



HAL
open science

”adieu gary cooper adieu che guevara” : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l’œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

► To cite this version:

Françoise Salvan-Renucci. ”adieu gary cooper adieu che guevara” : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l’œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine. Loxias, 2014, Romain Gary : la littérature au pluriel. hal-03221152

HAL Id: hal-03221152

<https://univ-cotedazur.hal.science/hal-03221152v1>

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.

Loxias

Pour citer cet article :

Françoise Salvan-Renucci,
" « Adieu Gary Cooper adieu Che Guevara? »? : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l'œuvre
de Hubert-Félix Thiéfaine ",
Loxias-Loxias: 44,
mis en ligne le 17 avril 2014.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

« Adieu Gary Cooper adieu Che Guevara » :
quelques exemples de la référence à Romain Gary
dans l'œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

Françoise Salvan-Renucci, 1963. Doctorat (1992), HDR (1999). MCF-HDR, Aix-Marseille Université. Chercheur permanent au CTEL, Université Nice Sophia Antipolis. Projet de recherche (depuis 2012) : « Inventaires dans [un] pandémonium » et « labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel » : regard sur les « bouts d'icônes », « discours » et « connotations » (poétiques, philosophiques et anthropologiques) de l'œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine et sur les « mathématiques souterraines » de leur entrelacement. Déclinaison du projet à long terme et sous des formes complémentaires (articles, conférences, contributions à des colloques, ouvrages de synthèse). Descriptif du projet sur le site <http://www.ctel-nice.com/equipe/membres-permanents/chercheurs.html>

L'article retrace les modalités de réappropriation de séquences de l'œuvre de Romain Gary dans les chansons de Hubert-Félix Thiéfaine ainsi que leur intégration dans la dynamique du discours poétique, essentiellement caractérisée par un processus d'oxymorisation mis en œuvre sur tous les plans de l'écriture du texte. Le recours aux techniques du cut-up et de l'entrelacement des références permet la création d'un jeu de miroirs complexe confrontant les divers éléments constitutifs du « puzzle » textuel, ce qui permet de révéler l'affinité avec les positions de Gary notamment pour ce qui concerne le problème de l'idéalisme et la place de l'homme dans l'histoire et l'univers.

The purpose of this article is the description of the integration process that makes it possible for the songwriter Hubert-Félix Thiéfaine to transform sequences from Romain Gary's novels into constituents of his own poetical discourse. The way the quotations or allusions are recreated (especially by using the cut-up technique) and become part of a mirror game of great complexity based on the combination and implicit confrontation of many intertextual elements lets the songs appear like a "puzzle" (so the author) that reveals in this case the affinity with Gary's positions especially concerning the problem of idealism and the place of man in history and the universe.

Thiéfaine (Hubert-Félix), Gary (Romain), intertextualité, cut-up, oxymore

Période contemporaine

France

Dans l'évocation des « bons professeurs » qu'il a rencontrés sur sa route, Hubert-Félix Thiéfaine cite en premier lieu Henry Miller avant d'ajouter : « Romain Gary

aussi, il est très fort pour ça¹ », soulignant le rôle central joué par ces deux auteurs dans le processus d'élaboration de sa signature artistique – qu'il s'agisse de l'acquisition de l'impressionnant bagage culturel qui imprègne les textes de ses chansons ou plus spécifiquement de l'établissement d'un véritable dialogue au long cours dans le cadre même et selon les modalités intrinsèques de son propre discours poétique. La définition de l'idéaliste comme « un enfant de pute qui trouve que la terre n'est pas un endroit assez bien pour lui² » est citée à plusieurs reprises par Thiéfaine³ en témoignage de sa proximité avec Gary dont l'affirmation ne se limite pas à un postulat de principe, mais trouve une traduction immédiate dans son œuvre : nombre de ses chansons déroulent leur discours – dans lequel une accentuation essentiellement nietzschéenne se superpose à celle induite par la référence à Gary – dans la perspective de l'aspiration idéaliste qui nourrit aussi bien la quête artistique que celle des divers paradis artificiels, tout en refusant de se voir invalidée par le démenti inévitable et toujours renouvelé que lui inflige l'expérience. L'oscillation entre idéalisme et cynisme qui confère leur ambivalence évocatrice aux expressions du projet de l'auteur – la composante cynique relevant par ailleurs directement de l'héritage philosophique du « ricanant putois solitaire⁴ » célébré dans *Diogène série 87* – rejoint en ce sens l'approche de Gary faisant du cynisme le corollaire inversé de l'idéalisme, ainsi que le suggère la définition du cynique comme « un homme très vulnérable qui tuerait père et mère pour essayer de se désensibiliser⁵ ».

Au-delà de l'évidence du parallèle ou de l'affinité avec les positions incarnées par l'écrivain (la dimension esthétique étant inséparable de la composante existentielle ou philosophique), le rapport privilégié avec Romain Gary – comme avec Henry Miller ou toute autre des nombreuses figures de référence rencontrées aux détours du « labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel⁶ » de la création de Thiéfaine – devient partie intégrante du processus d'écriture des chansons dans la mesure où il alimente directement la substance même de l'énoncé poétique, sans pour autant faire perdre à celui-ci le profil esthétique caractéristique de son auteur (dont l'authenticité expressive se retrouve au contraire paradoxalement renforcée par la déclinaison des divers apports externes, dont seul celui relevant de l'œuvre de Gary a vocation à être examiné ici). Le dialogue à distance – qui apparaît d'autant plus fécond qu'il est par définition indirect voire implicite – s'articule essentiellement par le biais de la réception-réappropriation d'éléments constitutifs de l'œuvre de Gary venant enrichir – sous la double forme d'allusions plus ou moins précises ou de citations quasi-

¹ *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). La mention du rapport de Thiéfaine à Gary intervient dans : Jean-François Hangouët, « Le don des langues », *Cahier Romain Gary*, sous la direction de Jean-François Hangouët et Paul Audi, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers », n° 85, 2005, p. 23 ; Jean-François Hangouët, *Quelques nouvelles, Le Plaid*, Bulletin de l'association Les mille Gary n° 8 (janvier 2002), pp. 15-16.

² Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Folio », p. 317.

³ Hubert-Félix Thiéfaine, *Défloration 13* (CD-ROM), Paris, Sony, 2001 « Éditions Lilith érotica » [sous la forme « un fils de pute »] ; *Grand Prix de la SACEM 2011*, interview réalisée par Mathias Goudeau, Paris, SACEM, 2011.

⁴ Hubert-Félix Thiéfaine, *Diogène série 87*, in *Météo für nada*, Paris, Sterne, 1986.

⁵ Romain Gary, *La Tête coupable*, Paris, Gallimard, 1968/1980, coll. « Folio », pp. 238-239.

⁶ Hubert-Félix Thiéfaine, *Syndrome albatros*, in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988.

littérales dont on étudiera plus loin la technique de mise en œuvre – le réseau intertextuel aussi dense que riche de ramifications qui constitue un des principaux champs de force à l'intérieur desquels s'organise la dynamique du discours thiéfainien⁷. L'incorporation des composants extérieurs présentés sous forme éclatée ou détournée ainsi que dans un entrelacement permanent qui en autorise aussi bien la mise en tension que le renforcement mutuel se révèle comme un véhicule essentiel du discours énigmatique propre à l'écriture de Thiéfaine, à égalité avec le principe d'oxymorisation⁸ qui maintient l'ensemble des constituants des séquences textuelles dans le balancement d'une antithétique indépassable et avec la polysémie née du recours systématique au plurilinguisme – les possibilités de lecture multiple résultant pour l'essentiel de la possibilité d'activation du *sensus etymologicus* grec, latin ou de quelque origine qu'il soit. Les constituants de l'intertextualité viennent nimber le texte des chansons d'un halo associatif développé aussi immédiatement perceptible à l'audition ou à la lecture qu'il peut éventuellement s'avérer difficile à reconstituer dans l'exhaustivité de ses éléments d'origine, pour ne rien dire de la réaccentuation ou réinterprétation qui découle nécessairement de leur intégration dans le contexte multiforme et à sémantique variable de la séquence thiéfainienne⁹.

Il n'est malheureusement pas possible ici d'entrer dans le détail des conceptions régissant l'esthétique de Thiéfaine telles que l'auteur les laisse entrevoir dans ses textes ou les développe au fil de ses déclarations successives, de même qu'il est exclu d'exploiter à la hauteur de son potentiel poétologique le texte à l'intitulé significatif *Comment j'ai usiné ma treizième défloration* (avec son renvoi explicite aux positions du formalisme russe¹⁰) qui accompagne l'album *Défloration 13*. Les lignes suivantes ont donc pour unique ambition de proposer quelques repères essentiels à partir desquels pourra s'engager dans un cadre herméneutique défini de façon suffisamment précise – même s'il ne s'agit encore que d'une tentative de

⁷ « Je suis un adepte de la citation. (*rire*) », in « Hubert-Félix Thiéfaine. L'ami poète », *Xroads* 38 (mai 2011).

⁸ « Je suis un grand amateur d'oxymores et de contradictions. », in « Hubert-Félix Thiéfaine. Le renouveau d'un survivant », interview par Basile Vellut, *DH.be*. (11/03/2011).

⁹ Les articles consacrés jusqu'ici à Thiéfaine : Jean-Pierre Zubiante, « "Ma langue natale est morte dans ses charentaises..." ». Hubert Félix Thiéfaine, l'hermétisme critique et le rock littéraire », *La chanson politique en Europe*. Études réunies par Céline Cechetto et Michel Prat, *Eidôlon* n° 82, Presses Universitaires de Bordeaux 2008, pp. 399-408 ; Jean-Christophe Loison, « L'intertextualité chez Hubert Félix Thiéfaine », *Chanson et intertextualité*. Études réunies par Céline Cechetto, *Eidôlon* n° 94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 97-106, ne proposent pas de description approfondie de la poétique de l'auteur et n'élaborent pas non plus les modalités d'une interprétation globale de son œuvre. Les repères du premier texte sont essentiellement empruntés à la linguistique et à la sociologie, la seconde contribution restant très insuffisante tant dans l'appréciation de l'intertextualité et de son utilisation par Thiéfaine que dans le seul repérage des éléments intertextuels à l'intérieur d'une chanson donnée. Les deux textes – comme le mémoire de master 2 de Jean-Christophe Loison *Le « syndrome de l'albatros » chez Thiéfaine dans « Dernières balises (avant mutation) » et « Soleil cherche futur »* (Caen, 2009) – relèvent d'une approche insuffisamment différenciée présupposant l'univocité des formulations de Thiéfaine, alors que les citations figurant dans leurs titres respectifs ne peuvent être appréhendées dans la totalité de leur potentiel énonciatif que par la prise en compte (et donc la perception) des différentes strates sémantiques coexistant dans leur formulation.

¹⁰ Cf. les titres d'études d'inspiration formaliste cités dans : Julia Kristeva, *Une poétique ruinée*, Préface à : Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, coll. « Points. Essais », p. 27 (note 18).

fixation provisoire – l’exploration du rapport à Gary elle-même vouée d’avance à rester incomplète dans le cadre de ces réflexions, où l’on a choisi de ne retenir que quelques-uns des parallèles existants pour les exploiter de la façon la plus approfondie possible, prenant ainsi au pied de la lettre l’injonction multivoque « balise ta piste ! » formulée dans le refrain de *Narcisse 81*¹¹.

Les derniers vers de *Psychopompes, métempychose et sportswear*

j’veux	qu’on	m’déglace	au	gin	synthol
dans	une	boîte	de	Joseph	Cornell
ou	à	la	vodka	chez	Warhol

avec du Tomato Campbell¹²

se réclament à travers les modèles complémentaires de la boîte de Joseph Cornell et de la sérigraphie d’Andy Warhol de la référence à une esthétique du fragment combinée à la répétition-juxtaposition des éléments composites enfermés dans le système de correspondances et d’inversions multiples d’un jeu de miroirs. La même approche s’exprime dans la remarque de l’auteur :

C’est un puzzle, chaque pièce est posée, il ne faut pas forcer pour la mettre là. On a des moments de panique devant un texte, on a envie de tout réécrire, on ne sait plus. Et parfois il suffit de changer un mot ou deux de place, comme un puzzle¹³.

La quête éternellement inaboutie menée dans *Un automne à Tanger*

lui	qui	poursuit
son	puzzle	déglingué
lui	qui	détruit

son ombre inachevée¹⁴

se présente à travers son double objet du « puzzle » et de l’« ombre », eux-mêmes réunis et intervertis dans le cadre d’une formule basée sur le principe de permutation hérité de la technique du *cut-up*¹⁵, comme une métaphore du processus de création – indépendamment bien sûr et en sus des implications déductibles de la constellation interne du texte que l’on laisse de côté ici.

La déclinaison de l’intertextualité présuppose elle aussi une multiplicité protéiforme des composants réunis dans un puzzle à la géométrie variable, mais régie par des modalités précises de distribution. C’est la « mutation » ou la « métamorphose » – pour reprendre des concepts récurrents de la langue de l’auteur – préluant à l’agencement du « puzzle déglingué » qu’on va tenter de reconstituer à propos des modalités de présentation des éléments renvoyant à l’œuvre de Romain Gary dans les chansons de Thiéfaïne, avec cette réserve préalable que le mécanisme pourtant essentiel de l’entrelacement des références ne

¹¹ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981. Le présent texte constitue la matrice d’un volume en cours de rédaction intitulé « *La tristesse est la seule promesse / que la vie tient toujours* » : le dialogue avec Romain Gary dans les chansons de Hubert-Félix Thiéfaïne, qui proposera un inventaire complet des références à Gary ainsi que des modalités de leur mise en œuvre dans le cadre du projet artistique propre à Thiéfaïne.

¹² Hubert-Félix Thiéfaïne, *Psychopompes, métempychose et sportswear*, in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996s.

¹³ « Hubert-Félix Thiéfaïne. Le renouveau d’un survivant ».

¹⁴ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Un automne à Tanger*, in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sony, 1990.

¹⁵ Concernant le rôle du *cut-up* et la référence à William S. Burroughs et Bryon Gysin dans l’écriture de Thiéfaïne, cf. : <http://www.radioenconstruction.com/index.php?post/2012/08/17/Interview-du-musicien-Hubert-Félix-Thiéfaïne>

offrant l'opportunité paradoxale d'une retraduction du concept dans la langue de la réalité quotidienne *a priori* étrangère à la dimension du merveilleux. C'est ce processus que dépeint le passage des *Clowns lyriques* rapportant les réflexions de Willie, le mari et agent de la star de cinéma Ann Garantier, qui a engagé le mafieux Soprano pour surveiller sa femme :

Il avait toujours cru au merveilleux, c'est-à-dire à une saloperie immense qui préside au destin des hommes. Beltch, Soprano, et toute la Maffia, c'était ce que les contes de fées deviennent en vieillissant – la dernière incarnation, à l'âge d'homme, de la baguette magique, du Sésame-ouvre-toi et du tapis volant, c'était ce que *Les Mille et Une Nuits* deviennent lorsqu'elles se font mille et un jour¹⁸.

Le renversement des présupposés induit par la dynamique de désillusion qui accompagne le passage à l'âge adulte conditionne l'élimination du merveilleux au profit d'instances de remplacement tout aussi voire plus efficaces, mais dépourvues de l'aura suggestive qui entoure les productions de l'imagination. Le postulat de la substitution de la « Maffia » aux « contes de fées » est repris implicitement dans le vers de Thiéfaïne qui trouve ainsi une possibilité de déchiffrement adéquate, l'organisation criminelle venant relayer ou seconder les efforts des « Mau-Mau » et des « stups » pour venir à bout du protagoniste. Délaissant le rapport d'équivalence explicite établi dans le roman entre les deux options d'explication – et *a fortiori* de transformation – du réel, la retranscription des données d'origine dans le discours énigmatique de la chanson est ici caractérisée par le primat absolu conféré à la formulation imagée sur la possibilité de sa réduction au sens littéral, qui reste inexprimée au niveau du processus énonciatif et dont la perception est fonction du *background* culturel de l'auditeur-lecteur. L'univocité de la signification première se superpose à titre de complément facultatif à la strate allégorique multivoque seule déterminante pour l'appréhension du halo associatif, inversant de façon significative elle-même typique de la stratégie de détournement propre à Thiéfaïne le rapport habituel entre sens propre et sens figuré : c'est l'assimilation aux contes de fées qui restaure à l'évocation sous-jacente de la mafia sa dimension mythologique, et non leur relaiement par la mafia qui sanctionne la fin des contes de fées.

L'établissement d'une relation dialectique entre les constituants du discours romanesque et la redéfinition latente opérée à travers la recomposition sélective qu'en réalise le texte de la chanson est une constante de la démarche de réappropriation de Gary menée par Thiéfaïne, ainsi que plus généralement du traitement de l'intertextualité rencontré dans son œuvre. L'amorce décisive d'élucidation apportée par la prise en compte de la composante extérieure a ainsi vocation à être assortie de la constatation d'un nuancement voire d'un infléchissement tant de la composante sémantique que des éléments relevant de la dynamique du discours, nonobstant l'adhésion de principe à la vision du romancier qui s'exprime dans le choix de recourir à des séquences de ses textes pour en faire le support du processus d'énonciation des contenus multivoques véhiculés par la chanson. *La nostalgie de dieu* présente un exemple de réception délibérément fragmentaire d'un passage de Gary lors de laquelle l'occultation d'éléments du substrat de départ donne moins lieu à une réaccentuation du message original qu'à un décalage de présentation ayant pour conséquence de lui conférer un caractère

¹⁸ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Folio », p. 133.

essentiellement diffus voire subliminal, le rétablissement de la formulation première aidant comme dans le cas précédent à déterminer la nature exacte ainsi que si possible la finalité du processus de modification mis en place par Thiéfaine.

La paraphrase décalée du récit de la *Genèse* relatant la création de l'homme et le renvoi à la mythologie grecque coexistent sous le signe d'une inversion générale des repères – signalée d'entrée par la formule parodique de datation « en ce quinzième dimanche après carnaval » – qui fournit le prétexte à une redéfinition paradoxale poursuivie jusqu'à sa conséquence ultime « God gode ! » de la conception biblique selon laquelle « dieu est amour » :

le	démiurge	au	chômage
fit	l'homme	à	son
c'est	une	histoire	image
d'amour,	d'amour toujours ¹⁹		d'amour

L'allusion à l'« amour toujours » voit son potentiel sémantique précisé de façon définitive par le parallèle avec les lignes des *Clowns lyriques* consacrées à la description des *a priori* esthétiques du personnage de Garantier que sa sensibilité exacerbée conduit à proclamer la négation constante des valeurs ou des sentiments auxquels il continue pourtant de se référer intérieurement :

Garantier passait des heures à se délecter de ces chefs-d'œuvre de la typographie [...] où il était sûr de ne pas rencontrer l'infinie vulgarité du mot "amour" avec "toujours", sa compagne d'infamie²⁰.

La suppression du renvoi à l'« infamie » dans la version comprimée de la citation retenue par Thiéfaine ancre par comparaison la formulation énigmatique dans le domaine de l'implicite ou du sous-jacent qui lui est propre, sans pour autant renoncer à traduire par les modalités spécifiques de l'expression poétique et du chant la dévalorisation de l'idée « d'amour toujours » exprimée par la phrase de Gary. Les repères signalétiques mis en place au niveau du traitement du vers et de l'interprétation permettent la transposition de la notion d'« infamie » au domaine de la seule technique de présentation, créant un nouveau rapport d'équivalence avec le texte de Gary lui-même basé sur la contamination des critères moraux et esthétiques : l'accumulation démonstrative des rimes en -our produit un effet de satiété visuel et auditif, encore renforcé sur le plan acoustique par la diction caricaturale adoptée à cet endroit de la chanson par l'auteur-compositeur-interprète. L'inanité du programme d'« amour toujours » prend ici la valeur d'une évidence sensorielle immédiate, garantissant d'emblée la conformité du message délivré par la chanson avec celui directement énoncé par la séquence du roman. Le déplacement des accents dicté par la priorité donnée au divin dans *La nostalgie de dieu* – alors que les réflexions de Garantier n'ont en vue que le contexte purement humain des vicissitudes amoureuses – donne en outre lieu à une radicalisation du verdict de dénigrement permettant elle-même l'intégration du discours de la strophe dans le contexte de la dialectique du rapport de l'homme à dieu : le présupposé biblique de l'homme comme image de dieu – que Thiéfaine cite explicitement pour en dévoiler les apories tout au long de son texte – perd sa validité de façade du fait de l'inversion des positions entre l'homme et son supposé créateur, telle que la suggère la permutation des objets frappés par le verdict de « vulgarité » commun aux deux

¹⁹ Hubert-Félix Thiéfaine, *La nostalgie de dieu*, in *La tentation du bonheur*.

²⁰ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, p. 61-62.

textes. La conception du divin comme projection des aspirations humaines exposée tant par la philosophie d'inspiration matérialiste de Démocrite ou Lucrèce à Feuerbach que par Freud ou C. G. Jung (auteurs qui sont autant d'inspireurs du projet poétique de Thiéfaine²¹) trouve ainsi une confirmation dans la réécriture abrégée de la citation de Gary révélant l'imposture de l'« amour toujours » censé inspirer l'acte créateur du « démiurge », alors qu'il est avant tout le reflet direct des insuffisances humaines élevées au rang d'un article de foi.

Le titre du second tome de *La comédie américaine* dont la citation littérale ouvre la troisième strophe de *713705 cherche futur* fait l'objet d'une réaccentuation subtile du seul fait de son élargissement à une formulation binaire, qui offre un prolongement inattendu au verdict de dévalorisation dont il est porteur tant dans l'original du roman que dans le rappel qu'en fait la chanson :

adieu Gary Cooper adieu Che Guevara
on se fait des idoles pour planquer nos moignons
maintenant le vent s'engouffre dans les nirvanas
et nous sommes prisonniers de nos regards bidons²²

Le redoublement de la formule d'adieu conserve les modalités de sa présentation verbale dans laquelle seul varie l'objet du processus de prise de congé symbolique, établissant du même coup la possibilité de sa déclinaison *ad libitum* au-delà de la juxtaposition des deux modèles antagonistes. La constatation « Gary Cooper est mort avec tout ce qu'il représentait » proclamant la fin de « l'Amérique des certitudes tranquilles²³ » devient également applicable à l'alternative identificatoire constituée par Che Guevara en tant qu'icône du mouvement révolutionnaire, généralisation confirmée dans les vers suivants par le dévoilement de la fonction de substitution dévolue à l'ensemble des « idoles ». La réorientation opérée par Thiéfaine dans l'usage qu'il assigne à la citation de Gary ne résulte pas ici de l'adjonction d'une composante étrangère à l'univers du roman, mais s'accomplit au contraire dans les termes mêmes du dilemme exposé par celui-ci et souligné par le contraste entre la photographie de Gary Cooper que conserve précieusement le héros Lenny et celle de Che Guevara que l'héroïne Jess pose sur sa « table de chevet » en guise d'« image sainte²⁴ », dans un mélange de sympathie et de désillusion nourri par le pressentiment de l'échec inéluctable qui attend l'entreprise révolutionnaire :

Che Guevara, oui. Un pur. Combien de temps va-t-il mettre à se faire
fusiller ?²⁵

L'adieu à Che Guevara formulé dans *713705 cherche futur* apparaît ainsi – du moins sur le plan du rapport au texte de Gary – comme la confirmation explicite et définitive d'une issue que le roman choisit de n'évoquer qu'au stade latent de l'anticipation diffuse, qu'il s'agisse de la réalité de la mort de Che Guevara ou de la perte de sens globale qui atteint également l'entreprise révolutionnaire. La mention de Che Guevara débouche par ailleurs sur le basculement entre les deux volets du dyptique de *La comédie américaine*, l'action des *Mangeurs d'étoiles* étant elle aussi dotée d'un contrepoint symbolique constitué par les suppositions réitérées

²¹ Cf. l'interview du 18/06/2013 : <https://soundcloud.com/frenchradiolondon/interview-hubert-felix-thi>.

²² Hubert-Félix Thiéfaine, *713705 cherche futur*, in *Soleil cherche futur*.

²³ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Gallimard, 1969, coll. « Folio », p. 26.

²⁴ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, p. 197.

²⁵ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, p. 242.

concernant la traque puis l'exécution de Che Guevara, dont le destin s'accomplit parallèlement à celui du personnage principal, le dictateur déchu José Almayo. La trajectoire du protagoniste de la chanson tentant vainement de s'arracher à l'attraction de l'existence quotidienne reflète la recherche problématique d'absolu qui constitue le dénominateur commun entre les figures hétéroclites du roman toutes à la poursuite d'un impossible accomplissement idéologique, sexuel ou artistique, les deux œuvres jumelles trouvant ainsi la possibilité de leur recreation conjointe dans le cadre comprimé des strophes de Thiéfaïne. La révélation du caractère factice des « regards bidons » qui intervient à la fin de la séquence citée reprend pour sa part les termes du discours tenu par Jess à l'égard d'un de ses amis étudiants, poursuivant le parallèle implicite avec les prises de position des acteurs de *Adieu Gary Cooper* :

J'ai l'impression que ton numéro est maintenant au point. Paul, ta décadence, c'est une décadence bidon. Le fruit est peut-être mûr, mais le ver ne l'est pas²⁶.

La condamnation ainsi formulée prend de fait une intensité accrue dans la chanson par sa généralisation à l'ensemble des activités humaines générant elle-même l'évidence de son extension au protagoniste (telle que la signale par ailleurs la succession je-on-nous qui rythme le discours du texte), à la différence de la garantie de supériorité interne que procure au moins temporairement à l'héroïne du roman son refus d'adhérer aux gesticulations de façade de son entourage étudiantin. La correspondance littérale avec le texte de Gary (quelle que puisse être par ailleurs la provenance de la caractérisation dévalorisatrice dont le choix comme élément constitutif du discours de la chanson se voit confirmé justement par l'assimilation qu'il permet avec les catégories du roman) se double ici d'une mise en perspective de la thématique de l'imposture formulée dans les termes spécifiques de la démarche de Thiéfaïne, dépassant ainsi le cadre d'origine de la réinterprétation du roman de Gary. Le motif du regard renvoie ici à la problématique de la tentation narcissique qui est au centre de la création de l'auteur et notamment de sa perception de l'existence artistique, et dont le traitement donne naissance à un système de variations particulièrement élaboré qui permet de structurer le corpus des chansons à travers les formulations parallèles instaurant un réseau d'équivalences entre les différents textes. La stigmatisation des « regards bidons » de *713705 cherche futur* se situe ainsi dans la lignée du portrait de *Narcisse 81* « te maquillant le bout des yeux / d'un nouveau regard anonyme²⁷ » ainsi que de son équivalent collectif dans *Les dingues et les paumés* « essayant d'accrocher un regard à leur khôl²⁸ » : les deux séquences reposent sur l'inversion du rapport habituel entre les caractéristiques physiques et leur habillage extérieur, la logique d'oxymorisation permettant de dévoiler l'ambivalence du processus de substitution dont la nature illusoire et factice fait écho à la vacuité des éléments de départ, alors même qu'il constitue une nécessité incontournable dans un univers tout entier placé sous le signe du « bidon ».

La référence aux *Mangeurs d'étoiles* s'enrichit par ailleurs d'une nouvelle possibilité de réinterprétation à travers le rappel du titre *Talent scout* de sa première version en langue anglaise qui intervient dans *Une ambulance pour Elmo Lewis*, le

²⁶ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, pp. 139-140. Cf. « cette fois, c'est pas bidon. », p. 227.

²⁷ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

²⁸ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Les dingues et les paumés*, in *Soleil cherche futur*.

texte inspiré par la fin de Brian Jones dont l'évocation par Thiéfaine renouvelle – notamment par l'allusion aux « bacchantes » et la qualification de « naufragé » attribuée au personnage principal – le récit de la mort d'Elpénor au chant X de l'*Odyssée*. Par son application à la mystérieuse figure féminine apparaissant au chevet d'Elmo Lewis, le terme de « talent-scout » voit son acception d'origine de « prospecteur de talents » (forme sous laquelle il figure dans le texte français du roman où il désigne aussi bien le diable recrutant ses suppôts que le personnage de l'impresario traquant les artistes au talent exceptionnel propre à satisfaire la soif d'absolu du protagoniste) subir une modification essentielle, tout en conservant sa sémantique première dont l'intégration dans le discours de la chanson vient même renforcer l'aura symbolique. Les vers

n'est-ce pas lady black-out
là-bas au coin de l'infirmierie
qui joue les talents-scouts
et jongle avec nos veines meurtries²⁹.

mettent en place à travers la mention du « black-out », des « veines » et de « l'infirmierie » un contexte associatif renvoyant pour l'essentiel à l'univers médical (sans exclusion des connotations sexuelles qui s'attachent au motif de l'infirmierie dans l'usage récurrent qu'en font les textes de l'auteur), qui génère automatiquement l'association avec le sens français habituel du terme « scout » renvoyant lui-même à l'idée d'une tentative pour le moins ambivalente de réanimation telle que pourrait justement la pratiquer la figure féminine : l'intervention de celle-ci s'apparente de fait à celle de « l'ultime prédatrice » de *Libido moriendi* apparaissant dans son rôle de dispensatrice du « dernier baiser » et dont la « robe de vamp araignée³⁰ » présente la même couleur symbolique que celle qui s'attache à « lady black-out ». Au-delà de la pertinence de sa mention à propos d'une incarnation de la « Parque de mort » telle que l'évoque Homère (restant ainsi dans la continuité du parallèle avec l'*Odyssée*), le noir indirectement présent dans l'appellation même du personnage féminin est un rappel de la chanson *Paint it black* des Rolling Stones que cite directement le distique

n'est-ce pas la nuit en transe
qui peint en noir nos artifices³¹,

parachevant le système de références en le dotant d'une accentuation spécifique dans laquelle s'intègre tout naturellement le « talent-scout » au sens exact de « prospecteur de talents » où l'entend le roman de Gary. L'affinité entre l'existence artistique et les domaines du sexe, de la drogue et de la mort (sans oublier celui du diable dont le souvenir des *Mangeurs d'étoiles* rend la présence encore plus palpable), thème central de la création de Thiéfaine qui trouve une possibilité de mise en œuvre idéale dans l'exemple de la « figure emblématique » des Rolling Stones (d'autant plus qu'il s'agit là de son « groupe fétiche³² » ayant joué à ses débuts le rôle de modèle inspirateur), donne ainsi une résonance particulière à l'idée

²⁹ Hubert-Félix Thiéfaine, *Une ambulance pour Elmo Lewis*, in *Défloration 13*.

³⁰ Hubert-Félix Thiéfaine, *Libido moriendi*, in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005. Le titre *Libido moriendi* est emprunté à Sénèque [Lucius Annaeus Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, XXIV, 25].

³¹ Hubert-Félix Thiéfaine, *Une ambulance pour Elmo Lewis*, in *Défloration 13*.

³² Hubert-Félix Thiéfaine. *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*, in *Défloration 13* (CD-ROM).

de talent dont la découverte par un professionnel compétent – telle qu’elle détermine le parcours habituel de l’artiste – est ici remplacée par une expérience d’un tout autre ordre, celle de la simultanée de la révélation et de la destruction dont la validité sur le triple plan de l’art, de la sexualité et de l’addiction aux substances hallucinogènes est statuée par la seule « lady black-out » exerçant sa fonction symbolique et multiforme de « talent-scout ». Le talent artistique reconnu à Elmo Lewis *alias* Brian Jones trouve ainsi son complément et son véritable accomplissement sous les traits d’un *ars moriendi* dont la figure féminine est l’initiatrice privilégiée, confirmant le rapport d’équivalence entre *Une ambulance pour Elmo Lewis* et la variation partielle de sa thématique déclinée dans *Libido moriendi*. L’infléchissement de l’expérience de mort vers la dimension d’un vécu artistique est ici induit pour une part déterminante par le rappel du titre de Gary dont Thiéfaine porte à leur terme les possibilités associatives, elles-mêmes faisant resurgir dans un mouvement de balancement l’arrière-plan symbolique de l’action du roman.

Le renvoi à la constellation d’un roman de Gary peut également se déduire d’une allusion indirecte, dont le décryptage permet de prendre conscience aussi bien des modalités techniques commandant l’écriture de Thiéfaine que de la pertinence de l’éclairage sous lequel la chanson place son entreprise de récréation. Les protagonistes de *Errer humanum est* sont présentés sous les traits de

Gauguin	sans	toile	et	sans	pinceau
revisité		en			Bardamu
ou	bien	en	Cortès	ou	Corto
aventuriers des graals perdus ³³					

revêtent les masques changeants d’identités d’emprunt renvoyant à des modèles aux contours nettement dessinés et à l’impact symbolique directement repérable, à la seule exception du premier terme de la série autour duquel se cristallise précisément la problématique de la référence à Gary. Si le protagoniste de *Voyage au bout de la nuit*, le prototype du conquistador et le héros de la bande dessinée de Hugo Pratt constituent à première vue des incarnations également appropriées du type des « aventuriers » réunis dans une quête invalidée d’avance – même si la démonstration de leur adéquation avec le concept de « losers » tel que le revendiquent pour eux-mêmes les protagonistes de la chanson nécessiterait un examen plus approfondi auquel on est forcé de renoncer ici – il en va autrement du « Gauguin sans toile et sans pinceau » pour lequel s’impose tout d’abord l’absurdité manifeste de la *contradictio in adjecto* apportant un démenti sans appel à la qualité même dont elle est censée établir l’existence. L’oxymore qui proclame l’évidence de la référence à Gauguin tout en en établissant l’impossibilité révèle de prime abord son adéquation fonctionnelle avec la démarche menée par la chanson sur le plan de la dynamique du discours, telle que la fixe spectaculairement la séquence d’ouverture :

voici	les	photos	de	nos	routes
prises	d’avion	par	nuit	de	brouillard
dans	ce	vieux	catalogue	des	doutes
aux pages moisis par le hasard ³⁴					

Le texte de *Errer humanum est* est effectivement caractérisé dans son ensemble par l’accumulation des formules antithétiques renvoyant aux contradictions propres

³³ Hubert-Félix Thiéfaine, *Errer humanum est*, in *Météo für nada*.

³⁴ Hubert-Félix Thiéfaine, *Errer humanum est*, in *Météo für nada*.

par définition à la condition humaine, mais portées à une intensité supérieure par les choix existentiels décalés opérés par les protagonistes (dont la qualité de représentants symboliques de l'humanité est en même temps soulignée par le détournement de la locution latine *errare humanum est* qui donne son titre à la chanson). L'oxymore renvoyant au modèle de Gauguin relève à ce titre des apories constitutives du parcours chaotique des héros de la chanson ballottés entre errance et errements et se qualifiant eux-mêmes de « pyromanes de nos têtes brûlées ». Le choix des termes retenus par Thiéfaine se voit cependant précisé de façon décisive par l'identification de la référence à Romain Gary dont la formule « Gauguin sans toile et sans pinceau » est la traduction directe, même si elle ne possède pas d'équivalent littéral dans le texte de *La Tête coupable*. Par sa double accentuation thématique réunissant la problématique de l'errance et celle du changement d'identité, le roman apparaît d'emblée comme propre à être intégré dans le jeu de miroirs à plusieurs niveaux mis en place dans la chanson : outre qu'il met en scène un personnage qui a choisi de « se réfugier dans la dégradation » et de « rivaliser d'insouciance cynique avec ces aventuriers espagnols du siècle d'or que l'on appelait *picaros*³⁵ », le texte de Gary en détaille les travestissements successifs, par lesquels le physicien Marc Mercier finit par se réfugier à Tahiti sous le nom de Gengis Cohn (le comique de cabaret juif assassiné par les nazis qui est aussi le protagoniste de *La danse de Gengis Cohn*, l'autre roman inclus dans la trilogie *Frère Océan*³⁶), mais avoue avoir tout aussi bien « déjà été Homère et Eichmann³⁷ ». La déclinaison des « métamorphoses » du héros du texte se reflète indirectement dans la série Gauguin-Bardamu-Cortès-Corto rencontrée dans la strophe de Thiéfaine, dans laquelle le renvoi spécifique à la constellation du roman va de pair avec la mise en exergue de la question plus générale des identités multiples qui est au cœur de l'œuvre comme de la vie de Gary (le fait que Thiéfaine choisisse d'aborder cet aspect dans sa chanson précisément à travers l'évocation d'un personnage de l'écrivain apparaissant à lui seul comme révélateur de sa proximité avec celui-ci).

Le point de départ de l'assimilation à Gauguin est également fourni par le roman où la mention explicite du nom du peintre est récurrente à propos de Mercier-Cohn qui mène l'existence d'un pseudo-Gauguin conçu à l'usage des touristes, se contentant de signer les tableaux que des étudiants chinois exécutent à sa place et se consacrant pour l'essentiel à recréer les œuvres du peintre sous la forme d'un acte sexuel accompli avec sa compagne Meeva sur les lieux mêmes représentés par celles-ci et dans la pose prise par leurs personnages. L'expression « sans toile et sans pinceau » apparaît donc bien comme un renvoi sous-jacent aux passages du texte de Gary faisant allusion à la technique de reproduction pour le moins inattendue mise en œuvre par Cohn dans son rôle explicitement assumé de réincarnation de Gauguin. Parallèlement à sa fonction de support de l'oxymore symbolique, la présentation

³⁵ Romain Gary, *La Tête coupable*, Paris, Gallimard, 1968/1980, coll. « Folio », pp. 14-15.

³⁶ Le titre de *La Danse de Gengis Cohn* est indirectement paraphrasé par Thiéfaine dans l'intitulé de *La ballade d'Abdallah Geronimo Cohen* [in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998] qui entrelace l'évocation des bouleversements de l'adolescence et la définition d'une « nationalité terrienne » transcendant les différences et les haines raciales, dans une proximité évidente avec le thème du roman de Gary.

³⁷ Romain Gary, *La Tête coupable*, p. 358.

énigmatique du peintre se voit également investie d'un potentiel associatif supplémentaire directement lié à l'arrière-plan évocateur que fait surgir le déchiffrement de ces implications : la définition paradoxale de Gauguin vient s'ajouter aux évocations de la sexualité qui jalonnent le discours de la chanson, l'oscillation voire la confusion entre « battements du cœur » et « pulsions des glandes endocrines » constituant une autre des contradictions de fond qui enserment l'existence des protagonistes « trop speedés pour les douceurs³⁸ ».

Les exemples de réappropriation du texte de *La Tête coupable* au détour de telle ou telle formulation de Thiéfaine sont trop nombreux pour être seulement énumérés ici – on pourrait d'ailleurs étendre cette constatation à l'ensemble des romans de Gary, confirmant ainsi l'urgence de l'investigation approfondie qu'on se propose de mener dans le cadre approprié d'un ouvrage de synthèse. Les cas de renvoi littéral à l'itinéraire de Cohn – ainsi que les perspectives de réaccentuation qui en découlent – apparaissent cependant particulièrement significatifs du fait de la dimension allégorique revendiquée par le personnage, et que Thiéfaine prend en compte dès l'abord par l'intégration d'éléments de la biographie de celui-ci dans le contexte essentiellement symbolique de *Errer humanum est*.

La figure de Cohn comme incarnation éternelle de l'humanité transparaît ainsi dans l'*incipit* de *Was ist das rock'n'roll ?*

deux cent mille ans déjà que je zone sur la terre
dans le grognement lourd des groins qui s'entrechoquent³⁹

Une accentuation spécifiquement thiéfainienne est apportée sur le plan thématique par le soulignement de la dimension de l'animalité qui caractérise l'évocation de l'humain dans le corpus des chansons (même si la place manque pour le démontrer ici), ainsi que sur le plan des modalités de l'expression par le verbe « zone » dont le halo connotatif – notamment pour la dimension créée par le *sensus etymologicus* renvoyant au grec ζωνη – ne peut être appréhendé que par le biais d'une analyse de la métalangue extrêmement structurée mise en place par l'auteur. Le substrat énonciatif constitue de façon d'autant plus évidente un rappel des paroles du protagoniste de *La Tête coupable* répondant par la paraphrase d'un poème de Henri Michaux au reproche de « gigantisme de la conscience morale » que lui fait un de ses compagnons :

Je me torture, comme vous dites, depuis bien plus que ça, grommela
Cohn. Depuis que je suis sur terre. Ça fait quelque deux cent mille ans⁴⁰.

La permanence de l'éphémère à travers sa répétition immuable trouve son expression privilégiée dans le roman à travers les variations sur le motif de la reproduction sans cesse renouvelée de la crucifixion du Christ, interprétée par Cohn comme la marque du triomphe de la « constellation du Chien » dans laquelle s'incarnent symboliquement toutes les aptitudes humaines à la cruauté et à la bassesse :

Cohn était convaincu que le Christ était décidé, cette fois, à ne plus lever le petit doigt. Il faisait la grève des bras croisés, en attendant que s'éteignît dans le ciel la constellation du Chien et que finît le règne de sa loi sur terre. [...] Tout ce qui était ennemi de l'Homme le cherchait ainsi

³⁸ Hubert-Félix Thiéfaine, *Errer humanum est*, in *Météo für nada*.

³⁹ Hubert-Félix Thiéfaine. *Was ist das rock'n'roll?*, in *Eros über alles*.

⁴⁰ Romain Gary, *La Tête coupable*, p. 304 ; pour le renvoi à Michaux cf. p. 358 et *Les Clowns lyriques*, p. 271.

en vain, pendant que la constellation du Chien continuait son règne imperturbable. [...] *La Crucifixion fut pour les chiens un os inoubliable, et depuis, ils n'avaient qu'une idée : recommencer.* Ils crucifiaient à droite et à gauche, peu importait qui, pourvu que leur joie demeurât⁴¹.

Ce passage du roman a une importance essentielle pour la création de Thiéfaine qui en décline sous des formes variées les principaux motifs, ainsi dans *Annihilation* qui intègre le renvoi à la « crucifixion avec la Vierge et dix-sept saints » dans la méditation sur l'histoire vue sous l'aspect d'un recommencement sans fin du grotesque et de l'horreur :

on n'en finit jamais de rejouer Guignol
chez les Torquemada, chez les Savonarole⁴²

C'est sous le même patronage de Guignol – les parallèles avec le rôle dévolu à Guignol chez Antonin Artaud et avec le *Guignol's band* de Céline restant ici inexplorés – que *113e cigarette sans dormir* place son rappel du destin du Christ qui constitue dans sa violence expressive le *climax* de la chanson :

manipulez-vous dans la haine
et dépecez-vous dans la joie
le crapaud qui gueulait : je t'aime
a fini planté sur une croix⁴³

Malgré la proximité manifeste avec la représentation de la crucifixion rencontrée dans les réflexions de Cohn, l'allusion au texte de Gary garde un caractère diffus du fait de l'absence d'un traitement explicite du motif des chiens dont la présence indirecte est cependant repérable à travers l'évocation de la « joie » à laquelle invite l'exhortation provocatrice dans son détournement de l'impératif biblique. La réunion des concepts antagonistes « haine » et « joie » dans le cadre d'un des oxymores caractéristiques de la langue de Thiéfaine réapparaît dans le texte de *Crépuscule-transfert* (« qui aurait pu s'appeler *Sarajevo-transfert* ⁴⁴ ») où le même passage du roman fait l'objet d'une véritable réécriture de détail, qui élimine le motif de la crucifixion au profit de celui de la constellation du Chien maintenant placé en pleine lumière. L'identification de la référence à Gary est ici le préalable à la perception de l'impact symbolique qui émane des derniers vers, la pérennité du règne de la constellation du Chien diagnostiquée par le roman confirmant le caractère définitif du verdict de dérélition en apparence laissé en suspens par la question rhétorique :

à quoi peut ressembler ton spleen
ton désespoir et ton chagrin
vu d'une des étoiles anonymes
de la constellation du chien⁴⁵

La récréation du portrait des « chiens » est complétée par l'introduction dans le refrain de la chanson du renvoi au choral de Bach *Jésus que ma joie demeure* dont la citation indirecte conclut dans le roman les réflexions de Cohn, et que Thiéfaine transforme en constituant de la formule antagoniste elle-même complétée par un détournement de la locution *errare humanum est* analogue à celui réalisé dans le titre de l'évocation du « Gauguin sans toile et sans pinceau » – les déclinaisons

⁴¹ Romain Gary, *La Tête coupable*, pp. 149-150.

⁴² Hubert-Félix Thiéfaine, *Annihilation*, in *Séquelles Edition collector*, Paris, Sony, 2009.

⁴³ Hubert-Félix Thiéfaine, *113e cigarette sans dormir*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

⁴⁴ Cf. le discours d'introduction à la chanson dans *Paris-Zénith (1995)*, Paris, Sony, 1995.

⁴⁵ Hubert-Félix Thiéfaine, *Crépuscule-transfert*, in *Fragments d'hébéture*, Paris, Sony, 1993.

successives de l'oxymore haine-joie rendant ainsi manifeste la mise en place d'un véritable système de correspondances entre les chansons dont le discours s'articule autour des mêmes constantes thématiques :

l'horreur est humaine, clinique et banale
 enfant de la haine, enfant de la peur
 l'horreur est humaine, médico-légale
 enfant de la haine, que ta joie demeure !⁴⁶

La menace que font peser les « chiens » sur le protagoniste de *Narcisse 81*

les chiens t'attendent au bout du quai
 avec des plumes et du goudron⁴⁷

prend elle aussi toute sa signification par le rapprochement avec le rôle symbolique dévolu au motif dans le texte de Gary (qui mentionne aussi le goudron et les plumes à propos de l'un des *picaros* pris par Cohn pour modèle⁴⁸).

Une des manifestations les plus éloquents du dialogue mené par Thiéfaïne avec le romancier est offerte par le refrain d'*Eloge de la tristesse*

la tristesse est la seule promesse
 que la vie tient toujours⁴⁹

qui répond à la constatation programmatique énoncée dans *La promesse de l'aube*

Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle
 ne tient jamais⁵⁰.

L'importance prise par la composante sexuelle dans le texte de la chanson reflète l'accentuation établie par le récit autobiographique confrontant la plénitude de l'amour maternel et la version dévaluée qu'en offrent les expériences ultérieures, établissant ainsi la pertinence de la lecture opérée par Thiéfaïne jusque dans son renvoi implicite à l'aphorisme de Galien sur l'« animal triste ». La dimension du parallèle avec Gary – le « sushi rayé des îles » constituant dans la chanson l'équivalent du « manger froid » qui succède à la plénitude de l'amour maternel – n'épuise cependant pas la complexité de l'*Éloge de la tristesse* basé sur le détournement de l'*Éloge de la folie* d'Erasmus (le protagoniste étant de fait présenté comme « smurfant sur ta folie⁵¹ ») et offrant avec la mention de « l'idole des bas-fonds » un premier rappel du *homo plebis ultimae* de Sénèque⁵², repris sous sa forme originale pour devenir l'intitulé de la tournée 2011-2013 du chanteur.

On est également forcé de renoncer à présenter une interprétation ne fût-ce qu'allusive des *Confessions d'un never been*, un des textes les plus représentatifs de l'écriture de Thiéfaïne par le degré vertigineux qu'y atteint la multiplication des seules références littéraires (Empédocle, Aristote, Lucrèce, Ovide, Lucien, Augustin, Rousseau, le *Sturm und Drang*, Hölderlin, Dostoïevski, Nietzsche, William Burroughs, Philip K. Dick, Guy Debord...). Le refrain « j'ai volé mon âme à un clown⁵³ » est ici à lui seul l'occasion d'un renvoi conjoint à l'œuvre des deux

⁴⁶ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Crépuscule-transfert*, in *Fragments d'hébétude*.

⁴⁷ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*.

⁴⁸ Romain Gary, *La Tête coupable*, p. 120.

⁴⁹ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Éloge de la tristesse*, in *Défloration 13*.

⁵⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960/1980 « Folio », p. 38.

⁵¹ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Éloge de la tristesse*, in *Défloration 13*.

⁵² Lucius Annaeus Seneca, *De consolatione sapientis*, XIII, 3.

⁵³ Hubert-Félix Thiéfaïne, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

« professeurs » favoris de Thiéfaine sur lequel on souhaiterait s'arrêter en conclusion de ces réflexions.

L'entrelacement des références s'élabore à partir de deux textes essentiels de leurs auteurs respectifs que rapproche d'emblée leur thématique commune : la vision symbolique du personnage du clown présentée dans *Le sourire au pied de l'échelle* de Henry Miller s'élargit au postulat existentiel « *we never were, never are*⁵⁴ » qui donne son titre à la chanson, apportant son fondement de principe au défilé des amorces d'identité successivement déclinées par le protagoniste, dans un numéro d'équilibriste dont l'ambivalence foncière renvoie dans le même temps au thème central des *Clowns lyriques* de Romain Gary. La citation de Gorki sur « les clowns lyriques qui font leur numéro humanitaire dans l'arène du cirque capitaliste⁵⁵ » dont le héros Jacques Rainier tente vainement tout au long du roman de retrouver la formulation littérale conditionne ainsi directement la formulation du vers « où les noirs funambules du vieux cirque barbare⁵⁶ », dans lequel le processus de permutation propre à la technique d'écriture de Thiéfaine entraîne la substitution des funambules au protagoniste au niveau de l'énoncé explicite (sans pour autant remettre en question l'appartenance de ce dernier à la sphère du cirque, telle que l'établit définitivement le refrain). L'assimilation du protagoniste à un « clown » au sens où l'entendent à la fois Miller et Gary apparaît de façon générale comme un *leitmotiv* de la création de Thiéfaine : le « clown masqué décryptant les arcanes de la nuit⁵⁷ » de *Syndrome albatros* en offre un des avatars les plus suggestifs, dans lequel les modèles du chaman et du *vates* sont réinterprétés à la lumière de l'œuvre des « professeurs » idéaux – et de la définition donnée par l'auteur lui-même à sa démarche artistique :

Je suis un clown joyeux, j'aime les farces, mes chansons en sont remplies. C'est comme cela que je suis, un homme de cirque⁵⁸.

⁵⁴ Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*, édition bilingue, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1953, p. 118.

⁵⁵ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, p. 31.

⁵⁶ Hubert-Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*.

⁵⁷ Hubert-Félix Thiéfaine, *Syndrome albatros*, in *Eros über alles*.

⁵⁸ *Le populaire* (11/01/2013) ; cf. le quatrain déclamé avant *Les dingues et les paumés* dans le « cirque un peu pervers » (aussi au sens de la *toga peruersa* sombre ou mise à l'envers) de la tournée *Routes 88* [Paris, Lilith, 1988], et dont on aurait aimé pouvoir détailler la dimension poétologique : « la jambe de Rimbaud, la tête de Chénier / l'oreille de Van Gogh et la main de Cendrars / les poètes se vendent en pièces détachées / et leurs cris mutilés sont de sinistres farces ».