



HAL
open science

**“ stratégie de l’inespoir ” : présence et actualité de
Verlaine dans le discours poétique des chansons de H.F.
Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ stratégie de l’inespoir ” : présence et actualité de Verlaine dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. *L’actualité Verlaine 2017*, 2017. hal-03221214

HAL Id: hal-03221214

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03221214>

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.

« stratégie de l'inespoir » : présence et actualité de Verlaine dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

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

Préambule provisoire à une approche exhaustive de la question dans le cadre d'une prochaine conférence à la Maison Verlaine

Le titre *Stratégie de l'inespoir* – que partagent le dix-septième album studio de Hubert Félix Thiéfaine et la quatrième chanson de la *tracklist* – paraît s'imposer *a priori* pour établir le caractère tangible, et partant de là l'évidence de la référence verlainienne dans le discours thiéfainien. L'identification d'une telle résonance semble ainsi particulièrement bienvenue au chercheur en quête de correspondances propres à compléter la saisie phénoménologique des constituants de l'écriture poétique de l'auteur, dans la mesure où la plausibilité du parallèle verlainien permet d'enrichir le halo intertextuel particulièrement développé qui s'installe de façon récurrente autour des formulations cryptiques caractéristiques des textes des chansons. En ce qui regarde l'hypothèse relative au parallèle verlainien en tant qu'objet central des présentes réflexions, la variation d'apparence toute spontanée qui fait jaillir dans le texte de *Mes hôpitaux* de la mention « de provisoires ressources inespérées » l'invocation « ô ces ressources, ô cet inespoir, ô ce provisoire ! » semble bien contenir la matrice tant du concept thiéfainien de « l'inespoir » que de sa déclinaison dans l'album ou la chanson auxquelles il donne leur titre, autorisant l'interprète à placer sous le patronage verlainien l'ensemble de l'idée d'« inespoir » autour de laquelle s'articulent les constituants de ce dix-septième opus – et ce bien que Thiéfaine dénie explicitement à *Stratégie de l'inespoir* la nature d'un « concept album », la possibilité – soulignée à juste titre par l'auteur – qu'offre chaque chanson d'être d'abord écoutée pour elle-même n'excluant de fait en rien le rattachement sous-jacent à une idée directrice dont chaque étape du disque apparaît comme l'exploration d'une accentuation aussi frappante qu'inattendue.

Les propos de Thiéfaine lui-même amènent cependant à relativiser l'appréciation première d'une supposée et quasi explicite allégeance verlainienne, si séduisant qu'un tel postulat puisse apparaître pour une exégèse à la poursuite d'un nouvel ancrage intertextuel qui permettrait de préciser le profil discursif de la dernière (du moins jusqu'à ce jour) création de l'auteur. S'agissant du terme même d'inespoir et de l'importance qui lui est dévolue l'hypothèse d'un renvoi à Verlaine s'efface en effet devant un processus complexe où c'est bien le projet thiéfainien qui est au premier plan à travers l'authenticité du souci de sa formulation : « J'avais ce titre dans les méninges depuis 2004. À cette époque, Internet n'était pas aussi répandu qu'aujourd'hui. Je n'avais à disposition qu'un dictionnaire Larousse de 1979 dans lequel ce mot n'existait pas. Par contre, on pouvait trouver la définition du mot « inespéré ». Il y avait une carte à jouer. » (*Lui*, 18/12/2014) La prise de conscience du rapport à Verlaine n'intervient donc que dans un second temps, allant d'ailleurs de pair avec le

souvenir d'un second créateur du terme : « C'est un titre que j'avais en tête depuis longtemps. Inespoir n'étant pas dans le dictionnaire, j'ai cru créer un néologisme. En fait, Verlaine et Drieu la Rochelle l'ont utilisé avant moi. Peut-être que je l'ai lu, qu'il était dans mon inconscient... » (*La Voix du Nord*, 21/11/2014) Un autre entretien revient sur ce processus d'appropriation latente, qui s'opère d'autant plus aisément qu'il s'agit dans les deux cas d' « auteurs que j'avais lus » : « Je l'avais oublié, mais mon inconscient, lui, l'avait retenu. » (*Causette*, 27/12/2014) Ajoutons ici que le *poeta doctus* – et helléniste passionné – qu'est Thiéfaine a pu tout aussi naturellement transposer en français le concept grec d' « ανελπις » employé notamment par Euripide dans son *Iphigénie en Tauride* (v. 487), le plurilinguisme qui imprègne le discours de ses textes ayant pu à l'évidence s'exercer de façon privilégiée lors de l'expression d'une idée dont la modalité de verbalisation grecque débouche elle aussi sur des dérivés impliquant la survenue d'un « inespéré » révélé contre toute attente.

Concernant le rapport à Verlaine tel qu'il se manifeste au sein du corpus des chansons, c'est donc ailleurs que dans la notion programmatique de « l'inespoir » qu'il faut chercher les traces d'une présence et d'une actualité qu'il ne saurait être question de mettre en doute, et ce du fait même de l'évidence avec laquelle Thiéfaine souligne sa connaissance de l'œuvre de Verlaine et le phénomène d'assimilation organique qui s'est opéré dans sa propre production. Une première invite à un rapprochement des deux auteurs et de leurs poétiques respectives réside dans la dimension « hermétique » (*Je t'en remets au vent*) ou « énigmatique » (*Last exit to paradise*) revendiquée expressément par le discours thiéfainien – même si ou plutôt justement du fait que le sens usuel des deux adjectifs se double dans les séquences où ils sont inclus d'une offre alternative d'accentuation qui en redéfinit totalement le profil sémantique : si une telle prédilection pour un mode d'expression cryptique rapproche en premier lieu le projet poétique de Thiéfaine de celui exposé par Mallarmé, elle témoigne cependant tout autant d'une affinité avec la conception verlainienne d'un discours placé délibérément sous le signe de « l'impair » (*Art poétique*). Les préceptes détaillés dans l'*Art poétique*

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

trouvent une application qu'on pourrait presque qualifier de littérale dans l'écriture à sens multiple pratiquée systématiquement par Thiéfaine, qui érige au rang d'un véritable système ou carrément d'un *Art poétique* l'alliance du « précis » d'une formulation ciselée jusque dans le moindre détail et de « l'indécis » d'une fixation sémantique qui se dérobe sans cesse, ou plus exactement est volontairement laissée en suspens au bénéfice de la coexistence implicite de plusieurs offres herméneutiques d'égale légitimité. Sans entrer plus avant dans le détail de la complexité saisissante de cette signature qui constitue la marque de fabrique du poète H.F. Thiéfaine, exploration dont l'occasion sera fournie par la conférence qui viendra à l'automne prochain prolonger le présent article, précisons ici que le discours énigmatique se caractérise avant tout par une polysémie foisonnante pour laquelle il s'agit de retracer le plus exactement possible l'entrelacement ou la superposition des strates énonciatives : l'addition de celles-ci fait surgir un nombre équivalent de possibilités de lecture autonomes tout à la fois

complémentaires et concurrentes, le discours de surface se voyant régulièrement doté d'un redoublement sous-jacent qui aboutit à un triple voire un quadruple étagement des plans d'appréhension d'une seule et même séquence.

C'est également à l'exigence verlainienne d'un « dandysme épris des seules Rimes » (À *Albert Mérat*) que se rattache non seulement le soulignement de la posture du « dandy » objet de déclinaisons variées dans le corpus thiéfainien – « dandy de la zone » de *Rock joyeux*, « dandys androgynes » dans *Série de 7 rêves en crash position* ou « ténèbres froides » de *Petit matin 4.10 heure d'été* « où les dandys se tiennent roides » – et assumée jusque dans une interview à *Philosophie magazine* (juillet 2012), mais aussi plus généralement le principe même de la démarche créatrice de Thiéfaine visant à cette même réunion du « Vers qui tintait » et de la « Rime sonore » que celle évoquée dans *l'Épilogue aux Poèmes saturniens* dédié « À nous qui ciselons les mots comme des coupes / Et qui faisons des vers émus très froidement ». Issue de « quelque mauvais don d'acrobatie verbale », la maîtrise technique sans faille qui permet à celui qui la possède de se présenter « tel un douanier Rousseau du graffiti vocal » (*Was ist das rock'n'roll ?*) le définit également comme animé par un souci permanent de la découverte tant du mot juste que surtout du geste « précis » qui conduira à son insertion dans la séquence poétique : d'après les propres dires de l'auteur, le résultat d'un tel travail n'est d'ailleurs « pas forcément géométrique mais c'est un puzzle, chaque pièce est posée, il ne faut pas forcer pour la mettre là. » (*La Libre Belgique*, 21/03/2011) Dans une équivalence tout aussi suggestive avec le « froidement » utilisé par Verlaine pour caractériser l'état d'esprit requis dans les moments créateurs, l'inespoir thiéfainien constitue un antidote essentiel aux débordements affectifs vécus comme une entrave à la pleine réalisation de l'entreprise artistique : « Par expérience, j'ai essayé d'écrire dans le désespoir et l'enthousiasme. Cela ne marche pas du tout. *A contrario*, l'inespoir est finalement très fertile pour l'imaginaire et la création. Dans la vie, il ne faut pas se faire dépasser par ses émotions. Il faut, au contraire, pouvoir les utiliser, en douceur. » (*Lui*, 18/12/2014)

Mais c'est par-dessus tout dans la correspondance quasi littérale, par laquelle une formulation thiéfainienne entre directement en résonance avec tel ou tel vers de Verlaine, que se profile la reconnaissance du dialogue fructueux qui se met en place au plan latent du discours des chansons et dont on se contentera pour finir de proposer quelques exemples, remettant à une investigation plus approfondie le soin d'élaborer un inventaire exhaustif des constituants de cette aura associative au double impact atmosphérique et dialectique. Abstraction faite de la question du choix du terme « inespoir » dont on a vu qu'il ne saurait entrer à proprement parler dans la catégorie des rappels verlainiens, on peut conclure à la perception d'une « étrange présence » (*En remontant le fleuve*) de Verlaine à l'arrière-plan du paysage poétique de *Stratégie de l'inespoir*, et ce dès *En remontant le fleuve* dont le titre reçoit une manière d'explicitation symbolique à travers les vers de *Sagesse* (III, I) « il remontera le passé, / – Ce passé – comme un mauvais fleuve ! ». La succession de *En remontant le fleuve* et de *Angélus* en tant que première et deuxième chanson de l'album trouve un écho frappant quoique inversé dans la juxtaposition des « Angélus roses et noirs » (*Sagesse*, II, VII) et des vers qu'on vient de citer, les deux séquences se faisant d'ailleurs face sur la même double page (278-279)

dans l'édition de La Pléiade. La fréquente sollicitation du motif de l'angélus dans les poèmes de Verlaine permet d'associer à celui-ci la connotation provocatrice d'une « aubade franche d'injures / à l'adresse du Dieu d'amour » (*L'angélus du matin*) : l'équivoque dérangement de la formulation verlainienne semble ainsi anticiper directement la relecture blasphématoire de la prière traditionnelle réalisée dans le texte de Thiéfaïne, où le « je te salue seigneur » initial débouche sur l'affirmation à la tonalité nietzschéenne « je suis ton assassin / je suis ton déicide » (*Angélus*).

Des vers « je rêve de transparence & d'épouvantes mystiques » (*Le jeu de la folie*) qui semblent démentir *a posteriori* le verdict des *Vaincus* « il est fini le temps des vieux rêves mystiques » à l'évocation des *Fastes de la soltude* « joseph d'arimathie & uthér pendragon / chevauchent de vieilles juments au bord de l'extinction » qui refusent avec la même détermination tranquille la constatation énoncée dans la suite de la séquence « et les temps ne sont plus des fantômes épiques / chevauchant des chevaux spectres sous le ciel noir », l'analyse des points de rencontre ou d'articulation offerts par diverses formulations de Verlaine à l'élaboration du profil discursif de séquences thiéfainiennes apparaît ici d'autant plus riche de découvertes insoupçonnées que la dynamique de réappropriation latente s'opère constamment par le biais d'un rappel conjoint de passages de textes et surtout d'auteurs différents : les « fantômes aux danses astrales, aux rhapsodiques pleurs » de *Karaganda (Camp 99)* se révèlent ainsi tout autant comme un renvoi aux « danses fantômes des âmes » rencontrées dans *Au-dessous du volcan* que comme une nouvelle variation à partir des « fantômes épiques » du substrat verlainien. Il en va de même pour l'évocation récurrente de « l'errance » lors de laquelle le patronage de Jack Kerouac voisine avec celui de Verlaine, qui lui ajoute le rappel lancinant du thème des « maudits » : dans l'invocation programmatique « errez, funestes et maudits / le long des gouffres et des grèves » (*Grotesques*), c'est de nouveau dans *Le jeu de la folie* que l'indication de lieu trouve un symétrique thiéfainien adéquat à travers la définition du « jeu » en question contenue dans le refrain « le jeu de la folie est un sport de l'extrême / qui se pratique souvent au bord des précipices ». Quant à l'injonction adressée aux « maudits » dans les vers des *Grotesques*, elle résonne aussi bien dans le portrait des « pyromanes de nos têtes brûlées » de *Errer humanum est* que dans l'évocation de la « cartographie / des ténèbres où t'attendent quelques maillons maudits » tracée par « mélusine aux longs cheveux défaits » dans *Les fastes de la solitude*, dont la « féerie » initiale porte elle aussi la marque – quoique de nature opposée – des plus caractéristiques ambiances verlainiennes.