



HAL
open science

“ nous étions les danseurs d’un monde à l’agonie ” : la danse comme métaphore de l’existence dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ nous étions les danseurs d’un monde à l’agonie ” : la danse comme métaphore de l’existence dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. *Articuler danse et poème*, 2018. hal-03221194

HAL Id: hal-03221194

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03221194>

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.

« nous étions les danseurs d'un monde à l'agonie » : la danse comme métaphore de l'existence dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

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

On peut être légitimement fondé à s'interroger sur la pertinence d'une investigation portant sur le thème annoncé en tête de ces lignes : non seulement la place réservée à la danse dans le corpus des chansons de Hubert Félix Thiéfaine apparaît à première vue plutôt marginale, mais l'idée même de la danse en tant qu'expression corporelle organisée et dotée d'une charge démonstrative et/ou significative qui lui soit propre semble *a priori* difficilement compatible avec les accentuations récurrentes d'une création poético-musicale qu'on aime – ou qu'on persiste – à se représenter tournée principalement vers l'évocation de l'« anéantissement¹ » ou encore du « chaos² », ainsi que le résume symboliquement le refrain emblématique « vive la mort !³ » qui ponctue les strophes de *Alligators* 427. Si l'on tient cependant à s'engager ici dans une analyse du discours thiéfaïen appréhendé sous l'angle de sa relation avec la danse, c'est précisément dans le but de mettre en lumière les implications révélatrices qui découlent de la sollicitation d'un thème dont on précisera d'entrée que sa présence dans les textes de l'auteur possède une réelle densité plastique et suggestive, ainsi qu'en témoigne l'inventaire auquel on va commencer par se livrer. Le thème de la danse apparaît au moins une fois dans treize des dix-sept albums studio publiés jusqu'à ce jour par Thiéfaine, qu'il s'agisse du verbe « danser » ou de son synonyme « valser » (22 occurrences en tout), du vocable « danseur » ou des divers équivalents de celui-ci que sont les « valseurs⁴ », les « branleurs⁵ » ou les « baltringues⁶ » (5 occurrences), et enfin du terme même de « danse » ainsi que de ses déclinaisons spécifiques (16 occurrences) : entre la valse, le pogo, le mambo, le branle sollicité au seul plan latent du discours, la sarabande, la chaconne et le rigodon voire le « mouvement chorégraphique⁷ » – sans oublier les « balluches⁸ » ou le « bal⁹ » en tant que décor accueillant ces évolutions –, la liste des évocations du motif est remarquablement fournie et témoigne d'un intérêt constant pour la représentation explicite du phénomène comme – et peut-être avant tout – pour ses différentes connotations cryptiques, qu'il s'agira de préciser dans le présent exposé et dont il faut déjà noter qu'elles sont susceptibles d'en occulter la dimension première – dans la mesure toutefois où elles ont été perçues et prises en compte en tant que faisant partie intégrante de la dynamique du discours multivoque. Il s'agit donc d'arriver à un équilibre de la saisie, puis de

¹ « annihilation », in *Séquences [édition collector]*, Paris, Sony, 2009. Les citations tirées de textes de Thiéfaine ne font l'objet d'une note de bas de page que lorsque le titre de la chanson n'est pas mentionné dans le corps de l'article, ou lors de la première mention d'une chanson dont le titre figure dans le corps de l'article (dans ce cas, la note indique le titre de l'album correspondant).

² « nyctalopus airline », in *Alambic / sortie sud*, Paris, Sterne, 1984 ; « pogo sur la deadline », in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sony, 1990 ; « la philosophie du chaos », in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996 ; « le chaos de la philosophie », in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998 ; « les fastes de la solitude », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001 ; « en remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014.

³ in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne, 1979.

⁴ « les dingues et les paumés », in *Soleil cherche futur*, Paris, Sterne, 1982.

⁵ « lobotomie sporting club », in *Suppléments de mensonge*, Paris, Sony/Columbia, 2011.

⁶ « fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inespoir*. Il va de soi que le rapport présumé à la danse ne recouvre pas la totalité du spectre sémantico-associatif des « baltringues », qui reste inexploré ici.

⁷ « la nuit de la samain », in *Scandale mélancolique*.

⁸ « scorbut », in *De l'amour, de l'art ou du cochon ?*, Paris, Sterne, 1980.

⁹ « parano-safari en ego-trip-transit », in *Défloration 13*.

la restitution exégétique entre la pleine réalité voire l'authenticité du recours au support de la danse appréhendée dans sa corporalité et sa plasticité intrinsèques – attributs qui restent attachés à sa représentation dans la séquence poétique alors même que le discours s'engage dans des voies complémentaires qui semblent aller à l'encontre de leur impact initial – et la légitimité tout aussi nécessaire de la strate associative déductible de la littéralité même de l'énoncé du seul fait que tel ou tel vocable appartenant à l'univers de la danse y figure. Les acceptions dérivées et/ou les réaccentuations des termes que l'auteur a choisi d'emprunter à ce domaine précis – et non à tel autre avec lequel celui-ci aurait pu entrer en concurrence – viennent se surimposer à la vision de départ centrée sur le processus de la *chorè* – on verra par la suite que la désignation grecque a elle aussi sa place dans la polysémie thiéfainienne – non pour en obérer l'importance essentielle, mais pour en faire le vecteur d'une dynamique d'approfondissement ou de repositionnement dont le profil se révèle ainsi déterminé d'entrée par la focalisation opérée sur ce thème spécifique.

Le parcours proposé dans le cadre de la présente contribution s'ouvrira par l'examen d'un des exemples les plus frappants de la double suggestivité dont se voit doté le thème de la danse au sein de l'expression énigmatique propre à la démarche de Thiéfaïne, la visibilité immédiate des évolutions chorégraphiques étant ici prolongée par une possibilité de lecture symbolique ou cryptique qui nimbe l'image première des danseurs d'une aura à la complexité évidente, nourrie tant de la richesse de l'intertextualité que de la dynamique de combinaison qui s'instaure entre les différents constituants énonciatifs. Le refrain de « exil sur planète-fantôme » assigne au motif de la danse une place centrale dans la définition que donne de lui-même le groupe des acteurs mis en scène dans le texte, qui s'expriment de la perspective révolue d'un « nous » dont se détache seulement *in extremis* le « je » du protagoniste se situant désormais dans le présent : « nous étions les danseurs d'un monde à l'agonie / en même temps que fantômes conscients d'être morts-nés / nous étions fossoyeurs d'un monde à l'agonie¹⁰ ». L'image d'une danse macabre – exécutée non plus par des squelettes comme dans sa version médiévale, mais par des « fantômes » ou des « morts-nés » dans la plus pure tradition et/ou la parodie délibérée du roman gothique – s'impose d'entrée au lecteur comme à l'auditeur, qui se voit tenté – se prenant au jeu des résonances dont les « mathématiques souterraines¹¹ » relie entre eux l'ensemble des composants du corpus des chansons – de déceler dans « les fastes de la solitude » une caractérisation adéquate de l'atmosphère et surtout du rythme qui imprègnent la séquence, dont le schéma reprend significativement celui de la *terzina* dantesque aux rimes aba : le distique « théâtre d'harmonies, panorama lunaire / aux délicieuses lenteurs de cortège funéraire » s'inscrit ainsi – et ce malgré l'absence d'un rappel direct du thème de la danse dans la lettre de sa formulation – parmi les évocations à caractère chorégraphique rencontrées au détour des textes de Thiéfaïne, et dont la reconnaissance est fréquemment déclenchée – ainsi qu'on vient indirectement d'en apporter la démonstration – par le rapprochement avec une séquence axée explicitement sur le motif de la danse, et dont le profil similaire révèle alors dans son symétrie qu'on a spontanément identifié comme tel la présence latente du même thème, bien qu'il soit selon toute apparence étranger au discours de surface.

Pour en revenir au traitement dont fait l'objet le motif de la danse dans le refrain cité plus haut de « exil sur planète-fantôme », il importe également d'en percevoir le halo intertextuel entrelaçant plusieurs évocations programmatiques et complémentaires, qui s'avèrent réunies d'emblée par leur commune appréhension de la vie humaine en tant que mort symbolique, qui se voit à la fois célébrée et démentie à travers l'intervention de la danse. Par l'alliance qu'elle opère entre le processus de la danse et celui de l'agonie, la séquence de Thiéfaïne ressuscite le déferlement pré-apocalyptique qui se fait jour dans la proclamation du protagoniste de *Tropique du Cancer*, où la valorisation exclusive de la danse apparaît comme la seule réponse possible à

¹⁰ in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

¹¹ in *Dernières balises (avant mutation)*.

la finitude indépassable de l'existence comme à son absurdité foncière, que celle-ci soit d'ordre métaphysique ou relève plus spécifiquement du contexte historique des années 1930 : « Que les morts dévorent les morts ! Nous les vivants, dansons sur le bord du cratère, dansons une dernière danse d'agonie ! Mais que ce soit une danse !¹² ». On peut remarquer à ce propos que la représentation d'une danse au bord du gouffre – appréhendée à nouveau dans sa double connotation existentielle et historico-biographique – est implicitement sollicitée par Thiéfaïne dans « also sprach winnie l'ourson » : la séquence « pas la peine d'écouter la fin du titanic / vue par gavin bryars déjà tu coules à pic¹³ » fait resurgir l'écho – évenuellement amplifié par la réminiscence du traitement cinématographique de la scène dans le film de James Cameron – de l'ordre donné à l'orchestre du *Titanic* de continuer à jouer – entraînant de fait la poursuite du bal – pendant le naufrage du navire, la méconnaissance du danger dans laquelle sont maintenus les passagers faisant ainsi contrepoint à l'ignorance délibérée des circonstances extérieures que décide d'afficher le commandant. En créant un lien explicite entre le monde et une agonie qui n'est pas réservée aux seuls humains, mais englobe la totalité de leur univers, l'image centrale du « monde à l'agonie » de « exil sur planète-fantôme » – qui réapparaît dans les « mondes agonisants¹⁴ » de « Karaganda (Camp 99) » – fait pour sa part écho sur le mode inversé aux lignes du *Colosse de Maroussi* retraçant la méditation de Henry Miller sur le site d'Éleusis, où le visiteur a la révélation « d'une vie éternelle, au milieu d'un monde qui agonise¹⁵ » : loin d'opposer au dépérissement généralisé la certitude de l'existence d'un lieu privilégié soustrait comme tel aux avanes du devenir historique, le texte de la chanson réunit au contraire dans un même verdict d'anéantissement le « monde à l'agonie » et les « danseurs » ou « fossoyeurs », que la qualification de « fantômes conscients d'être morts-nés » dépouille de toute corporalité tangible. Complétant l'apport des deux passages de Miller qui se profilent respectivement à l'arrière-plan de l'évocation des « danseurs » et de celle du « monde à l'agonie », le monologue du protagoniste des *Carnets du sous-sol* fournit enfin toute leur substance évocatrice aux motifs des « fantômes » et surtout des « morts-nés », dont la mise en exergue insistante dans le texte de Dostoïevski se combine avec un rappel plus marginal de la dimension fantomatique évoquée à travers son acception étymologique renvoyant au grec « φαντασμα¹⁶ » : « Même être des hommes, cela nous pèse – des hommes avec un corps réel, à nous, avec du sang : nous avons honte de cela, nous prenons cela pour une tache et nous cherchons à être des espèces d'hommes globaux fantasmiques. Nous sommes tous des morts-nés, et depuis bien longtemps, les pères qui nous engendrent, ils sont des morts eux-mêmes¹⁷ ». Outre le clin d'œil direct au mouvement néo-situationniste des *Fossoyeurs du vieux monde*, l'auto-assimilation des protagonistes à des « fossoyeurs » parachève le réseau de l'intertextualité en conférant à la séquence une résonance shakespearienne marquée qui corrobore l'impression déjà signalée d'une ambiance gothique, renforçant la notion d'une proximité immédiate – et non plus uniquement métaphorique comme dans le cas de la démarche protestataire des années 1970 – avec la mort, telle qu'elle se profile d'emblée à travers les principaux constituants énonciatifs.

C'est également sous l'effet du mécanisme quasi autonome des associations – ou plus précisément des permutations – sous-jacentes que le statut de « fantômes » revendiqué par les personnages de la chanson se dévoile inopinément comme porteur d'une référence essentielle à l'univers de la danse ainsi qu'à son potentiel d'expression symbolique : la triple définition en

¹² Henry Miller, *Tropique du Cancer*, Paris, Denoël, 1945, p. 357.

¹³ in *Défloration 13*.

¹⁴ in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁵ Henry Miller, *Le Colosse de Maroussi*, traduction définitive de Georges Belmont destinée aux œuvres complètes de Henry Miller, Paris, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1958 / Le Livre de Poche, 1983, p. 65.

¹⁶ « portrait de femme en 1922, » in *Chroniques bluesymentales*.

¹⁷ Fiodor Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, traduction par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1993, coll. « Babel », p. 123.

tant que « danseurs », « fantômes » et « fossoyeurs » autorise en effet la contamination des deux premières évocations dont le résultat, s'il n'est pas explicitement verbalisé dans le texte même, est immédiatement reconnaissable dans le renvoi à « la danse du fantôme¹⁸ » que « série de 7 rêves en crash position » situe opportunément dans le « barrel house », tandis que le rappel de provenance identique est traité de façon plus diffuse dans « annihilation » où la dimension symbolique du vers « c'est l'heure où les esprits dansent le pogo nuptial » est indirectement précisée par la mention ultérieure de la « mémoire indienne¹⁹ ». Dans les deux cas cités, mais également au niveau du discours implicite de « exil sur planète-fantôme » où il s'inscrit dans la continuité de la protestation émise par les *Fossoyeurs*, le rappel littéral du *Ghost dance* organisé par les tribus indiennes d'Amérique du Nord – « danse des esprits » ou « danse des fantômes » en fonction de la traduction française du terme *ghost* – superpose à la dimension funèbre ou cauchemardesque de l'évocation à caractère fantomatique celle de la révolte de « l'autochtone humilié²⁰ » de « sentiments numériques revisités » ou de l'« indien qu'on soûle et qu'on oublie²¹ » de « pulque, mescal y tequila », reflétant une dimension essentielle du geste dansé élevé par les primo-habitants du continent américain au rang de véhicule privilégié de leurs revendications ethnico-politiques et de leur affirmation de soi. Tandis que les « fantômes aux danses astrales, aux rhapsodiques pleurs » des victimes du stalinisme évoqués dans « Karaganda (Camp 99) » font davantage écho à la « danse fantôme des âmes²² » dépeinte par Malcolm Lowry dans *Au-dessous du volcan*, la mention de « la danse de la mort²³ » qui figure dans la « liste d'épicerie pour cuisiner “les fastes de la solitude” » met en exergue le thème fondateur qui sous-tend tout rapprochement avec le motif des fantômes, élevant la mort au rang d'un phénomène d'ampleur comparable à celle de l'Éros et la soustrayant du même coup aux implications relevant uniquement du macabre.

Une autre modalité d'évocation de la danse dans le corpus des chansons fait de l'acte de danser le signe privilégié de l'intégration dans le flux de la vie ainsi que de la participation à l'existence, que celle-ci soit volontaire ou relève au contraire de l'action coercitive exercée par la société sur l'individu. L'assimilation de la vie à un « rêve amer » qui se déroule « sans trêve en enfer » opérée dans « also sprach winnie l'ourson » contraint le personnage principal à se joindre à une chorégraphie dont il ignore les règles, qui ne lui sont révélées qu'au fil de ses errements successifs sans qu'il soit jamais en mesure d'y adhérer véritablement : « peu à peu t'avances dans la danse mais faut apprendre / à reculer à t'effacer faut pas comprendre ». En se voyant appréhendés dans leur dimension physico-corporelle, les inévitables faux pas du débutant dans la vie réintègrent l'univers de la danse où le manquement d'ordre stratégique ou comportemental est immédiatement repérable voire sanctionné en tant qu'erreur de placement ou de coordination des mouvements : c'est précisément ce que souligne la suite du texte « pas mettre les yeux dans le même panier / ni les doigts dans le nez des mémés aux gros nénés » où l'incohérence des associations verbales fait écho à la désorganisation gestuelle, elle-même dénotant l'inadaptation foncière aux normes de présentation de soi imposées par la société. Dans « retour à célingrad » – « hommage habile, poétique et érudit²⁴ » dont le texte se présente de bout en bout comme un *cut-up* réunissant des fragments de séquences issues de l'ensemble de l'œuvre de Céline –, le vers « oberflieführer dans la danse... / bignolles en transe... valsez,

¹⁸ in *Fragments d'hébétude*, Paris, Sony, 1993.

¹⁹ Le sens cryptique de la formule s'éclaire par le rapprochement avec le classique de la littérature ethnologique qu'est devenu le livre *De mémoire indienne* du chaman sioux Tahca Uhste (Lame Deer), Paris, Plon, 1972, coll. « Terre Humaine ».

²⁰ « sentiments numériques revisités », in *La tentation du bonheur*.

²¹ « pulque, mescal y tequila », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988.

²² Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Folio », p. 480.

²³ « comment j'ai usiné ma treizième défloration ».

²⁴ <http://www.telerama.fr/musiques/strategie-de-linespoir,119521.php>

gamètes !...²⁵ » fait se rejoindre le nazi ballotté par le renversement soudain de l'histoire, la concierge affolée par des circonstances similaires – les bombardements dépeints dans *Féerie pour une autre fois* si l'on restitue le contexte d'origine – et enfin le déroulement du processus sexuel et génétique dans une dynamique chorégraphique dont le trait dominant est aussi bien son caractère aléatoire que sa dimension cyclique, résumée idéalement par le mouvement circulaire de la valse. L'association de trois extraits lapidaires et totalement distincts de la prose célinienne suffit à créer un référentiel autonome qui s'organise autour de l'idée de la danse – la transe elle-même pouvant s'y rattacher à travers le rappel des cérémonies initiatiques dansées – et au sein duquel la signification première de chaque formule est abolie par le seul fait de son intégration dans le contexte de la réécriture poétique. Le thème central de la danse revêt alors la signification symbolique d'un indicateur du rythme effréné et totalement incontrôlable qui gouverne les vicissitudes de l'existence, et dans le cadre duquel la sphère macrocosmique des événements d'ampleur mondiale ne diffère en rien de l'univers microcosmique des échanges cellulaires. « retour à célingrad » adopte musicalement le rythme du rigodon pour renforcer l'adéquation avec le « rigodon » célinien qui est également mentionné dans le texte, où il faut impérativement noter que l'apostrophe multivoque « seigneur bébert du rigodon » censément mise dans la bouche de Céline s'adresse aussi bien au chat Bébert de ce dernier – d'après le contexte d'origine – qu'il interpelle au plan sous-jacent du discours l'auteur de l'hommage désigné par la forme apocopée puis redoublée de son premier prénom.

C'est à nouveau la danse qui constitue dans « juste une valse noire » le support à la fois poétique et musical de l'image de l'existence présentée comme « juste une valse noire / dans le silence des pierres²⁶ », la mesure $\frac{3}{4}$ de la valse étant alors tout aussi logiquement retenue pour l'élaboration de la partition. Alors qu'il « décide cette fois-ci de repartir sur une valse » lors de la composition de « une ambulance pour elmo lewis », Thiéfaine émet à ce propos de ce choix le commentaire rétrospectif : « les rares fois où j'ai travaillé sur une mesure à 3 temps m'ont plutôt réussi²⁷ », citant notamment « juste une valse noire » parmi les réalisations qui viennent à l'appui de cette appréciation. « l'étranger dans la glace » dont la « mémoire s'efface » sous l'effet de la maladie d'Alzheimer décrit la stupeur semi-comateuse qui résulte du délabrement de ses facultés par la formulation métaphorique « la valse des nuits & des jours / se perd dans un murmure discret²⁸ », soulignent la dissolution progressive des repères de l'existence dont le profil d'ensemble apparaît encore conservé malgré les ruptures de rythme suggérées par le sens étymologico-médical de l'adjectif « discret ». Le parcours du personnage central de « pogo sur la deadline » est résumé *a posteriori* par deux appellations à caractère musical dont la première est empruntée au répertoire de la danse : la formule elliptique « pogo sur la deadline / rhapsodie cannibale » souligne doublement l'agitation incohérente et chaotique déployée par la figure, à laquelle le renvoi à l'univers de la danse confère une dimension corporelle et plastique renforcée par le rythme heurté et haché commun à la déclamation vocale et aux parties instrumentales. Dotant d'un contrepoint inattendu l'adjectif évocateur d'une célébration solennelle au rythme mesuré, le vers d'« annihilation » « c'est l'heure où les esprits dansent le pogo nuptial » fait surgir à travers la mention du pogo l'image d'un corps à corps énergique voire empreint de violence, faisant basculer vers un univers évoquant celui du vaudou les « esprits » en proie à une transe incontrôlable.

L'ambiance pré-apocalyptique de « est-ce ta première fin de millénaire ? » se nourrit du choc des systèmes de référence, qui atteint son apogée dans le distique « la peste a rendez-vous avec le carnaval / les cytomégalos dansent avec arlequin²⁹ » : la danse sert ici de trait d'union

²⁵ in *Stratégie de l'inespoir*.

²⁶ in *Fragments d'hébétude*.

²⁷ « comment j'ai usiné ma treizième défloration ».

²⁸ in *Scandale mélancolique*.

²⁹ in *Fragments d'hébétude*.

entre la variabilité des paramètres médicaux et la permanence des repères festifs, imprimant son mouvement irrésistible à une dynamique de contamination aux conséquences incalculables, que vient encore aggraver l'aura maléfique qui s'attache à la figure d'Arlequin. Un autre avatar de la « danse de la mort » situe cette dernière « dans le tumultueux chaos des particules », la dimension de l'infiniment petit sollicitée dans « les fastes de la solitude » étant privilégiée – tout au moins au niveau du discours explicite – alors qu'il s'agit de relater la fin d'un « pigeon » pris au piège de « zone-la-ville » et dont l'agonie débute « lorsque les étoiles en fusion / prennent ton dernier bastion / & t'entraînent dans le tourbillon / de la danse des neutrons³⁰ ». « en se faisant danser jusqu'au dernier mambo », « les dingues et les paumés » placent de même leur existence sous le signe d'une danse poursuivie jusqu'à ce que mort s'ensuive, à la différence que ce choix délibéré et assumé jusqu'au bout fait participer la danse tant de l'expression de l'énergie vitale que de son corollaire inversé, l'apothéose que constitue précisément le « dernier mambo » témoignant de la prééminence accordée à l'accentuation mortifère. Le mambo fait également partie intégrante du portrait de la figure féminine de « fièvre résurrectionnelle », qui entretient un lien aussi étroit qu'ambivalent avec l'univers de la musique et de la danse quelle que soit la lecture – y compris celle reposant sur la redéfinition du vocable « mambo » en tant que désignation de la prêtresse vaudou et qui est également envisageable pour l'occurrence précédemment signalée du terme – que l'on choisisse de faire des vers « avec autour du coup des cordes de piano / & aux poignets des clous pour danser le mambo ». Confirmant *a contrario* l'importance du motif de la danse en tant que métaphore de l'existence humaine, la prise de distance et le retrait volontaire par rapport à la frénésie de l'agitation sociale sont précisément formulés en tant que refus de continuer à prendre part au ballet des « mondanités » dénoncé dans « éloge de la tristesse ». Dans la constatation finale « la réussite est un échec / pour celui qui ne veut plus danser³¹ », l'oxymore rapprochant dans une exclusion réciproque les deux extrémités du spectre des appréciations envisageables est suivi par le jeu de mots implicite qui réunit dans une confusion homophonique les verbes grecs αναχωρειν (se retirer, rester à l'écart) et αναχορειν (conduire le chœur, par extension la danse), donnant une évidence plastique à l'assimilation entre la fin de la danse et l'option en faveur de l'attitude philosophique de l'« anachorète » au sens premier du terme – posture qui est ainsi adoptée par Socrate dans le *Banquet* où le verbe αναχωρειν pris dans son sens premier et usuel renvoie à sa présence « en marge » à travers la formule « αναχωρησας εν τω προθυρω³² » (il s'est retiré sous le porche).

Le recours au motif de la danse intervient de façon particulièrement fréquente en liaison avec la sphère de l'Éros dans laquelle il assume en premier lieu la fonction de traduction d'une contrainte exercée par la partenaire féminine, et à laquelle la figure masculine se soumet le plus souvent de son plein gré quelle que soit l'issue réservée à ses attentes d'accomplissement sexuel et/ou affectif. L'injonction « reprends tes walkyries pour tes valseurs maso » souligne dans « les dingues et les paumés » la proximité avec la dimension masochiste d'un tel rapport – étant entendu qu'on limite ici le commentaire à la seule strate explicite du discours –, à laquelle correspond aussi l'aura dominatrice émanant des « walkyries » – ou de la « panzerfrau³³ » qui en est l'équivalent littéral dans « groupie 89 turbo 6 », où est mise en exergue au plan explicite la cuirasse en tant que principal attribut des walkyries. Déplaçant l'accent de l'activité sado-masochiste vers l'exercice d'une séduction à caractère manipulateur, la danse apparaît comme la principale expression du jeu de l'attraction érotique dans « parano-safari en ego-trip-transit » où le vers « les bio-dolls te font danser / au bal des parthénogénèses » anticipe de manière ironico-cryptique les possibles conséquences du rapprochement physique, tout en créant une

³⁰ « méthode de dissection du pigeon à zone-la-ville », in *Le bonheur de la tentation*.

³¹ in *Défloration 13*.

³² Platon, *Le Banquet*, 175a (traduction Françoise Salvan-Renucci).

³³ in *De l'amour, de l'art ou du cochon ?*.

équivalence suggestive entre la qualité de « bio-dolls » attribuée aux partenaires féminines et la réduction implicite mais évidente du protagoniste à une marionnette ou un pantin s'agitant entre leurs mains. La même réduction à l'impuissance du « je » masculin, mais portée à un degré inédit d'intensité douloureuse, se fait jour dans « le vieux bluesman & la bimbo » où la danse est le vecteur symbolique de deux expressions successives de l'abdication consentie du protagoniste. La déclaration « tu m'as fait danser sur du verre pilé³⁴ » – mêlant l'aveu d'un abaissement volontaire à la mise en accusation de l'instigatrice des cruautés évoquées – est suivie de l'évocation du plaisir sadique suscité par le spectacle des souffrances infligées par la femme, que le rôle de voyeur soit attribué à cette dernière – à l'instar de ce qui se produit dans « les douceurs de la vengeance » où les reproches à l'encontre de la partenaire débouchent sur la conclusion « tu ne trouves du plaisir / qu'en me voyant souffrir³⁵ » – ou à d'éventuels complices de celle-ci : le vers « je m'écorche en dansant sous les regards / de tes crapauds crapuleux & blafards » n'impose pas de lecture univoque des « crapauds » mais fait à nouveau de la danse l'instrument d'une initiation sanglante d'inspiration chamanique et dont « verre pilé » et « crapauds » sont les ingrédients privilégiés, sans pour autant que le succès dans le franchissement de l'épreuve induise *ipso facto* l'exaucement des vœux de celui qui se prête au processus instauré par la « bimbo ». Le même modèle de la danse imposée par la femme à ses admirateurs en tant que signe de sa domination absolue sur ceux-ci s'élargit à la dimension cosmique des « danses astrales³⁶ » dans « caméra terminus » « où la lune en scorpion / fait danser ses démons³⁷ » : la connotation néfaste voire satanique qui s'attache au scorpion – l'animal étant concerné au même titre que le signe du zodiaque – trouve un écho idéal dans la nature démoniaque des partenaires ou plutôt des victimes de la dynamique lunaire, une telle affinité de principe amenant l'attraction sado-masochiste à un assouvissement partagé des pulsions destructrices.

En dépit de l'importance de l'impulsion amenant l'homme à s'« annuler³⁸ » ou à se « nullifier³⁹ » devant sa partenaire par le biais de la danse, le discours thiéfaïnien accorde tout aussi fréquemment à la danse la valeur d'une invite érotique ou d'une parade sexuelle, qui peut être indifféremment exécutée par les représentants des deux sexes. Complétant par un reflet inversé la peinture des « valseurs maso » rencontrés dans « les dingues et les paumés », la vision finale « et cet ange qui me gueule : viens chez moi mon salaud / m'invite à faire danser l'aiguille de mon radar » confère à la danse la fonction d'expression plastique du désir et de son accomplissement imminent, que vient confirmer la réaccentuation sexuelle dont fait l'objet l'évocation de l'appareillage technico-scientifique. La célébration symbolique est relayée par l'expression – presque – sans fard des attentes sexuelles – dont on tient à souligner qu'elle vaut pour le seul discours de surface – dans « exit to chatagoune-goune » dont le refrain « je danse pour toi petite / je bande pour toi⁴⁰ » alterne pour mieux les confondre les deux manifestations complémentaires d'un même désir. L'infléchissement vers l'auto-érotisme qui intervient dans « stalag-tilt » – où le « je » confiné « dans ma guérite / érotisée » s'en remet aux seules « p'tites frangines / des magazines⁴¹ » – revêt également la forme d'une dynamique analogue à celle de la danse, en dépit du fait que le motif lui-même ne trouve pas de traduction explicite au niveau des composants énonciatifs : la séquence « et je m'ébranle / dans le chambranle / des pages tournées » gagne à être appréhendée à travers la substitution de « branler » à « s'ébranler » qui entraîne ensuite le rapprochement avec la dénomination de « branle », ce dernier terme et

³⁴ in *Amicalement blues*, Paris, Sony/RCA, 2007.

³⁵ in *Amicalement blues*.

³⁶ « Karaganda (Camp 99) ».

³⁷ in *Chroniques bluesymentales*.

³⁸ in *Suppléments de mensonge*.

³⁹ « le vieux bluesman & la bimbo ».

⁴⁰ in *Soleil cherche futur..*

⁴¹ in *Alambic – sortie sud*.

notamment son acception en tant que désignation d'une danse étant eux-mêmes apparentés étymologiquement au verbe en question. La même possibilité d'association latente se profile dans l'appellation de « branleurs » qui échoit à l'ensemble de l'humanité dans « lobotomie sporting club », et dans laquelle se confondent dans une même inanité l'idée de la danse en tant que mouvement mécanique, celle d'une paresse inextinguible et la pratique auto-érotique. Le regard en arrière porté par le protagoniste de « fenêtre sur désert » inclut le rappel de l'hommage rendu à la figure féminine par le biais de la danse, que les vers « pour toi j'ai dansé chez les faunes / les baltringues & les souffreteux » intègrent dans un réseau d'associations multiples incarnant les différents visages du désir sexuel et de son expression dansée : de l'appétit insatiable propre aux « faunes » – dont la mention fait surgir le rappel du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Mallarmé et Debussy – à la gaucherie voire au ridicule des « baltringues » – acoustiquement perçus comme en rapport direct avec le « bal » malgré l'inexactitude d'un tel rapprochement – et au dénuement voire au manque caractéristiques des « souffreteux » que l'acception populaire associe inmanquablement à la souffrance, ce sont trois déclinaisons de la parade exécutée par le « je » qui entrent ici en concurrence, alors même qu'elles ont pour dénominateur commun l'insuccès final déductible tout au moins de la situation actuelle. La demande sexuelle se profile de façon quasi explicite dans « québec november hotel » derrière la peinture du « fantôme d'al capone » qui « cherche un taxi & des chauffeuses / pour aller danser la chaconne⁴² » : la réunion de la « chatte » et du « con » dote la « chaconne » d'un potentiel sexuel encore renforcé par les « chauffeuses » – pour peu que l'on sollicite leur dimension « hot » au lieu de les cantonner à la conduite du taxi, qui possède d'ailleurs une aura signalétique de nature similaire dans le corpus thiéfainien – alors que le « capone » est par définition difficilement à même de satisfaire tant leurs exigences que celles qu'il persiste à continuer de nourrir. L'interrogation « est-ce que tu fuis dans ce train / des serments prononcés lors d'une dernière danse⁴³ » adressée à la « voyageuse solitaire » de « compartiment C voiture 293 » localise dans le cadre d'un bal la rencontre avec le partenaire désigné comme « quelque amant », apportant un écho décalé au parcours du protagoniste de « scorbut » présenté pour sa part comme « courant la gueuse dans les balluches ». La dimension festive et érotique de la danse est enfin radicalement dévoyée dans « la nuit de la samain » à travers l'évocation d'un « mouvement chorégraphique d'un trip au bord du vide / où le danseur en croix sodomise un lépreux » : même si la culmination aussi spectaculaire que provocatrice de l'entrelacement érotico-blasphématoire ne se réalise qu'au seul niveau du discours explicite – la réaccentuation sous-jacente dévoilant de toutes autres perspectives d'appréhension dans le détail desquelles on ne saurait évidemment rentrer ici –, elle entre en adéquation totale avec la dimension commerciale et mercantile de la célébration d'Halloween, dont elle constitue ainsi à la fois l'incarnation et la dénonciation.

La danse des figures féminines possède dans le corpus thiéfainien une suggestion érotico-sexuelle spécifique, qui se charge d'une aura maléfique dans « les ombres du soir » dont le texte s'ouvre – du moins depuis les concerts de 2012 – par la formule « elle danse au milieu des serpents⁴⁴ » : en se substituant au « elle dort » de l'album, elle renforce la fascination qui émane de la vision de la femme inspirée de la *Vouivre* de Marcel Aymé, ainsi que plus généralement des archétypes jungiens relevant du profil de « mélusine aux longs cheveux défaits » telle qu'elle apparaît dans « les fastes de la solitude ». Parmi les évocations oniriques du même texte figurent « les femmes-oiseaux perdues dans leurs sombres dimanches », qui « ont sorti leurs précieux colliers de souris blanches / & dansent la sarabande frivole des courtisanes » : l'équivoque à caractère sexuel qui se crée autour du terme de « sarabande » – dont émerge surtout la seconde moitié aux accents immédiatement suggestifs – fait partie intégrante de l'aura

⁴² in *Suppléments de mensonge*.

⁴³ in *Suppléments de mensonge*.

⁴⁴ in *Suppléments de mensonge et Homo plebis ultima tour*, Paris, Sony/Columbia, 2012.

évocatrice qui entoure les personnages, en concordance avec la désignation de « courtisanes » utilisant la danse en tant qu'élément de leur arsenal de séduction potentiellement mortifère, ainsi que le signale au plan implicite le rétablissement de la lecture des « femmes-oiseaux » en tant qu'avatar des sirènes antiques. La réinterprétation des « souris blanches » sous l'angle de la prostitution – lecture qui les transforme en débutantes en la matière, sans préjudice des autres accentuations déductibles de la formulation de Thiéfaïne – complète la recréation du modèle à la fois sacré et profane de la « courtisane », dont la danse est par définition inséparable en tant que prélude symbolique à l'acte sexuel. L'appel adressé par la danseuse à la concupiscence des spectateurs trouve chez ces derniers un écho aussi immédiat qu'enthousiaste à travers la formulation « les chœurs de l'armée du salut / se mettent en transe lorsque tu dances⁴⁵ » de « last exit to paradise » : alliée au rapprochement blasphématoire avec le domaine de la religion, la réaccentuation sexuelle et/ou obscène du « salut » souligne la dimension provocatrice de la danse exécutée par la femme, mais aussi la proximité initiale entre chant, danse et prostitution sacrée dans l'exercice du culte, telle qu'elle perdure jusque dans l'univers en apparence plus policé de l'Antiquité classique. C'est tout aussi logiquement par la danse que la figure féminine de « modèle dégriffé » prend son partenaire au piège de sa séduction irrésistible : l'aveu initial « je te vois & je me perds / à te regarder danser⁴⁶ » témoigne de la profonde emprise exercée sur le protagoniste réduit à un « jouet », mais qui parvient pourtant à se libérer *in extremis* par un énergique « maintenant / va-t'en ! » qui met un terme tant à la relation qu'à la danse qui constitue le principal instrument de l'attraction érotique. Le vers d'« annihilation » « c'est l'heure où les esprits dansent le pogo nuptial » parachève la peinture de la danse en tant qu'expression immédiate – et non plus sublimée – de la sexualité : dans l'hypothèse où le « pogo » l'emporte sur les « esprits » dans l'image que l'on choisit de retenir – soit le cas inverse de celui évoqué précédemment où l'on a privilégié le recours aux « esprits » dans la lecture du même vers –, le rythme du « pogo » et son caractère « nuptial » suffisent à donner corps et chair aux « esprits » qu'il est alors difficile de se représenter sous l'aspect éthéré qui leur est traditionnellement réservé.

Malgré la place centrale qui lui est dévolue dans le discours thiéfainien et par là même dans les renvois à tout « mouvement chorégraphique » qu'il comporte, la connotation sexuelle passe dans certains cas au second plan par rapport à la dynamique vitale incarnée par la danse, qui devient alors l'expression d'un appétit ou d'une urgence de participation aux processus d'ampleur universelle, qu'ils soient d'ordre cosmique, socio-historique ou psycho-affectif. L'abandon de la pratique dansée signale ainsi la diminution voire la perte totale de la disposition de l'être humain à s'ouvrir à l'univers ou simplement à son environnement quotidien, au moment où les stratégies de substitution caractéristiques de l'époque actuelle instaurent au contraire un enfermement permanent que rien ne peut plus briser – évolution que l'apostrophe adressée à la planète dans « dans quel état Terre » résume par le verdict sans appel « tes enfants ne dansent plus, maintenant ils commémorent / à travers leurs modemes & leurs écrans-goulag⁴⁷ ». Inversement, le triomphe inattendu de la danse dans un contexte excluant *a priori* son apparition témoigne d'une volonté radicale de renouvellement qui se fait jour de façon spectaculaire dans « quand la banlieue descendra sur la ville ». Les scènes d'émeute culminent dans une danse où s'incarne toute l'énergie à la fois destructrice et créatrice qui anime les acteurs du changement de paradigme : faisant suite à la remarque « maintenant ça change de dates-partenaires », le commentaire du protagoniste « faut être saturé d'un rare espoir / pour danser dans les ruines des limousines⁴⁸ » renforce la continuité de l'approche du phénomène historique à travers le prisme de la danse et des évolutions qui en relèvent – on fait à nouveau

⁴⁵ in *Scandale mélancoliques*.

⁴⁶ in *Suppléments de mensonge*.

⁴⁷ in *Le bonheur de la tentation*.

⁴⁸ in *Défloration 13*.

abstraction des autres associations repérables au plan implicite, qui autorisent une réorientation vers la sexualité sans pour autant occulter l'impact symbolique du renvoi à la danse.

Il faut enfin noter que la séquence citée apporte un écho direct quoique plus terrestre à l'aphorisme nietzschéen « Il faut avoir encore du chaos en soi pour pouvoir enfanter une étoile qui danse⁴⁹ », ce qui ne saurait surprendre dans la mesure où le lecteur passionné et compétent de Nietzsche qu'est Thiéfaine ne peut manquer d'intégrer dans le discours de ses chansons l'hommage à la danse rendu de façon récurrente par le philosophe. Semblable à Zarathoustra qui se dépeint comme « ivre de danse⁵⁰ », le protagoniste de « whiskeuses images again » qui aspire « à voir si l'on danse en éveil / dans les particules du soleil⁵¹ » renouvelle directement la pétition de principe du *Gai Savoir* « je ne saurais pas ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désirer de meilleur que d'être un bon danseur⁵² », et ce de façon d'autant plus cohérente que sa démarche visant à « quitter la caverne » s'inscrit d'emblée dans la tradition philosophique issue de Platon. Transcendant les frontières entre le désir de « météo-catharsis⁵³ » d'inspiration nietzschéenne – le néologisme thiéfaïen laissant ici transparaître les contours de l'allemand *Emporläuterung* qui traduit l'aspiration vers le haut caractéristique du projet du philosophe – et la sphère de la sexualité haussée au niveau de la célébration goethéenne de l'Éternel-Féminin, le distique final de « fièvre résurrectionnelle » « & tu me fais danser là-haut sur ta colline / dans ton souffle éthéré de douceurs féminines » fait de la danse le vecteur symbolique et privilégié de l'accomplissement érotico-philosophique qui est au cœur du projet artistique de Thiéfaine, tel que le résume le titre de l'album *Eros über alles* à travers sa double résonance platonicienne et goethéenne (voire triple si l'on prend en compte la volonté de réhabilitation du legs culturel allemand qui s'exprime dans le détournement du slogan *Deutschland über alles*).

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Prologue, § 5, *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1993, coll. « Bouquins », p. 295.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Troisième partie, « L'autre chant de la danse », *Œuvres II*, p. 462.

⁵¹ in *Alambic – sortie sud..*

⁵² Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Henri Albert, § 381, *Œuvres II*, p. 252.

⁵³ in *Le bonheur de la tentation*.