



HAL
open science

“ quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses
brouillards nacrés ” : l'évocation de l'absinthe dans le
discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaïne

Françoise Salvan-Renucci

► To cite this version:

Françoise Salvan-Renucci. “ quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés ” : l'évocation de l'absinthe dans le discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaïne. L'actualité Verlaine 2018, 2018. hal-03221218

HAL Id: hal-03221218

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03221218>

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.

« quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés » : l'évocation de l'absinthe dans le discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaine

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

« Supporte bien une pauvreté un peu volontaire, et, pourvu que son verre, qui est grand, s'empourpre de Picon ou s'illume d'absinthe, diurnes et nocturnes, [...] il n'a cure et peu lui chaut du souper non plus que du gîte... » : le portrait que trace Verlaine dans *Gosses III* de « Hyren Nilboc, poète et romancier » met en lumière la conjonction rituelle qui s'établit entre l'inspiration poétique et les adjuvants alcoolisés de celle-ci, au premier rang desquels figure l'absinthe en tant qu'attribut récurrent des poètes maudits. Si le vers « épris d'absinthe pure et de philomathie » décline cette constellation récurrente sous l'angle d'une ironie empreinte de bienveillance, les lignes consacrées à l'absinthe dans les *Confessions* entament un règlement de comptes particulièrement virulent avec « l'atroce sorcière verte », appellation alternative forgée comme antithèse à celles de « fée » ou « Muse verte » dont la connotation laudative apparaît désormais insupportable au buveur repent. C'est sous l'apparence modifiée de « la fée aux yeux de lézard » que l'absinthe est évoquée – ou plus exactement invoquée – par Hubert Félix Thiéfaine dans *Nyctalopus airline*, le troisième titre de l'album *Alambic / sortie sud* paru en 1984. Après avoir souligné précédemment les affinités qui réunissent la création de Thiéfaine et celle de Verlaine à partir de la référence à la notion d'« inespoir », c'est sous l'angle du thème de l'absinthe et de la « métamorphose » – terme et processus récurrents dans l'écriture de l'auteur – qui lui est réservée dans le corpus thiéfainien qu'on se propose de poursuivre l'investigation dont la visée complémentaire est d'établir le rang spécifique de Thiéfaine en tant qu'authentique – voire comme le principal – représentant contemporain des Poètes Maudits telle qu'ils ont été identifiées et dépeints par Verlaine. Les « yeux de lézard » évocateurs de la couleur verte s'inscrivent eux-mêmes dans cette lignée par le clin d'œil à Jim Morrison qu'ils contiennent, et qui est repris avec une insistance accrue dans l'évocation des « lasers et lézards / démons de mon hasard » rencontrée dans *Bruits de bulles*.

L'appartenance de *Nyctalopus airline* à l'album *Alambic – sortie sud* suffit à rattacher le texte aux déclinaisons de la thématique de l'alcool que propose chacune des sept chansons réunies sous cet intitulé significatif. On fera abstraction dans ces lignes des implications véhiculées par la « sortie sud » en référence à l'évocation de la mort dans les religions précolombiennes, et on se bornera de même à appréhender le terme « alambic » par le seul biais de sa signification usuelle en dépit des associations complexes qu'il suscite dans le détournement symbolique qu'en inaugure Thiéfaine, renouvelant pour l'approfondir encore et la faire renouer dans un même mouvement avec sa signification première la métaphore de Musset qui présente « l'alambic » comme un substitut imagé du cerveau du poète. Indépendamment du cadre référentiel ainsi établi pour l'ensemble de l'album, il faut noter que le tout début de la chanson installe l'ambiance caractéristique propre à l'univers des Poètes Maudits à travers la recreation indirecte – ou plus exactement la transposition au plan des phénomènes acoustiques – qu'en réalise la séquence de bruitage particulièrement développée qui précède le début du discours musical. Ce niveau de l'expression sonore intermédiaire entre le silence et la musique – qui réapparaît à la fin de la chanson pour opérer la transition entre la conclusion musicale et le rétablissement du silence – consiste en la reproduction de conversations de comptoir menées à mi-voix et dont seules sont en fait perçues quelques bribes – ainsi le « c'est vachement bien » de la séquence finale qui offre un exemple frappant de l'expression relâchée propre à ce type d'échanges informels. Notons qu'une telle pratique est familière à Thiéfaine dès ses premiers albums, ainsi par exemple dans *Psychanalyse du singe* dont la séquence introductive s'ouvre sur un bruit de verre brisé et se poursuit par la formulation définitive « tu vois Pierrot, si j'étais dieu, je croirais pas en moi / si j'étais moi, je me méfierais », éruptée d'une voix pâteuse plutôt qu'articulée de façon intelligible. S'agissant des présupposés esthétiques qui commandent la mise en œuvre du projet artistique de Thiéfaine, il importe de noter que la prédilection pour les séquences de bruitage s'inscrit dans le prolongement des réflexions de John Cage interrogeant la zone frontière entre le silence, le bruit et la musique proprement dite. Le vers de *Fièvre résurrectionnelle* « pendant que je te joue Cage à l'harmonica » vient à l'appui d'une telle hypothèse, dans la mesure où il témoigne à la fois de la connaissance des théories de Cage et de leur approfondissement réflexif dans l'écriture thiéfainienne. L'importance dévolue dans la séquence de bruitage aux « camaraderies de comptoir » – telles que les évoquera Verlaine sur le mode dépréciatif

« quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés » : l'évocation de l'absinthe dans le discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaine

dans les conseils qu'il prodigue à son fils Georges – relève d'un ancrage thématique fréquemment représenté dans le discours thiéfainien jusqu'à l'album *Suppléments de mensonge*, où le texte de *Infinitives voiles* énonce de façon programmatique la rupture du protagoniste avec la dynamique destructrice « des troubles de mon double ivre & blasphémateur », dont l'effacement libère l'énergie nécessaire à la poursuite de son parcours poétique « avec d'autres comptines avec d'autres histoires / que celles qui se racontent en bordure des comptoirs ». En ce qui concerne *Nyctalopus airline*, où un tel infléchissement vers l'accomplissement miraculeux du « je marcherai sur l'eau » d'*Infinitives voiles* est radicalement étranger spectre des options envisageables, l'introduction parlée anticipant en sourdine la dynamique énonciative du texte poétique fait revivre les constellations évoquées par Verlaine dans les réminiscences en prose de sa « jeunesse folle », placée comme telle sous le patronage fréquemment revendiqué de Villon : « On se réunissait le plus souvent dans un petit café de la rue de Fleurus, proche le théâtre "Bobino", et ce qu'on y causait art et littérature, ce n'est rien que de le dire ! » Si les échanges menés en introduction à *Nyctalopus airline* relèvent effectivement d'une (pseudo)-intellectualité affichée de manière démonstrative, ils intègrent en outre à travers le recours au terme « psychosomatique » la diffusion des théories psychanalytiques et l'assimilation de leur vocabulaire par le langage courant intervenues dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, donnant une actualité tangible à la recreation de l'univers verlainien et des célébrations de l'absinthe qui en sont partie intégrante. Signe du haut degré de cohérence référentielle développé par la polysémie thiéfainienne, l'agencement de la séquence de bruitage adjoint à la caution théorique apportée par les écrits de John Cage un nouveau renvoi cryptique à la peinture de l'univers de la psyché appréhendé dans sa potentielle dimension pathologique. En reproduisant à l'identique la structure des tests psychiatriques évoqués par Philip K. Dick dans *Le Bal des schizos* – où le diagnostic d'éventuelles distorsions psychiques s'effectue par le biais de l'audition d'« une bande sur laquelle passaient des voix lointaines qui marmonnaient, avec seulement quelques bouts de phrases reconnaissables çà et là » –, la présentation du matériau acoustique des conversations de comptoir accentue d'emblée le caractère mouvant voire hallucinatoire des perceptions ou des sensations qui se font jour tout au long du texte lui-même, apportant un élargissement significatif à l'accentuation principale axée sur la peinture des effets de la boisson.

Complétant les amorces de recouplement déductibles des formulations en prose, l'écho des vers de Verlaine résonne avec une intensité comparable dans le parcours symbolique entrepris par le protagoniste de *Nyctalopus airline*, qui se déroule exclusivement – du moins au niveau du discours explicite – dans « le bruit des cabarets, la fange du trottoir » célébrés par Verlaine en tant que décor privilégié déclenchant l'inspiration des Poètes Maudits. Le distique « Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout, / Voilà ma route – avec le paradis au bout » présente la même affinité de principe avec le schéma dynamique de la chanson dans la mesure où il réunit le rappel des conditions préalables à la « liturgie de la petite » célébrée tout au long du texte de Thiéfaine – désignation apparemment sans équivoque, mais dont on va approfondir par la suite l'ambivalence foncière – et l'anticipation de la dynamique ascensionnelle ponctuée par la répétition du refrain « je flye ». En opposition marquée avec l'image de l'accession finale au « paradis » développée dans les vers de Verlaine, la structure adoptée par le discours musical dément à elle seule la possibilité de la permanence ou même de la simple existence du supposé « paradis » dont l'agencement des séquences instrumentales vise bien plutôt à souligner l'inconsistance : le *crescendo* de la montée vers le sommet de l'accomplissement voit son élan ascensionnel se briser dans le décours de chacune des deux strophes avant d'être relayé par une courbe symétrique au profil inversé qui fait redescendre pas à pas les degrés précédemment gravis, reproduisant à la lettre l'indication de *Redescence climatisée* « et c'est le long retour au point zéro » jusqu'à retrouver le niveau des conversations de comptoir qui a constitué le point de départ de la tentative d'arrachement à la pesanteur du quotidien. De même que les vers de Verlaine « il en a bien assez et retourne au Vice. / Mais cette fois celui-ci l'empoigne pour de bon » font succomber le héros à l'attraction irrésistible d'une force qui le dépasse et annihile jusqu'à sa détermination de s'y abandonner, c'est sous le signe de l'allégeance au « vice » que se place la séquence en manière de *parodia sacra* « au nom du père au nom du vice / au nom des rades et des mégots » par laquelle débute chacune des deux strophes de la chanson. L'impact scandaleux voire directement blasphématoire de la formulation est simultanément relativisé par la lecture étymologique renvoyant au latin *vicis*, par laquelle le « vice » se dévoile dans son acception

« quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés » : l'évocation de l'absinthe dans le discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaine

littérale de « substitut » et qui restitue ainsi jusque sur le plan sémantique – tout en induisant la remise en question sous-jacente de la pertinence d'un tel dédoublement de l'instance divine – l'invocation traditionnelle au père et au fils, dont les contours familiers transparaissent déjà à travers la distorsion homophonique qu'ils subissent au plan du discours explicite. La dimension rituelle de la scène s'affirme avec une évidence croissante dans l'indication « je lève mon hanap », qui confère à la célébration à l'intention encore indistincte le caractère d'une quête du Graal renouvelée et déclinable sous trois aspects différents et complémentaires : outre sa signification première désignant une coupe à anses de vastes dimensions, le terme de « hanap » est aussi l'équivalent médiéval germanique du latin *canabis*, tandis que la mention de la « guinness » – intervenant lors de la répétition modifiée en « je lève ma guinness » du second couplet – rétablit le décor initial des « rades » dont on va de plus immédiatement redéfinir les contours. L'ascension vers la sphère des « brouillards nacrés » prend une portée spirituelle accrue du fait de la réappropriation indirecte – mais à la précision frappante une fois le parallèle identifié – de la description du *Prélude de Lohengrin* donnée par Baudelaire dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Les principaux aspects de cette analyse mémorable – qu'il s'agisse de la dialectique du rapprochement et de l'éloignement qui sous-tend le discours musical ou de la retranscription visuelle des impressions acoustiques d'où surgit un paysage aux lointains plongés dans une « brume irisée » – se voient ici sollicités au niveau latent du discours thiéfainien pour apporter leur contribution à l'aura surnaturelle qui vient nimber le déroulement sacré, avant même que l'apparition de « la fée aux yeux de lézard » ne vienne rattacher spectaculairement l'ensemble des phénomènes à la cérémonie de l'absinthe et aux révélations qu'elle occasionne. En renforcement de l'élan spirituel ou en opposition décidée avec celui-ci, l'intensification des aspirations multiples et leur confusion « dans le demi-brouillard où flue un goût de rhum » – autre réminiscence verlainienne qui se profile en arrière-plan du texte de la chanson – englobe tout autant les appétences orientées vers les plaisirs procurés par la drogue – soit le « hanap » redevenu *canabis* –, la boisson ou le sexe, cette dernière connotation étant suggérée par l'association des « mégots » – des « petits mecs » d'après leur sens étymologique – et des « rades » appréhendés en tant que désignation cryptique et péjorative de la sphère féminine, qu'on retrouve incarnée par la « radasse ».

Dans sa dimension de quête menée par des « aventuriers des graals perdus » – pour reprendre l'appellation que se donnent les protagonistes de *Errer humanum est* –, le processus d'élévation mis en œuvre dans *Nyctalopus airline* appelle au plan latent du discours à la restitution intégrale de la formule sacramentelle tripartite, et donc à la réintégration de l'esprit dans celle-ci alors qu'il en est absent dans la présentation tronquée qu'en donne le début du texte. C'est en effet l'absence de l'esprit que la dynamique discursive entreprend de pallier tout au long du texte, ainsi que le révèle l'indication finale « je flye vers la cité-frontière / dans la nuit des villes sans lumière ». Outre le rappel inversé du *Bright Lights, Big Cities* de Jay Mc Inerney – précisément traduit en français sous le titre *Journal d'un oiseau de nuit* – qui dépeint la même quête effrénée de sens ou de sensations menée dans l'univers de la nuit new-yorkaise, le soulignement paradoxal du déficit d'éclairage – alors que « villes » et « lumière » vont de pair au moins depuis Chaplin et ses *Lumières de la ville* – devient le marqueur du vide spirituel auquel tente d'échapper le passager de *Nyctalopus airline*, voyant dans la nuit au sens français du terme ou aveugle nocturne d'après l'acception anglaise du même terme, mais aussi « tombeur » redoutable voire prédateur sexuel d'après le calembour obscène qui se profile au plan implicite. Le « merci d'avoir choisi Nyctalopus Airline ! » adressé par Thiéfaine à son public lors du concert donné en 1998 à Bercy devient ainsi le résumé programmatique de la mission dévolue à la poésie et à la musique en tant que véhicule privilégié ouvrant l'accès à la plénitude spirituelle et affective, dont la réalisation est inhibée dans la sphère du quotidien. Rejoignant la séquence de Verlaine évoquant le désir de « m'engloutir ès-cabarets de nuits où l'absinthe coulait à flots de Styx et de Cocyte ! », l'ascension vers les sphères supraterrrestres a pour corollaire permanent le mouvement de descente vers les profondeurs, la perméabilité récurrente des deux orientations s'exprimant dans la polysémie du « scaphandre à nébulos » dans lequel « glisse » le protagoniste : l'appareillage à caractère protéiforme est conçu pour explorer aussi bien les nébuleuses de l'espace intersidéral que celles nées de la transe alcoolisée, sans oublier la revendication de l'élan romantique qui se fait jour dans l'identification assumée au personnage central de *Nébulos, ou les donquichottes romantiques*, le « poème héroï-comique » écrit par Castel en 1830 dans le but de

« quand la fée aux yeux de lézard / me plonge dans ses brouillards nacrés » : l'évocation de l'absinthe dans le discours poétique d'une chanson de H.F. Thiéfaine

discréditer Victor Hugo et son école poétique. Empruntant tour à tour un « cargo » et un « astronef », le voyageur thiéfainien est transporté aussi bien « chez les ovni du crépuscule », qui peuplent le vide interstellaire où « je carbure aux années-lumière », que replongé inopinément dans la réalité du « bar » dont les « glaviots » ou les « rigoles » semblent souligner à dessein le côté sordide, tout en ouvrant la porte à une relecture sexuelle que la possibilité de sollicitation du *sensus etymologicus* invite à réaliser à chaque étape du texte, mais dont on renonce hélas par manque de place à détailler ici la cohérence révélatrice. Remarquons seulement l'ambivalence de la « voie lactée » dont l'association avec les « radars au bar » fait également le symbole de l'attractivité de la femme ou plus spécialement de ses attributs physiques à vocation nourricière, tels que les repère infailliblement l'appareil de détection infléchissant l'exploration vers l'accomplissement de l'Éros. La complexité kaléidoscopique de la polysémie thiéfainienne culmine dans l'évocation de « la liturgie de la picole » déjà mentionnée dans ces lignes, pour laquelle le sens premier issu du grec λειτουργεια ramène la scène à l'évocation d'une tournée générale offerte par le protagoniste, en opposition avec la dimension sacrale suggérée par l'acceptation usuelle. La « picole » oscille pour sa part entre l'évocation familière de la boisson et une nouvelle déclinaison de la féminité distillée – ainsi que l'exige l'« alambic » qui donne son titre à l'album – à partir de l'italien *piccola* dont la traduction française est utilisée de façon systématique dans le corpus des chansons pour désigner la partenaire du protagoniste : entre célébration de l'absinthe – ou de l'alcool en général – et rappel prosaïque de la contribution financière qui met en mouvement le scénario fantastique, glorification de l'Éros ou éloge des amours tarifées, le balancier sémantique se stabilise tour à tour sur chacune des quatre élucidations concurrentes sans accorder pour autant de validation particulière à aucune d'entre elles, en conformité avec les caractéristiques du discours multivoque et avec l'accentuation principale du texte déclinant les modalités d'action de « la fée aux yeux de lézard ».

Tout aussi riche d'implications diverses est le spectre associatif qui accompagne le déroulement du parcours initiatique et dont on se contentera de rappeler les principales étapes. La quête du continent mythique disparu d'après Platon dans les profondeurs de l'océan – « je flye vers la douce atlantide / allumée dans mes courants d'air » – revêt la triple apparence connexe inattendue d'une ascension dans les hauteurs de l'éther, mais aussi d'un voyage dans le passé de la langue française ainsi que d'une incursion dans la *Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon et ses prodigieux instruments d'optique. Ces derniers sont d'ailleurs représentés dans le texte de la chanson par le « viseur de somnambule », dont le halo connotatif renvoie dans le même temps aux *Somnambules* d'Arthur Koestler en tant qu'incarnation alternative du concept des Poètes Maudits. La coloration hallucinatoire déployée dans le bestiaire fantastique – « je flye vers les chiens translucides / et les licornes aux cheveux verts » – s'allie au soulignement de l'élan romantique qui anime le protagoniste, en écho à la glorification verlainienne de Don Quichotte – ce dernier étant d'ailleurs présent en tant que figure tutélaire des personnages réunis par Thiéfaine dans *Les dingues et les paumés* – : « Hurrah ! nous te suivons, nous les poètes saints / Aux cheveux de folie et de verveine ceints. / Conduis-nous à l'assaut des hautes fantaisies ». La séquence « je flye vers les parfums tactiles / et vers l'androgynie ovipare » célèbre à la fois l'aboutissement du dérèglement synesthésique et l'accomplissement du *mysterium conjunctionis* de l'alchimie, tel que le rappelle C.G. Jung à travers la figure archétypique de l'androgynie. Dévoilant la face plus sombre de « l'ivresse à mort » telle que la conçoit Verlaine, les vers « je flye vers l'assassin tranquille / sous mon sourire d'aérogare » font cohabiter dans leur dénonciation de la séduction diabolique le rappel de la prophétie finale « voici le temps des assassins » de la *Matinée d'ivresse* de Rimbaud avec le souvenir du « vampire tranquille » évoqué par Jim Morrison ou celui du « seuil du crime » reconnu par Verlaine comme aboutissement inéluctable de « l'essor sanglant » pris dans « la noire orgie ». En adéquation avec les oppositions mystiques déclinées par Verlaine – « je suis élu, je suis damné », « je suis martyr et je suis roi, / faucon je plane et je meurs cygne » –, les visages opposés de la révélation par l'absinthe se retrouvent dans les ambiguïtés inhérentes à la dialectique du souvenir et de l'oubli telle qu'elle se déploie à la fin du texte de Thiéfaine : à travers le rappel décalé de la scène de *La Recherche du temps perdu* où Proust médite sur la difficulté de nouer sa cravate en se regardant dans un miroir, les vers « je pars vers le chaos caché / dans les vestiges de ma mémoire / quand je ne sais plus de quel côté / se trouvent mes yeux dans les miroirs » renouvellent l'alliance de l'« oubli divin » et des « mystères pleins d'aperçus » – « on oublie, on revoit, on ignore et l'on sait » – invoqués par Verlaine.