Son propre *credo* artistique, tel qu'il fait directement suite à la réflexion citée, s'inscrit dans la même veine d'un travail de précision sur le détail de l'écriture : « Pour moi, la poésie, c'est ça : ce genre d'écriture ciselée et ces mots qu'on jette aussi, qui crachent leur venin⁶⁹ ». C'est notamment à travers ce polissage sans répit, incluant le cas échéant une correction *a posteriori* dans les interprétations en concert⁷⁰, que la polysémie des chansons se charge de tout son impact provocateur, accru par la concentration à l'extrême de l'expression poétique : « on peut utiliser des mots pleins d'images. C'est des petites grenades qu'on peut balancer⁷¹. » Ainsi qu'on a tenté d'en faire la démonstration ici, certaines et non des moindres des « petites grenades » thiéfainiennes ont ainsi pu figurer sous leur forme première dans la prose de Bouvier avant d'être intégrées sous l'effet de la dynamique de réappropriation dans la « polyphonie » qui vient selon les termes mêmes employés dans *Routes et déroutes* transcender la « perception monodique » (RD 1054), donnant ainsi naissance aux « chants magnétiques⁷² » du discours multivoque.

Notes de bas de page numériques

¹ Hubert Félix Thiéfaïne, « roots & déroutes plus croisement », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001, complété par le CD-ROM *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*, Éditions

Lilith Érotica. Les citations des chansons de H.F. Thiéfaine sont référencées en note lors de la première mention du texte concerné. Par la suite, on se contente de préciser le titre de la chanson dans la phrase contenant la citation.

[2](#) Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Éditions La Découverte, 1985, 2014, p. 67. Les citations de *L'Usage du monde* contenues dans le présent article sont suivies du numéro de page correspondant placé entre parenthèses.

[3](#) Hubert Félix Thiéfaine, « la maison borniol », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne, 1978.

[4](#) Hubert Félix Thiéfaine, « la queue », in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne, 1979. La possibilité de réaccentuation sexuelle suggérée plus ou moins directement dans les deux séquences s'ajoute à la combinaison de la mort et de la destruction conformément à la structure propre à la polysémie thiéfainienne, dans laquelle une place spécifique est réservée par principe à la sphère de l'Éros (à travers la redéfinition évidente de « se faire sauter », implicite de chacun des autres termes y compris « l'éternité ») , illustrant la maxime contenue dans le titre de l'album *Eros über alles* de 1988.

[5](#) Hubert Félix Thiéfaine, « comme un chien dans un cimetière (le 14 juillet) », in *De l'amour, de l'art ou du cochon ?*, Paris, Sterne, 1980.

[6](#) Hubert Félix Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout », in *Autorisation de délirer*.

[7](#) cf. les vers de « last exit to paradise », in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005, « les chœurs de l'armée du salut / se mettent en transe lorsque tu dances ».

[8](#) Hubert Félix Thiéfaine, « droïde song », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988.

[9](#) Hubert Félix Thiéfaine, « scandale mélancolique », in *Scandale mélancolique*.

[10](#) Hubert Félix Thiéfaine, « la maison borniol », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne, 1978.

[11](#) Hubert Félix Thiéfaine, « série de 7 rêves en crash position », in *Fragments d'hébétude*, Paris, Sony, 1993.

[12](#) Hubert Félix Thiéfaine, « garbo xw machine », in *Suppléments de mensonge*, Paris, Sony/Columbia, 2011.

[13](#) Lord Byron, *The Dream, Complete Poems*, <http://www.bartleby.com/205/23.html> (“a change came o' ver the spirit of my dream”).

[14](#) Hubert Félix Thiéfaine, « bruits de bulles » in *Fragments d'hébétude*.

[15](#) Hubert Félix Thiéfaine, « 113^e cigarette sans dormir », in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

16 Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriell avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Folio », p. 134.

17 Hubert Félix Thiéfaine, « pulque, mescal y tequila », in *Eros über alles*.

18 Hubert Félix Thiéfaine, « retour vers la lune noire », in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998.

19 Hubert Félix Thiéfaine, « exil sur planète-fantôme », in *Dernières balises (avant mutation)*.

20 Hubert Félix Thiéfaine, « narcisse 81 », in *Dernières balises (avant mutation)*.

21 <https://www.facebook.com/notes/hubert-felix-ou-thiefaine/le-sens-pour-moi-cest-pas-intéressant/351713144935464/>

22 Hubert Félix Thiéfaine, « toboggan », in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014.

23 Hubert Félix Thiéfaine, « joli mai mois de marie », in *Défloration 13*.

24 Hubert Félix Thiéfaine, « quand la banlieue descendra sur la ville », in *Défloration 13*.

25 Hubert Félix Thiéfaine, « stratégie de l'inespoir », in *Stratégie de l'inespoir*.

26 Hubert Félix Thiéfaine, « en remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*.

27 Hubert Félix Thiéfaine, « joli mai mois de marie ».

28 Henry Miller, *Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud*, traduction par F.J. Temple, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1971, p. 40.

29 cf. Hubert P. Heinen, *Permutability and mutation*, University of Texas, Austin.

30 Dante, *La Divine Comédie*, texte original, présentation et traduction par Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion 1216-1217-1218, édition corrigée 2004, *Paradiso* XXXIII, 9.

31 Hubert Félix Thiéfaine, « la fille du coupeur de joints », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*.

32 <http://www.cnrtl.fr/definition/joint>

33 <https://www.dailymotion.com/video/x2n3tuo> (*Alcaline le mag* avec Hubert Félix Thiéfaine, février 2015).

34 <http://musique.rfi.fr/musique/20110304-hubert-felix-thiefaine-cracheur-mots>

[35](#) Nicolas Bouvier, *Routes et déroutés*, Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall, *Œuvres*, Publiées sous la direction d'Éliane Bouvier avec la collaboration de Pierrre Starobinski, Préface de Charlotte Jordis, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Quarto », pp.1249-1388, citation p. 1054.

[36 https://www.rts.ch/info/culture/6859361--j-etais-pour-que-jura-suisse-et-francais-se-rattachent.html](https://www.rts.ch/info/culture/6859361--j-etais-pour-que-jura-suisse-et-francais-se-rattachent.html)

[37](#) Nicolas Bouvier, *Le Poisson-Scorpion*, *Œuvres*, pp.721-811, ici p.744. Les citations tirées du *Poisson-Scorpion* sont suivies de la mention PS et du numéro de page entre parenthèses.

[38](#) *Galaxie Thiéfaine – Supplément d'âme*. Un film de Michel Buzon et Dominique Debaralle. Une coproduction France 3 Franche-Comté / Séquence SDP / Couleurs du Monde Production (2012).

[39 https://www.lepopulaire.fr/limoges/loisirs/art-litterature/2013/01/11/hubert-felix-thiefaine-40-ans-de-scene-et-de-rencontres-avec-un-public-de-plus-en-plus-large_1400536.html](https://www.lepopulaire.fr/limoges/loisirs/art-litterature/2013/01/11/hubert-felix-thiefaine-40-ans-de-scene-et-de-rencontres-avec-un-public-de-plus-en-plus-large_1400536.html)

[40 http://www.philomag.com/les-questionnaires-de-socrate/hubert-felix-thiefaine-lenchanteur-1265](http://www.philomag.com/les-questionnaires-de-socrate/hubert-felix-thiefaine-lenchanteur-1265)

[41](#) Hubert Félix Thiéfaine, « les fastes de la solitude », in *Défloration 13*.

[42](#) Hubert Félix Thiéfaine, *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*.

[43](#) Hubert Félix Thiéfaine, « en remontant le fleuve ».

[44](#) Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 3.

[45](#) Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, *Œuvres*, pp. 495-669, p. 601.

[46](#) Hubert Félix Thiéfaine, « also sprach winnie l'ourson », in *Défloration 13*.

[47](#) Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 601.

[48](#) Nicolas Bouvier, *Journal d'Aran*, *Œuvres*, pp. 941-1077, p. 997.

[49](#) Hubert Félix Thiéfaine, *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*.

[50](#) Hubert Félix Thiéfaine, « fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inespoir*.

[51](#) Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduction et notes par H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer et S. Luneau, introduction par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, 1952, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » p. 630.

52 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Quarto », pp. 253-328, p. 321.

53 https://www.lepopulaire.fr/limoges/loisirs/art-litterature/2013/01/11/hubert-felix-thiefaine-40-ans-de-scene-et-de-rencontres-avec-un-public-de-plus-en-plus-large_1400536.html

54 Hubert Félix Thiéfaine, « caméra terminus », in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sonny, 1990.

55 Hubert Félix Thiéfaine, « guichet 102 », in *Défloration 13*.

56 Hubert Félix Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? », in *Fragments d'hébétude*.

57 Hubert Félix Thiéfaine, « la ruelle des morts », in *Suppléments de mensonge*.

58 Hubert Félix Thiéfaine, « strindberg 2007 », in *Amicalement blues*, Paris, Sony/RCA, 2007.

59 Hubert Félix Thiéfaine, « annihilation », in *Séquelles [édition collector]*, Paris, Sony, 2009.

60 Hubert Félix Thiéfaine, « des adieux », in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996.

61 Hubert Félix Thiéfaine, « sweet amanite phalloïde queen », in *Meteo für nada*, Paris, Sterne, 1986.

62 http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_13394.asp

63 <https://www.rts.ch/info/culture/6859361--j-etais-pour-que-jura-suisse-et-francaise-rattachent-.html>

64 Nicolas Bouvier, *Routes et déroutés*, p. 1054. Les citations tirées de *Routes et déroutés* sont suivies de l'abréviation RD et du numéro de page entre parenthèses.

65 <http://www.telerama.fr/musique/hubert-felix-thiefaine-je-suis-l-ado-qui-ne-veut-pas-mourir-idiot,78275.php>

66 <http://www.sortiedesecours.info/homo-plebis-ultima-entretien-avec-thiefaine-2934>

67 « L'affaire du Rimbaud warrior », *Guitare et claviers* n° 85, 01/05/1988 <http://www.thiefaine.org/presse/interviews-thiefaine.html>

68 <http://www.telerama.fr/musique/hubert-felix-thiefaine-soft-machine,-cetait-comme-une-etoile-tombée-du-ciel,n5365131.php>

69 <http://www.telerama.fr/musique/hubert-felix-thiefaine-soft-machine,-cetait-comme-une-etoile-tombée-du-ciel,n5365131.php>

70 <http://www.lavoixdunord.fr/archive/recup%3A%252Fregion%252Fthiefaine-a-lille-une-chanson-qui-raconte-des-ia19b0n3083420#>

71 <http://www.lavoixdunord.fr/archive/recup%3A%252Fregion%252Fthiefaine-a-lille-une-chanson-qui-raconte-des-ia19b0n3083420#>

72 Hubert Félix Thiéfaine, « critique du chapitre 3 », in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996. On notera la déclinaison homophonique des *Champs magnétiques* d'André Breton.

Pour citer cet article

Françoise Salvan-Renucci, « « roots & déroutes plus croisement » : présence de Nicolas Bouvier dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », paru dans *Loxias*, 59., mis en ligne le 20 février 2018, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=8884>.

Auteurs

[Françoise Salvan-Renucci](#)

Françoise Salvan-Renucci, ancienne élève de l'ENS, est maître de conférences habilitée à diriger des recherches en littérature comparée à Aix-Marseille Université. Elle est membre du CTCL de l'UNS où elle mène ses recherches entièrement consacrées au projet « *inventaires dans [un] pandémonium* » et « *labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel* » : *essai d'analyse du discours poétique et musical des chansons de H.F. Thiéfaine* ». Ses travaux sont consultables sur le site <https://www.fsalvanrenucci-projet-thiefaine.com> et ses conférences sont en ligne sur la chaîne <https://www.youtube.com/c/FrançoiseSalvanRenucci>. Outre les participations à des colloques et les contributions à des volumes collectifs (la plupart dans la collection « Thyrsé »), le premier volume de la série réunissant les résultats de ses travaux paraîtra courant 2018.

Aix-Marseille Université / Université Côte d'Azur, CTCL