



HAL
open science

**”est-ce ta première fin de millénaire ?” : ”fin de partie”
et ”fin programmée” dans le discours poétique des
chansons de H.F. Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. ”est-ce ta première fin de millénaire ?” : ”fin de partie” et ”fin programmée” dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. Loxias, 2018, Autour de Hubert Félix Thiéfaine. hal-03221171

HAL Id: hal-03221171

<https://univ-cotedazur.hal.science/hal-03221171v1>

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,
" « est-ce ta première fin de millénaire ? » : « fin de partie » et « fin programmée » dans le discours poétique des
chansons de H.F. Thiéfaine ",
Loxias, 61,
mis en ligne le 23 juin 2018.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8976>

[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.

« est-ce ta première fin de millénaire ? » :
« fin de partie » et « fin programmée » dans le
discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

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

Thiéfaine (H. F.), fin, humour noir, intertextualité,
sources

La récurrence du motif de la « fin » dans le discours poétique des chansons de Hubert Félix Thiéfaine contribue largement à doter la strate explicite de sa polysémie énigmatique de la couleur apocalyptico-nihiliste souvent associée à son projet artistique, méconnaissant ainsi la dimension revendiquée de l'humour noir.

La récurrence du motif de la « fin » dans le discours poétique des chansons de Hubert Félix Thiéfaine contribue largement à doter la strate explicite de sa polysémie énigmatique de la couleur apocalyptico-nihiliste que d'aucuns associent de manière quasi-exclusive avec son projet artistique, méconnaissant ainsi la dimension « kaléidoscopique et plurielle¹ » qui lui est inhérente et que l'auteur lui-même prend plaisir à souligner au fil de ses interviews, opérant par le rappel insistant « j'ai toujours de l'humour. Il est noir, mais il est là² » le rééquilibrage indispensable à la perception adéquate de sa démarche. Si la réflexion développée ici s'inscrit en faux contre la présentation prétendument élogieuse – en réalité profondément regrettable de par sa nature doublement réductrice – qui assigne à Thiéfaine le rôle de « l'astre noir de la chanson française³ », elle se voit toutefois contrainte pour des raisons évidentes de format de substituer dans une large mesure l'affirmation d'une pétition de principe à la démonstration point par point de ses présupposés exégétiques : on se bornera donc à souligner pour ne plus y revenir – autrement qu'au détour éventuel d'une note de bas de page – que la dimension multivoque de l'expression constitue une caractéristique fondamentale de l'écriture thiéfainienne, dont on s'abstiendra toutefois de retracer de façon systématique les modalités d'agencement et de décryptage.

L'un des principaux acteurs de la « fin de partie⁴ » régulièrement mise en scène dans le paysage des chansons de Thiéfaine est précisément le soleil dont le trajet quotidien à travers le ciel revêt le caractère d'un drame toujours renouvelé et à l'issue incertaine, tel que le résume dans « redescente climatisée » le distique « un vieux soleil glacé retransverse la nuit / et c'est le lent retour au point zéro⁵ ». Au-delà du parallèle entre l'expérience critique de la « redescente » vécue « au fond d'une

¹ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, coll. « Points », p. 18.

² <http://www.lanouvellerepublique.fr/Vienne/Loisirs/24H/n/Contenus/Articles/2016/07/29/Thiefaine-J-ai-toujours-de-l-humour-mais-il-est-noir-2796172#>

³ <http://www.laprovence.com/article/papier/4168038/la-fiesta-joue-les-contrastes.html>

⁴ H.F. Thiéfaine, « fin de partie », in *Fragments d'hébétude*, Paris, Sony, 1993.

⁵ H.F. Thiéfaine, « redescente climatisée », in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

ambulance⁶ » par le protagoniste voyant s'éteindre « la dernière étincelle⁷ » et l'épreuve imposée au soleil dans son itinéraire nocturne, le discours thiéfainien renoue de façon aussi efficace que suggestive avec l'expression du désarroi métaphysico-cosmique conjuré par les anciens Égyptiens dans le *Livre des Portes* censé guider la barque du soleil à travers les étapes ponctuées d'embûches de son voyage souterrain, ainsi que dans le *Livre des morts* qui joue le même rôle vis-à-vis du défunt cherchant son chemin dans l'au-delà pour aboutir à la « sortie à la lumière » qui donne son titre à l'original égyptien – et trouve en même temps un étonnant écho direct dans « le chant du fou » où « un autre fou sort de son trou / et vient respirer la lumière⁸ ». Signalons enfin que le « livre des morts⁹ » figure en bonne place dans la liste des références culturelles de provenance diverse qui vient clore le texte de « Also sprach Winnie l'ourson », pour ne rien dire des nombreuses sollicitations tant explicites que sous-jacentes du legs culturel égyptien dont le texte canonique fait l'objet d'un détournement significatif dans le texte de « Whiskeuses images again » où le renvoi au « livre des morts européens¹⁰ » enrichit d'une variante inattendue le double modèle égyptien et tibétain.

Forgée en référence assumée au *No future* du mouvement punk pour lequel l'auteur nourrit une sympathie jamais désavouée¹¹, la formule 713705 *cherche futur* qui décline sur le mode du chiffrage à lecture inversée le titre de l'album *Soleil cherche futur* – ce dernier formant lui-même un diptyque avec son prédécesseur *Dernières balises (avant mutation)* – s'inscrit dans le prolongement tant atmosphérique que référentiel de l'évocation du « vieux soleil glacé¹² » rencontrée dans *Redescende climatisée* : les invocations à Râ qui ouvrent la chanson puis ponctuent le refrain « soleil ! soleil ! / n'est-ce pas merveilleux de se sentir piégé ? » ancrent à nouveau l'évocation dans l'univers mythologique de l'Égypte ancienne, tandis que le rappel implicite de leur fonction apotropaïque renforce le caractère fortement hypothétique du « futur » réservé tant au soleil qu'aux « rêveurs » poursuivant leur quête incertaine dans des conditions rappelant l'allégorie platonicienne de la caverne : « les monstres galactiques projettent nos bégaiements / sur les murs de la sphère où nous rêvons d'amour / mais dans les souterrains les rêveurs sont perdants /serions-nous condamnés à nous sentir trop lourds ?¹³ Par le

⁶ H.F. Thiéfaine, « redescende climatisée ».

⁷ H.F. Thiéfaine, « redescende climatisée ».

⁸ H.F. Thiéfaine, « le chant du fou », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne, 1978. Une telle correspondance apparaît ici comme le signe de la cohérence absolue qui préside à l'organisation de ce discours poétique littéralement saturé d'appels référentiels relevant de l'intra- comme de l'intertextualité, et dont le second article que nous proposons dans ce même numéro de *Loxias* s'attache à préciser les modalités de constitution.

⁹ H.F. Thiéfaine, « also sprach winnie l'ourson », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001.

¹⁰ H.F. Thiéfaine, « whiskeuses images again », in *Alambic / sortie sud*, Paris, Sterne, 1984.

¹¹ http://www.lepopulaire.fr/limoges/loisirs/art-litterature/2013/01/11/hubert-felix-thiefaine-40-ans-de-scene-et-de-rencontres-avec-un-public-de-plus-en-plus-large_1400536.html ; <https://www.causeur.fr/thiefaine-mai-68-nihiliste-gauchistes-151172>

¹² H.F. Thiéfaine, « redescende climatisée ».

¹³ H.F. Thiéfaine, « 713705 cherche futur », in *Soleil cherche futur*, Paris, Sterne, 1982. C'est cette fois-ci la strate érotisante du discours sous-jacent qu'il s'agit d'identifier pour aboutir à une appréhension exhaustive – dans la mesure où ce terme est susceptible de s'appliquer à une herméneutique du discours thiéfainien – des implications véhiculées par la séquence. La reconnaissance et le prise en compte du *sensus etymologicus* propre respectivement au latin

seul jeu de la confrontation en miroir – ou plus précisément de la mise en réseau – des séquences issues respectivement de « redescende climatisée » et de « 713705 cherche futur » se profile une dynamique d'évolution essentiellement négative dont l'élan destructeur se prolonge jusque dans le texte de « lobotomie sporting club », auquel il confère du même coup le caractère d'un verdict définitif, à l'inéluctabilité encore renforcée par le rappel lancinant de la « fin programmée » dans le refrain de la chanson. L'interrogation latente relative au « futur » du « vieux soleil glacé » qui se dégage de la lecture conjointe des deux textes précédents reçoit en effet une réponse quasi explicite à travers sa recombinaison sous la forme « soleil-cafard / futur glacé¹⁴ » qui se révèle porteuse à la fois d'un rappel direct des formulations initiales et de leur réinterprétation par le simple biais de la modification de leur agencement au sein de la nouvelle séquence. Loin de faire basculer la nouvelle déclinaison du motif vers une dimension symbolique absente des premières variations, l'adjonction apparente du « cafard » maintient en réalité – du moins dans l'un des aspects de sa polysémie particulièrement riche de résonances – la permanence de la référence égyptienne dont on a détaillé plus haut l'impact évocateur, tout en signalant sans équivoque la modification décisive intervenue entre-temps dans la coloration atmosphérique. La dégradation en « cafard » du scarabée en tant qu'incarnation traditionnelle du soleil levant Kheprê confirme effectivement la dépréciation généralisée annonciatrice de la « fin programmée », sans pour autant que celle-ci constitue en rien un accident inattendu voire imprévisible dans le déroulement du devenir cosmique : le « futur glacé » n'est de fait que l'extension à l'univers entier de l'état qui était antérieurement celui du « vieux soleil glacé », entraînant la neutralisation réciproque des strates temporelles du passé – représenté par le « vieux soleil » – et du « futur » – processus résumé dans « le vieux bluesman & la bimbo » par le biais de la profilation lapidaire « l'avenir est en route vers mon passé¹⁵ » et dont la récurrence dans le discours thiéfainien mériterait également une investigation approfondie destinée à en établir la visée délibérément « anachronique¹⁶ » – non seulement au sens littéral du terme, mais en particulier dans son acception proustienne dont on peut tenir pour acquis le rôle déterminant dans l'élaboration de la conception complexe du « temps perdu¹⁷ » décelable dans le corpus des chansons. Davantage qu'au « futur désiré¹⁸ » auquel aspire le protagoniste de *Infinitives voiles* implorant les « étranges présences¹⁹ »

monstrum – « belle femme », appellation récurrente dans la poésie érotique latine – et au grec γαλάκτινος – dérivé de γάλα, soit le « lait » – dévoile les « monstres galactiques » comme de « belles femmes », entraînant le décryptage des « bégaiements » sous l'angle des sécrétions physiologiques émises lors de l'acte sexuel.

¹⁴ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club », in *Suppléments de mensonge*, Paris, Sony/Columbia, 2014.

¹⁵ H.F. Thiéfaine, « le vieux bluesman & la bimbo », in *Amicalement blues*, Paris, RCA/Sony, 2007.

¹⁶ H.F. Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014. Le traitement thiéfainien de l'anachronisme est décrit dans Françoise Salvan-Renucci, « «nations mornes & fangeuses, esclaves anachroniques» : anachronismes et télescopages temporels dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », à paraître dans Alain Montandon (éd.), *Anachronismes créateurs*, Clermont-Ferand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2018.

¹⁷ H.F. Thiéfaine, « le jeu de la folie », in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005.

¹⁸ H.F. Thiéfaine, « infinitives voiles », in *Suppléments de mensonge*.

¹⁹ H.F. Thiéfaine, « en remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*.

qu'il perçoit autour de lui – » laissez-moi lâcher prise dans le vent qui se lève / laissez-moi décharger mes cargos migrateurs / & m'envoler là-bas vers les premières lueurs²⁰ », c'est bien aux « futurs enchaînés²¹ » de *Karaganda (Camp 99)* – véhiculant entre autres connotations le souvenir des *Chaînes de l'avenir* de Philip K. Dick – qu'introduit l'évocation du soleil et de ses transformations progressives, l'ensemble des accentuations divergentes étant effectivement pris dans un mouvement ou plus exactement un enchaînement sans fin où la succession des repositionnements entraîne nécessairement un va-et-vient incessant entre les deux extrémités du spectre discursif.

La constance référentielle qui marque la triple déclinaison de la « série du soleil » n'exclut pas cependant un apport spécifique dans le cas de la séquence de « lobotomie sporting club » où la succession des vers « soleil-cafard / futur glacé / matin blafard » fait directement écho à la séquence de la *Ballade à la lune* de Musset apostrophant celle-ci en ces termes : « quel chérubin cafard / nous lorgne / sous ton masque blafard ?²² » La pertinence de la réécriture thiéfainienne est à nouveau totale, dans la mesure d'abord où la connotation hypocrite et/ou dénonciatrice propre au motif du « cafard » et directement sollicitée par les vers de Musset trouve tout naturellement sa place dans l'aura associative qui se crée autour du terme dans le texte de la chanson, permettant ainsi l'infléchissement de l'évocation du soleil vers la dimension symbolico-religieuse de « l'œil universel²³ » dont la fonction de « contrôle²⁴ » est régulièrement dénoncée dans le discours thiéfainien. Il est tout aussi significatif de la tendance dépréciative qui régit la présentation du « futur²⁵ » que les « cafards » se retrouvent associés à celui-ci dans le regard porté sur le passé de la figure féminine de « une fille au rhésus négatif », où « les cafards te disaient : l'amour vient du futur / et te laissaient leurs croix comme on laisse une adresse²⁶ ». La même tonalité imprègne dans « exit to chatagoune-goune » l'évocation des « cafards-gardiens-d'enfer-casqués / défilant dans mes nuits d'automne²⁷ » – entremêlant sur le plan visuel les réminiscences égyptico-helléniques et le renvoi à l'univers de la science-fiction – ou la mention de « l'épicier cafard²⁸ » des « confessions d'un never been » prolongeant – entre autres connotations latentes –

²⁰ H.F. Thiéfaine, « infinitives voiles ».

²¹ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ». On laisse à nouveau de côté les implications polymorphes du « futur » dont l'exploration ne saurait avoir lieu dans le cadre restreint de ces lignes, mais dont il importe de prendre conscience pour éviter tout enlèvement dans une univocité regrettable et réductrice.

²² Alfred de Musset, « Ballade à la lune » [1829], *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 345.

²³ H.F. Thiéfaine, « amants destroy », in *Eros über alles*. Il faudrait ici invoquer la vision de Bataille telle qu'elle est notamment développée dans *L'Anus solaire*, dont la présence sous-jacente est particulièrement sensible dans les vers de « stratégie de l'inespoir » [in *Stratégie de l'inespoir*] « & l'œil désespéré dans son triangle en kit / semble soudain jaloux de nos furieux baisers ».

²⁴ H.F. Thiéfaine, « mathématiques souterraines », in *Dernières balises (avant mutation)*.

²⁵ On fait ici abstraction des implications sexuelles déductibles de la contamination du terme « futur » avec le latin *futuro* et ses dérivés divers, le jeu de mot étymologique – impliquant la possibilité d'une retraduction basée sur l'homophonie – étant une autre des constantes d'élaboration des strates latentes du discours multivoque.

²⁶ H.F. Thiéfaine, « une fille au rhésus négatif », in *Dernières balises (avant mutation)*.

²⁷ H.F. Thiéfaine, « exit to chatagoune-goune », in *Soleil cherche futur*.

²⁸ H.F. Thiéfaine, « confessions d'un never been », in *Scandale mélancolique*.

l'invectivation nietzschéenne tant des « épiciers » que de l'hypocrisie religieuse, sans oublier le renvoi à « ta veste en cuir de cafard²⁹ » complétée par « tes pompes en peau de chauve-souris » qui rattache le personnage principal de « parano-safari en ego-trip-transit » aux mêmes influences nocturnes aux effets « délétères³⁰ ». Notons pour clore le chapitre de la réécriture de la séquence de la *Ballade à la lune* que la réappropriation des vers de Musset dans le texte de « lobotomie sporting club » conjugue la quasi littéralité dans le rappel des épithètes dépréciatives « cafard » et « blafard » – l'attribut supplémentaire du « masque » étant ici laissé de côté alors même qu'il constitue le plus souvent un accessoire obligé du protagoniste des chansons de Thiéfaine – avec le basculement radical des repères de valeur, induit par le seul fait de l'attribution au soleil des caractéristiques nocturnes et négatives réservées par Musset à la lune.

La conclusion apportée à l'itinéraire symbolique du « soleil », telle qu'elle s'impose de manière apparemment incontestable à l'issue de la mise en relation des constituants énonciatifs des divers textes mentionnés jusqu'ici, peut cependant avec une égale légitimité être qualifiée de provisoire ou plus exactement d'accidentelle, dans la mesure où elle relève dans une très large mesure – mais cependant non pas exclusivement – d'une dynamique combinatoire dictée par des « mathématiques souterraines³¹ » à la complexité virtuose dont la mise en pratique – et donc les modifications que celle-ci apporte au niveau du processus de verbalisation – apparaît aussi prévisible dans son principe qu'aléatoire – mais en aucun cas purement accidentelle – pour ce qui est de la lettre de ses résultats. C'est sans doute un des aspects les plus fascinants de ce prodigieux discours poétique « où l'indécis au précis se joint³² » – pour reprendre la définition de Verlaine dont *L'Art poétique* trouve au moins sur ce point une réalisation totalement achevée dans l'approche inaugurée par Thiéfaine – que le mouvement perpétuel de permutation et de variation dans lequel sont pris sans exception les éléments-clés du discours – ceux-là mêmes qui forment la « trame [du] paysage intime³³ » d'un auteur, telle que Henry Miller la retrace à propos de Rimbaud et que l'on se propose de même de la dégager pour l'œuvre de Thiéfaine – entraîne *ipso facto* la possibilité d'une redéfinition tout aussi illimitée de leur impact suggestif, débouchant lors de la mise en réseau de l'ensemble des chansons sur la confrontation d'offres de sens éventuellement opposées dont l'antagonisme généralisé illustre – sur un tout autre plan que celui des oppositions sémantiques à l'intérieur d'une même formule – la prédilection pour l'oxymore expressément revendiquée par l'auteur – « l'oxymore provoque, il permet de froter les mots et les sens³⁴ » – en tant que l'un des principaux composants de sa

²⁹ H.F. Thiéfaine, « parano-safari en ego-trip-transit », in *Défloration 13*.

³⁰ H.F. Thiéfaine, « fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inespoir*.

³¹ H.F. Thiéfaine, « mathématiques souterraines ».

³² Paul Verlaine, « L'art poétique » [1884], *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1983, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 324. cf. 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, pp. 28-30.

³³ Henry Miller, *Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud*, traduit de l'américain par F.J. Temple, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1970, p. 39.

³⁴ http://www.lepopulaire.fr/limoges/loisirs/art-litterature/2013/01/11/hubert-felix-thiefaine-40-ans-de-scene-et-de-rencontres-avec-un-public-de-plus-en-plus-large_1400536.html

signature poétique. La mise au point de ce « style³⁵ » thiéfainien ayant pour pré-requis essentiel de « lire à 360° » – la suite du processus consistant à « recompose[r] tout ça dans son petit synthé personnel » –, il est tout aussi pertinent de remarquer ici que cette technique de répétition modifiée s'apparente de façon évidente à celle de la variation autour d'un « chiffre » symbolique – soit d'une formule lapidaire et énigmatique dont la réapparition récurrente va de pair avec la déclinaison maîtrisée des éléments qui la composent – pratiquée dans l'« arabesque » du romantisme allemand avant d'être portée par Heine à son sommet d'efficiace virtuose. L'affinité avec Heine – dont suffit à témoigner la seule existence de « lorelei sebasto cha » dont l'original allemand dans la version de Heine fournit l'arrière-plan visuel dans le concert du 20 octobre 2011 à Bercy³⁶ – débouche logiquement sur une similitude des moyens d'expression artistique, qui vient ainsi renforcer de façon significative la parenté décelable sur le plan thématique – « exil sur planète-fantôme³⁷ » apparaissant ainsi tout autant comme une variation sur *Les dieux en exil* de Heine que comme un clin d'œil à l'album des Stones *Exile on Main Street*. On rencontrera ici même un clin d'œil à Heine dans la production « apocalyptique » de Thiéfaine, témoignant du dialogue avec le poète allemand mené dans le corpus des chansons.

La proximité avec les formules issues de « redescente climatisée », « 713705 cherche futur » et « lobotomie sporting club » est particulièrement marquée dans le vers « ton soleil a sombré dans un ghetto de pluie³⁸ » qui inaugure dans « est-ce ta première fin de millénaire ? » une forme inédite de disparition dont on aura l'occasion de préciser la pertinence spécifique, s'agissant d'une mise en accusation des agissements de l'être humain en tant que principal responsable des dommages irrémédiables causés à son environnement jusque sur le plan planétaire et cosmique – la redéfinition sexuelle tant du processus évoqué que de ses deux acteurs principaux étant en outre à prendre en compte au premier rang des options exégétiques complémentaires³⁹. Le constat d'inspiration apocalyptique « sous les

³⁵ <https://www.rts.ch/info/culture/6859361--j-etais-pour-que-jura-suisse-et-francais-se-rattachent-.html> ; tout récemment <https://www.causeur.fr/thiefaine-mai-68-nihiliste-gauchistes-151172>

³⁶ Thiéfaine revient sur son rapport à Heine et au romantisme allemand – « c'est pour ça que je retombe dans les Lorelei » – dans l'interview du *Journal L'Alsace / Le Pays*, 21/05/2001. cf. aussi la section « Romantisme » dans Jean Thiéfaine, *Hubert Félix Thiéfaine. Jours d'orage*, Paris, Fayard, deuxième édition revue et augmentée 2011, pp. 356-357.

³⁷ H.F. Thiéfaine, « exil sur planète-fantôme », in *Dernières balises (avant mutation)*.

³⁸ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? », in *Fragments d'hébéture*.

³⁹ Le « ghetto » rencontré également dans *Redescente climatisée* [in *Dernières balises (avant mutation)*] constitue une désignation cryptique de la zone génitale de la femme d'après la lecture étymologique où le renvoi à la « lettre de séparation » hébraïque autorise l'application du terme à la particularité anatomique désignée également comme « fissures » [« strindberg 2007 », in *Amicalement blues*], « fêlures » [« la ruelle des morts », in *Suppléments de mensonge*], « schizo » [« annihilation », in *Séquelles* édition collector, Paris, Sony, 2009], « déchirure » [« portrait de femme en 1922 », in *Chroniques bluesymentales*, Paris, Sony, 1990], « scissures » [« le touquet juillet 1925, » in *Défloration 13*] voire « castor fendu » [« guichet 102 », in *Défloration 13*]. Il va de soi que l'ensemble des termes cités invite avec une légitimité tout aussi évidente à une lecture alternative tant selon le sens littéral que selon un sens imagé de nature non-sexuelle, conformément à la polysémie du discours thiéfainien pour laquelle la reconnaissance d'une strate spécifique ne conduit pas pour autant à sa valorisation exclusive, et donc au rejet des autres offres exégétiques.

rayons factices / d'un soleil terminal⁴⁰ » qui ouvre « dans quel état Terre » – préparant l'annonce de la catastrophe imminente « ta carlingue fatiguée est en approche finale⁴¹ » – s'inscrit dans la même logique discursive d'un prélude à l'anéantissement tant du soleil que de l'univers. On assiste ici à une réédition transformée – axée sur le devenir de la seule planète Terre – du décor de *Stalag-tilt* dans lequel l'élargissement cosmique englobe au contraire le soleil et les étoiles dans une communauté de destin tout aussi incertaine – abstraction faite de la possibilité voire de l'urgence de la superposition d'une réaccentuation sexuelle dont la dominance – renvoyant à nouveau aux réflexions déclinées dans *L'Anus solaire* – constitue la caractéristique essentielle du texte, reléguant au plan secondaire d'un adjuvant atmosphérique la peinture de l'accomplissement de la menace de destruction : « milliards d'étoiles / mettant leurs voiles / carbonisées / soleil factice / fin d'orifice / climatisé⁴² ». Une telle divergence fondamentale des priorités évocatrices mise à part, le soulignement de la dimension « factice » du soleil commun aux deux chansons – possible rappel en outre du *Faux soleil* de Jim Harrison – participe dans les deux cas d'une intention dévalorisatrice qui suggère à nouveau une réponse négative à la question d'un possible « futur », et ce quelles que soient la nature et la portée du phénomène aboutissant à une telle substitution. Le thème du relaiement du soleil par une reproduction à l'insuffisance manifeste réapparaît dans *Médiocratie...* où le « réveil » hypothétique de l'humanité est supposé s'accomplir « avec la photo du soleil / brillant sur nos calendriers⁴³ ». Il est d'ailleurs révélateur de la cohérence de la dynamique de dépréciation comme de son orientation spécifique – qui reprend pour l'élargir à la totalité de l'univers terrestre et cosmique le thème du *Cauchemar climatisé* que Henry Miller réserve à l'existence dans les villes américaines – que le paramètre négatif constitué par l'élément « climatisé » soit présent aussi bien dans le titre même de « redescente climatisée » que dans les vers de « stalag-tilt » qui complètent le renvoi au « soleil factice » ou dans la mention de l'« enfer climatisé⁴⁴ » promis à l'humanité dans « médiocratie... » : l'analogie avec le verdict évangélique du « malheur aux tièdes ! » prend un relief saisissant dans son application aux spécificités caractéristiques du mode de vie de l'humanité moderne et postmoderne, dont la neutralisation voire la disparition du soleil se révèle au minimum comme un effet

⁴⁰ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre », in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998.

⁴¹ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

⁴² H.F. Thiéfaine, « stalag-tilt, » in *Alambic / sortie sud*. L'association des « étoiles » et des « voiles » dans le corpus des chansons intervient régulièrement dans un contexte à forte empreinte érotico-sexuelle, ainsi dans « misty dog in love » [in *Chroniques bluesymentales*] la séquence « je te veux / dans le feu / taciturne des étoiles / je te veux / dans le jeu / des vagues où s'enfuient nos voiles » ou dans *Les jardins sauvages* [in *Scandale mélancolique*] le quatrain « le velours de leurs lèvres humides / à l'ombre de leur voile / m'entraîne et m'attire vers le vide / où murmurent les étoiles ». Le rebasculé final vers la dimension cosmique de l'Éros s'accomplit ici sur le mode exactement opposé au processus d'érotisation des phénomènes cosmiques qui s'opère dans *Stalag-tilt*, illustrant à nouveau la plasticité polymorphe du discours thiéfainien qui apparaît d'autant plus étonnante qu'elle se déploie dans le cadre resserré d'un exercice de variation sur un thème obligé tel qu'il se rencontre davantage dans le cadre de production de l'esthétique de la composition musicale.

⁴³ H.F. Thiéfaine, « médiocratie... », in *Stratégie de l'inespoir*.

⁴⁴ H.F. Thiéfaine, « médiocratie... ».

H.F. Thiéfaine, « médiocratie... ».

collatéral, aux conséquences effectivement détectables dans pratiquement la totalité des textes du corpus des chansons faisant appel au motif solaire.

L'évocation sur un mode inversé constitue une possibilité tout aussi fructueuse de remise en question de la pérennité du soleil dans son rôle essentiel de dispensateur de lumière comme de chaleur : même si l'idée d'un « soleil terminal » tel qu'il est dépeint dans *Dans quel état Terre !* ne s'impose pas à proprement parler dans l'*incipit* de « crépuscule-transfert » « dans la clarté morne et glaciale / d'un ténébreux soleil d'hiver⁴⁵ », l'accumulation ciblée des attributs relevant de la sphère du froid et de la nuit conduit à une annihilation de fait du potentiel connotatif traditionnellement inhérent au « soleil », sans pour autant mettre fin à la présence effective de celui-ci qui ressort au contraire avec une violence accrue du « cadre inversé⁴⁶ » dans lequel il se présente ici aux regards. Une suggestivité analogue émane des variations oxymorales d'une présentation de ce type – derrière lesquelles se profile l'archétype nervalien du « soleil noir de la mélancolie⁴⁷ », avec lequel le discours thiéfainien possède une affinité de principe dépassant largement les seules correspondances de formulation : comme le « soleil noir flambant⁴⁸ » qui affiche démonstrativement sa splendeur armoriale dans « retour vers la lune noire » – surpassant l'intention emblématique du modèle nervalien –, le « soleil noir caché⁴⁹ » de « rendez-vous au dernier carrefour » devient l'incarnation d'un potentiel mortifère dont la dimension érotique s'affirme en même temps de façon éclatante, soulignant ainsi la multiplicité des possibilités de réaccentuation d'un constituant énonciatif donné offertes par la dynamique de permutation propre à l'écriture protéiforme de l'auteur. L'association Éros-Thanatos qui se dessine au plan latent du texte voit ses contours se préciser encore par le biais du parallèle avec des formulations au profil similaire, mais axées d'emblée sur la dimension de la quête érotico-sexuelle. C'est le cas du distique d'« annihilation » alliant la poursuite d'un idéal féminin tel que l'incarne le motif de l'étoile – lecture suggérée notamment par l'association avec le langage des tarots qui sous-tend l'ensemble du texte, ainsi que l'établit le vers « quand mes tarots s'enflamment sur la treizième lame⁵⁰ » – à l'évocation d'inspiration quantique d'une matière noire aux propriétés délétères :

⁴⁵ H.F. Thiéfaine, « crépuscule-transfert », in *Fragments d'hébétude*.

⁴⁶ H.F. Thiéfaine, « infinitives voiles ».

⁴⁷ Gérard de Nerval, « El Desdichado » [1854], *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1983, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 345. Le rappel de la mort de Nerval dans « le jeu de la folie » [in *Scandale mélancolique*] illustre la communauté d'appartenance voire de destin qui unit le poète suicidé et le protagoniste de la chanson en tant qu'adeptes du « sport de l'extrême / qui se pratique souvent au fond des précipices ».

⁴⁸ H.F. Thiéfaine, « retour vers la lune noire », in *Le bonheur de la tentation*.

⁴⁹ H.F. Thiéfaine, « rendez-vous au dernier carrefour », in *Amicalement blues*.

⁵⁰ H.F. Thiéfaine, « annihilation ». Succédant à la « treizième lame » et les « étoiles », le « diable » invoqué dans le dernier vers de la chanson complète – outre les implications faustiennes assumées qui commandent la dynamique de progression du discours du texte – le fléchage symbolique renvoyant à l'univers des tarots. Ce dernier se voit lui-même redoublé dans sa fonction d'indicateur atmosphérique par son traditionnel complément alchimique, tel qu'il apparaît dans le distique citant directement l'aphorisme programmatique de Nicolas Flamel : « memento remember, je tremble & me souviens / des moments familiers, des labos clandestins / où le vieil alchimiste me répétait tout bas : / si tu ne veux pas noircir, tu ne blanchiras pas ».

« on joue les trapézistes de l'antimatière / cherchant des étoiles noires au fond de nos déserts⁵¹ ».

La recherche d'un « soleil noir caché » mentionnée dans « rendez-vous au dernier carrefour » s'enrichit de possibilités associatives tout aussi fructueuses dans la mesure où elle est menée par la « petite fille un peu paumée⁵² » en tant qu'objet de la sollicitude comme des sollicitations des deux protagonistes. La figure enfantine du diptyque allégorico-religieux de William Blake *The Little Girl Lost – The Little Girl Found*⁵³ connaît ici une réapparition aussi tangible que paradoxale, dans laquelle l'issue heureuse postulée chez Blake est remplacée par la confirmation répétée de l'attraction irrémédiable exercée par l'idée d'un retour en arrière symbolique : « tu t'en retournes en arrière / auprès des chiens de l'enfer », « mais tu retournes en arrière / vers tes féeries solitaires », « & tu retournes au désert / auprès des chiens de l'enfer⁵⁴ ». Tout en soulignant l'inanité de l'offre de rédemption et l'entrelacement paradoxal de celle-ci avec l'invitation latente à l'accomplissement du désir sexuel – faisant ainsi basculer la notion de la perte telle qu'elle sous-tend les deux poèmes de Blake vers la dénonciation d'une infantilisation forcée assimilée à un enfermement auto-érotique –, la constatation finale renforce l'ancrage du texte dans l'univers du poète anglais marqué par la prédilection pour les évocations infernales en introduisant à deux reprises la figure emblématique des « chiens de l'enfer » – qui relèvent de fait tout autant de la sphère de l'Antiquité classique ou du cosmos de la mythologie égyptienne. Le processus de référencement multiple mis en œuvre par Thiéfaine par le seul biais de sa technique de « montages⁵⁵ » autorise ici un élargissement notable – et en même temps une redéfinition d'importance décisive – de l'aura associative émanant du motif symbolique, puisque la présentation des figures animales se recoupe en outre littéralement avec le titre du recueil de poèmes de Bukowski *L'amour est un chien de l'enfer*⁵⁶ : ainsi se retrouve intégrée dans le jeu complexe de la signalétique intertextuelle une autre des figures tutélaires du projet artistique de Thiéfaine⁵⁷, dont il s'avère de surcroît qu'elle présente une

⁵¹ H.F. Thiéfaine, « annihilation ». Les « trapézistes » invitent également à une lecture parallèle évocatrice des diverses positions dans lesquelles s'accomplit l'acte sexuel, le sens littéral du grec τράπεζα imposant l'image d'une pratique à quatre pattes.

⁵² H.F. Thiéfaine, « rendez-vous au dernier carrefour ».

⁵³ William Blake, *The Little Girl Lost – The Little Girl Found* [1794], *Œuvres I*, texte original présenté et traduit par Pierre Leyris, Paris, Aubier, 1974, pp. 220-225. La fréquentation – et la lecture à haute voix dans l'original – des textes de William Blake – ainsi que de Shakespeare ou de Walt Whitman – est évoquée par Thiéfaine dans l'interview <http://www.sortiedesecours.info/homo-plebis-ultimae-entretien-avec-thiefaine-2934>

⁵⁴ H.F. Thiéfaine, « rendez-vous au dernier carrefour ».

⁵⁵ Thiéfaine décrit en détail sa pratique des « montages » dans l'interview http://www.nouvelle-vague.com/zoom.php/?zoom_id=534&PHPSESSID=1eb11bda9a0b2e266b2a5c6067f8ad34

⁵⁶ Charles Bukowski, *L'amour est un chien de l'enfer*, tomes 1 et 2, Paris, Grasset, 1990. La définition de Bukowski fait l'objet d'une double continuation – dont on renonce à explorer la polysémie propre – dans « also sprach winnie l'ourson » : « l'amour est un enfant de coyote enragé / qui fuit le chaparral en emportant les clés », « l'amour est un enfant de poème incongru / qui bugle de son mugle aux remugles d'hallu / les morues de la rue ». Bukowski figure en bonne place – ainsi qu'en bonne compagnie – dans l'énumération déjà évoquée des références culturelles opérée à la fin de la chanson « dans batman aristote bukowski ou schiller / van gogh warhol pollock debussy ou mahler ».

⁵⁷ Sur l'importance de Bukowski pour Thiéfaine, cf. <http://musique.rfi.fr/actu-musique/chanson/album/hubert-felix-thiefaine-cracheur-mots> La figure de Bukowski se profile avec

affinité idéale avec le profil de l'album *Amicalement blues* dont fait partie la chanson.

Une autre variante du traitement de l'image du « soleil noir » réside dans la transposition de la couleur noire à l'élément céleste, le soleil ou plus exactement son travestissement métaphorique adoptant alors l'attribut visuel complémentaire du rouge sang : d'un tel processus proprement alchimique – tant dans sa nature que dans son déroulement – émerge ainsi pour le protagoniste de « roots & déroutes (plus croisement) » sa « mauvaise mémoire / chauffée à blanc / dans l'œil sanglant / d'un ciel trop noir⁵⁸ ». La dynamique énonciative du quatrain s'élabore ici par le biais de la sollicitation conjointe de deux des accentuations symboliques inhérentes au motif du soleil, et dont la réunion ou plus exactement la recomposition dans les vers cités débouche sur un double soulignement de l'impact eschatologique. La substitution traditionnelle de « l'œil » au soleil combine dans le traitement qui lui est réservé ici le renvoi latent aux vicissitudes de l'œil d'Horus – arraché puis restitué et élevé au rang de symbole de l'omniscience divine – et le rappel de la fonction de contrôle incarnée depuis d'Homère par le soleil conçu « celui qui voit et entend toutes choses⁵⁹ » – réinterprété comme « l'œil universel⁶⁰ » dans la version thiéfainienne du mythe – tandis que la reprise quasi littérale – mais modifiée cependant en un point essentiel – de la prophétie biblique « le soleil se changera en ténèbres et la lune en sang » (Joël 2, 31) témoigne à nouveau de la récurrence de la composante apocalyptico-cosmique – tout en justifiant dans l'ironie d'un *a posteriori* implicite la pertinence de la (dis-)qualification de la mémoire comme « mauvaise », comme si la défaillance de cette dernière était cause de la nouvelle permutation entre le soleil et la lune en tant que garants symboliques de la permanence de l'univers. L'interchangeabilité de principe des deux astres telle qu'elle se fait jour dans le discours thiéfainien accroît en outre significativement l'intensité du rayonnement de la menace annihilatrice, puisqu'en effet elle implique en retour que toute atteinte à l'intégrité de l'un d'entre eux se fasse *ipso facto* annonciatrice de la « fin programmée⁶¹ » dont l'immédiateté – voire l'inéluctabilité – plus ou moins grande de la survenue se situe au cœur des présentes réflexions. Une configuration similaire se dessine dans les vers de « misty dog in love » « je te veux dans la lumière / de mes soleils suburbains⁶² » où la relégation des « soleils » dans les domaines « suburbains » apparaît lisible sur le double mode de l'appartenance à l'univers dévalué de la périphérie urbaine, mais aussi et peut-

une évidence palpable sous les traits du protagoniste de « le vieux bluesman & la bimbo » qui met en scène une constellation récurrente dans les livres de l'écrivain américain, qu'il s'agisse de sa production romanesque ou poétique.

⁵⁸ H.F. Thiéfaine, « roots & déroutes plus croisement », in *Défloration 13*.

⁵⁹ Homère, *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1953, XI, 109.

⁶⁰ H.F. Thiéfaine, « amants destroy », in *Eros über alles*.

⁶¹ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

⁶² H.F. Thiéfaine, « misty dog in love », in *Chroniques bluesymentales*. La dimension érotico-blasphématoire du discours thiéfainien est analysée dans Françoise Salvan-Renucci, « “tel un disciple de Jésus / je boirai le sang de ta plaie” : érotisme et blasphème dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », in Béatrice Bonhomme, Christine Di Benedetto, Filomena Iooss, Jean-Pierre Triffaux (dir.), *Babel transgressée, la subversion d'un art vivant à l'autre, de la jouissance au blasphème*, Paris, L'Harmattan, 2017, coll. « Thyrses », n° 10, pp. 143-174.

être surtout de l'évocation cryptique – induite par le biais du sens littéral et étymologique – de soleils dont la lumière serait réservée à des « métamondes souterrains⁶³ » rappelant l'infra-monde des mythologies précolombiennes. Ce nouvel avatar du « vieux soleil glacé⁶⁴ » apporte ainsi un prolongement supplémentaire à une « série du soleil » au potentiel linguistico-symbolique inépuisable, tout en induisant là aussi un diagnostic défavorable en ce qui regarde la pérennité de l'astre solaire – ou tout au moins de son fonctionnement traditionnel en tant que principale source de la lumière diurne.

Poursuivant son périple symbolique à travers les diverses métamorphoses que lui assigne la dynamique de permutation régissant l'agencement des constituants du « paysage intime⁶⁵ » thiéfainien tel qu'on l'a évoqué plus haut, le soleil levant dont on a noté encore à l'instant la possibilité récurrente de réduction dévalorisatrice se voit au contraire figé le cas échéant dans un rayonnement perpétuel qui en accentue certes l'inaltérabilité de principe, mais le transforme du même coup en un instrument de destruction imminente à l'impact annihilateur certainement tout aussi redoutable. C'est ce qui se produit dans « Le temps des tachyons » « où les soleils austères des aurores éternelles / s'attaquent aux somnambules qui sortent leurs poubelles⁶⁶ » : outre les implications religieuses – ou plus exactement évocatrices de toute forme d'orthodoxie exclusive altérant par le caractère exacerbé de ses exigences le déroulement naturel des processus de l'existence humaine –, la focalisation sur l'instant par définition limité de l'aurore – au détriment des autres moments tout aussi essentiels du cycle diurne – résume sur l'ensemble des plans envisageables l'enfermement dans un univers de contraintes et de restrictions dans lequel la seule tentative de mener une existence soustraite aux exigences de régulation temporelle – telle qu'elle est le fait des « somnambules⁶⁷ » incarnant un modèle alternatif renvoyant à la liberté du créateur, de l'inventeur ou du poète – non seulement s'avère condamnée à l'échec, mais entraîne la mise en danger directe de celui qui la met en œuvre. Concernant l'apparence que revêt ici le soleil saisi dans l'immobilité des « aurores éternelles », il est manifeste que la stylisation sur le mode « austère » qui lui est réservée apparaît comme un simulacre de momification analogue à celui opéré de façon explicite pour la lune dans « retour vers la lune noire », dont le protagoniste retient les « souvenirs-damnation dans tes yeux de momie⁶⁸ » : il est tout aussi évident qu'une telle monumentalisation prélude

⁶³ H.F. Thiéfaine, « la ballade d'abdallah geronimo cohen », in *Le bonheur de la tentation*. La même double lecture est applicable aux « fleurs suburbaines » de « lobotomie sporting club » en tant qu'évocation métaphorique des figures féminines, la vision « infernale » apportant un approfondissement plus que bienvenu – compte tenu de la dimension eschatologique du texte – au sens premier renvoyant à l'univers périurbain.

⁶⁴ H.F. Thiéfaine, « redescence climatisée ».

⁶⁵ Henry Miller, *Le temps des assassins*, p. 39.

⁶⁶ H.F. Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in Grand Corps Malade, *Il nous restera ça*, Paris, Believe Recordings, 2015.

⁶⁷ On peut songer aux « somnambules » tels que les décrit Arthur Koestler dans le premier volume de sa trilogie *Génie et folie de l'homme* [*Les Somnambules*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1960, d'autant plus qu'il s'agit d'un concept particulièrement profilé dans le corpus des chansons (cf. le « viseur de somnambule » comme attribut du protagoniste de « nyctalopus airline » [in *Alambic / sortie sud*] au cours de sa quête nocturne).

⁶⁸ H.F. Thiéfaine, « retour vers la lune noire ». La « momie » apparaît dans « une fille au rhésus négatif » où « les mômes de ton quartier se déguisent en momies ». Il importe de rapprocher le

davantage à une répétition stérile et mortifère – et comme telle comparable à une stagnation perpétuelle – qu’au nouveau recommencement du cycle solaire initié *a priori* par l’apparition de l’aurore.

À l’opposé de cette nouvelle dégradation symbolique infligée au soleil, c’est à une apothéose de l’énergie vitale incarnée par le soleil levant que convie « fièvre résurrectionnelle » à travers la formule incantatoire « & le soleil se lève⁶⁹ » qui ponctue la fin de chacun des cinq couplets. La dimension tant fébrile que « résurrectionnelle » proclamée par le titre est portée de bout en bout par le processus du lever du soleil, dont les étapes rythment d’abord la succession des cinq strophes par le biais des notations atmosphériques aussi précises qu’agencées suivant l’ordre chronologique de leur déroulement qui figurent en tête de chacune d’elles : « sous un brouillard d’acier », « dans un rideau de feu », « dans son plasma féérique », « ivres de ses vieux-ors », « là-bas sur l’horizon⁷⁰ ». Les phénomènes naturels résumés dans l’inéluctabilité évidente de leur progression servent à la fois d’introduction symbolique et d’arrière-plan aux aspirations des « 6 milliards » d’êtres humains saisis dans le déroulement quotidien de leur existence dans les « banlieues » de villes réparties sur toute la surface du globe, inaugurant sur le mode métaphorique le basculement vers l’« insurrectionnel⁷¹ » qui constitue la véritable dynamique inhérente à la chanson. La série des paliers successifs du lever du soleil offre de même son cadre à la célébration hymnique de la figure féminine, que chaque strophe situe dans un « ailleurs » transcendant dont il importe tout autant de noter l’ambivalence multivoque. On aura l’occasion de revenir sur la composante propre à la sphère des « banlieues » dans la suite des présentes réflexions, dans la mesure où l’amorce de soulèvement « insurrectionnel » relève à sa manière – soit sur un plan mythico-historique que l’on n’a pas encore pris en considération jusqu’ici – des possibilités de survenue d’une « fin programmée⁷² » venant s’ajouter à celles décelées tout d’abord à propos des corps célestes et surtout du principal d’entre eux. Bien que l’accentuation relevant de l’Éros puisse sembler par comparaison relativement marginale au regard de la problématique exposée dans ces lignes, il est indéniable que le renouvellement de l’hommage goethéen à l’« Éternel-Féminin⁷³ » opéré ici par Thiéfaine – sur fond de rappels nietzschéens tout aussi

traitement thiéfaïen du motif de la « momie » des réflexions de Musset décrivant le monde de son époque comme « moitié momie, moitié fœtus » [*La confession d’un enfant du siècle* [1836], *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 23] : la référence à Musset est ici pertinente à un double titre, puisque le « fœtus » est également sollicité par Thiéfaine dans « solexine et ganja » [in *Soleil cherche futur*] tandis que la *Confession d’un enfant du siècle* constitue l’un des très nombreux hypotextes des « confessions d’un never been » dont une énumération encore incomplète figure dans Françoise Salvan-Renucci, « “adieu gary cooper adieu che guevara” : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l’œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine », <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>

⁶⁹ H.F. Thiéfaine, « fièvre résurrectionnelle », in *Suppléments de mensonge*.

⁷⁰ H.F. Thiéfaine, « fièvre résurrectionnelle ».

⁷¹ Thiéfaine souligne l’importance d’une telle composante « insurrectionnelle » venant implicitement réaccentuer l’impulsion « résurrectionnelle » voire s’y substituer. <http://mytaratata.com/taratata/387/interview-hf-thiefaine-2011>
http://www.dailymotion.com/video/xmdqej_hubert-felix-thiefaine-grand-prix-de-la-chanson-francaise-grands-prix-sacem-2011_creation

⁷² H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

évoqueurs mais dont il serait malheureusement trop long de dresser ici un inventaire⁷⁴ – est investi d’une forte résonance métaphysico-eschatologique dont même l’association pour le moins inattendue avec la thématique de la « ville » et de la « banlieue » n’inhibe nullement le rayonnement symbolique, puisqu’elle constitue précisément – comme on aura tout loisir de le vérifier dans la suite des présentes réflexions – une combinaison récurrente – et comme telle dotée d’un potentiel signalétique propre qu’il est essentiel de percevoir de façon adéquate – dans le discours de l’auteur.

Pour revenir encore une fois à la thématique propre du lever du soleil, l’invitation au rapprochement du texte de « fièvre résurrectionnelle » avec celui de *Gaspard de la Nuit* que suggère la citation « et le soleil ouvrit ses cils d’or sur le chaos des mondes⁷⁵ » placée en exergue de la chanson – puis déclamée dans les concerts de l’*Homo Plebis Ultimae Tour* en manière d’introduction parlée à celle-ci – semble superposer à l’évocation « résurrectionnelle » du soleil levant celle de la promesse d’un anéantissement généralisé telle qu’elle figure à la fin du texte d’Aloysius Bertrand où le soleil se révèle en effet impuissant à réveiller un univers dont tous les constituants y compris l’être humain ont été frappés par une destruction sans remède. Même s’il ne saurait être question d’inférer d’une telle constatation un rapport de provenance génétique – supposition d’ailleurs infirmée par la remarque « souvent les citations me viennent après⁷⁶ » –, il est révélateur de la complexité de l’agencement discursif que le potentiel de l’expression multivoque s’enrichisse d’une dimension supplémentaire du seul fait de l’entrelacement paradoxal créé par la mise en parallèle avec la formulation tirée de *Gaspard de la Nuit* : le processus de réinterprétation ainsi suggéré au plan implicite peut d’une part apporter la possibilité d’une relativisation de l’élan « résurrectionnel » véhiculé par les strophes de Thiéfaine, mais peut tout aussi bien d’autre part s’opérer en sens inverse et induire une réaccentuation positive du texte d’Aloysius Bertrand par le biais du correctif indirect apporté par celui de la chanson.

Le parallèle exact à la formule *Soleil cherche futur* résumant le devenir problématique du soleil est apporté par le constat « dans quel état Terre » ainsi que par sa déclinaison élargie et différenciée « Terre ! Terre ! dans quel état t’erres !⁷⁷ », qui résout dans le corps de la chanson le dilemme de l’homophonie proposée par

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, *Le second Faust* [1832], *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1985, tome V, p. 233.

⁷⁴ On se bornera à signaler ici l’écho apporté par les « faux arcs-en-ciel vibrant de sables mous » aux « arcs-en-ciel mensongers » considérés dans *Ainsi parlait Zarathoustra* [1891], traduit par Eugène d’Albert, Paris, Didier, 1903, p. 434] comme l’apanage douteux du poète, ou bien le rappel – érotisé – de l’idéal nietzschéen de la danse contenu dans l’image finale « & tu me fais danser là-haut sur ta colline ».

⁷⁵ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* [1842], Paris, Gallimard, 1989, p. 234.

⁷⁶ <http://www.luimagazine.fr/culture/musique/thiefaine-strategie-inespoir-interview/2/>
L’intégralité des réflexions développées par Thiéfaine dans cet entretien fait nettement apparaître que la pratique de la citation liminaire relève d’une tout autre démarche que la mise en place du réseau de correspondances ou d’échos intertextuels qui s’établit au niveau des strates sous-jacentes du discours d’une chanson : « Souvent les citations me viennent après. Par contre lorsque j’ai terminé un titre, je me rends souvent compte que mes idées ont pu être théorisées dans le passé, parfois bien mieux que ce que j’ai pu écrire. Peu importe : cela permet de me dire que je ne suis pas le seul à le penser, que je ne suis pas fou. De me justifier discrètement... ».

⁷⁷ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

l'intitulé elliptique. Le lien étroit entre la terre et le soleil en tant qu'objets et victimes du même processus global de détérioration est souligné de façon explicite par l'*incipit* « sous les rayons factices d'un soleil terminal » que l'on a déjà inclus au nombre des variations du motif du soleil, tandis que la convergence absolue entre les trajectoires symboliques décrites par les deux corps célestes se voit confirmée – ainsi qu'on l'a d'ailleurs également signalé dans ce qui précède – par le vers « ta carlingue fatiguée est en approche finale⁷⁸ » véhiculant l'image d'une catastrophe sans remède. L'évidence suggestive de la métaphore aéronautique – dont la pertinence et l'efficacité restent par ailleurs indéniables en tant qu'annonce imagée de la « fin programmée⁷⁹ » – gagne ici à se voir adjoindre la lecture alternative dictée par le sens étymologique, qui suggère de façon tout aussi impérative – et permettant l'émergence d'une strate implicite aussi cohérente que riche de significations – la redéfinition de la « carlingue » en tant que *kerlingin*, soit le correspondant féminin archaïque du vocable *karl* ou *kerl* désignant l'être humain de sexe masculin dans les langues germaniques et scandinaves. Le processus de féminisation amorcé avec la réaccentuation de la « carlingue » s'infléchit vers la dimension de la séduction érotico-sexuelle dans le vers « j'aimerais encore te voir sensuelle et sulfureuse⁸⁰ », avant de renouer *in extremis* avec le mythe de la Terre mère dans le distique final « j'aimerais encore renaître à ton ventre meurtri / là où ta peau devient humide et granuleuse⁸¹ ». La tendance anthropomorphique en tant que vecteur principal de l'aspiration fusionnelle s'allie dans les deux cas avec la précision descriptive des épithètes qui maintient en même temps la possibilité d'une application directe aux phénomènes concernant la planète Terre, qu'il s'agisse de la présence d'émanations gazeuses ou de l'aspect de l'écorce terrestre en tant qu'indices de la gravité, mais aussi d'une possible réversibilité de la situation actuelle : bien qu'elle se situe délibérément « loin des verdâtres imams de l'écolomanie⁸² » aux dires mêmes du protagoniste, la préoccupation environnementale est articulée de façon aussi plausible qu'énergique dans un texte où s'entrecroisent l'avertissement apocalyptique et sa relativisation tant explicite que sous-jacente, et dont l'impact est d'autant plus fort qu'elle ne fait qu'un avec le rappel de l'omniprésence de l'élan vital incarné par l'Éros.

Le réquisitoire prononcé à l'encontre du « maléficiel bipède aux yeux brûlant de haine⁸³ » auquel est assimilé l'être humain dans « est-ce ta première fin de millénaire ? » « revisite⁸⁴ » dans toute son ampleur la thématique millénariste explicitement annoncée dans le titre du texte : chacun des éléments constitutifs de l'évocation se retrouve placé sous le signe d'une dynamique de dérèglement sans limite qui se révèle dès le premier vers « il n'est de jour si long qui ne trouble tes nuits⁸⁵ », où la recreation inversée du vers de *Macbeth* « il n'est si longue nuit qui ne

⁷⁸ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

⁷⁹ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

⁸⁰ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

⁸¹ H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

⁸² H.F. Thiéfaine, « dans quel état Terre ».

⁸³ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁸⁴ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁸⁵ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

mène à l'aurore » (« *the night is long that never finds the day*⁸⁶ ») confère un caractère irrévocable aux manifestations de l'impact perturbateur, éliminant du même coup la dimension consolatrice inhérente tant à l'énoncé de la formule shakespearienne qu'à sa fonction dans le cadre argumentatif de la scène. Déjà identifiée dans ce qui précède comme une des modalités de déclinaison symbolique de la thématique du soleil, la constatation « ton soleil a sombré dans un ghetto de pluie⁸⁷ » confirme jusque sur le plan astronomico-cosmique l'irrésistibilité de l'action annihilatrice, dont la localisation spécifique « dans ces rues où s'allument les guérillas urbaines⁸⁸ » oriente le discours explicite – les connotations latentes restant à nouveau hors jeu dans la réflexion menée ici – vers l'évocation de la dimension socio-historique, parachevant la relation tous azimuts du processus global de dévastation : la métaphore qui escamote les sources – naturelles ou artificielles – de lumière pour leur substituer le rappel d'affrontements dont les émeutes de Los Angeles en 1992 constituent un modèle plausible mais non exclusif participe de la même logique de désagrégation dont la suite de la strophe permet de mesurer les effets sur les principaux éléments du paysage urbain : tandis que l'entrée en scène des « chauves-souris » – sauf à y reconnaître un infléchissement érotico-sexuel des « chouettes-souris » présentes dans le sens étymologique grec – altère fondamentalement l'apparence et la fonctionnalité des « parkings souterrains » et des « bouches de métro⁸⁹ », les « Luna-Parks en ruines, chaotiques flamboyants » signalent la dévaluation parodique de la traditionnelle ambiance gothique rabaisée jusqu'« aux disneyeuses gargouilles d'un mickey toxico⁹⁰ », dans une apothéose destructrice où se dévoile en même temps la tendance autodestructrice inhérente à la société de divertissement.

Rétablissant le primat de l'accentuation écologique, la strophe suivante évoque de façon cryptique la destruction de la Terre et du cosmos en tant que résultat de l'activité humaine : « le bleu du ciel plombé complètement fossoyé / par les gaz hilarants de tes vapeurs intimes / ne filtre plus l'écho de mémoire fossoyée / sous le feu des rayons meurtriers des abîmes⁹¹ ». La destruction de la couche d'ozone sous l'effet des rejets de gaz résultant de l'emploi exclusif des énergies fossiles – quelque absurde et dommageable que puisse apparaître la réduction de la présentation poétique à un tel résumé abstrait – apparaît bien au cœur des processus décrits dans la séquence citée mais n'en épuise cependant nullement la richesse connotative, ne serait-ce que parce qu'une telle présentation en raccourci fait abstraction de l'importance qui revient à la « mémoire fossoyée » dont « l'écho » dépasse

⁸⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, IV, 4, [1623], *The Complete Shakespeare*, London, Penguin, 1922, p. 345.

⁸⁷ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ». On continue de laisser inexplorées les résonances de nature sexuelle également signalées plus haut et dont l'analyse détaillée serait par contre indispensable à toute approche véritablement exhaustive du texte.

⁸⁸ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁸⁹ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁹⁰ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ». Notons à nouveau l'importance de la strate érotico-sexuelle du discours implicite qui transpose l'évocation apocalyptique sur le plan des rapprochements physiques, chacun des constituants énonciatifs pouvant être redéfini comme désignation de la zone génitale féminine sans qu'il soit possible d'entrer ici dans le détail de processus de redéfinition.

⁹¹ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

manifestement le seul rappel des échanges énergétiques : la libération d'une énergie mortifère d'ampleur interplanétaire offre également le prétexte à une interrogation de la dimension mémorielle et/ou historique dont la séquence suivante fournit sans délai une illustration éloquente, dans la mesure où elle entremêle les réminiscences à la fois archétypales et littéraires – ces dernières pouvant en outre être identifiées avec toute la précision nécessaire – avec la plongée dans l'univers d'un récit de science-fiction devenu partie intégrante d'une oppressante réalité : « la peste a rendez-vous avec le carnaval / les cytomégalos dansent avec arlequin / comédia del arte, cagoules antivirales / masques à gaz, oxygène et costumes florentins⁹² » Le souvenir de l'effondrement du « plus sémillant des arlequins⁹³ » en plein cœur du bal en plein air de la Mi-Carême – relaté par Heine dans son article relatant l'épidémie de choléra de 1832 à Paris – rencontre celui du retour des masques de carnaval dans l'ambiance sinistre de la descente de la Courtille⁹⁴ à l'aube du mercredi des Cendres, tel que le dépeint Musset dans la *Confession d'un enfant du siècle* – il est à remarquer ici que ce dernier récit introduit la note supplémentaire d'une agressivité sans fard manifestée par les spectateurs issus des classes populaires, telle qu'on la retrouvera *mutatis mutandis* dans la strophe finale de la chanson. La recréation des deux séquences décelable au plan implicite du discours s'opère sur le mode de leur contamination avec les attributs issus de l'univers médical des épidémies ou des pandémies caractéristiques de l'époque actuelle – la « peste » remplaçant le « choléra » de Heine dans une permutation typique de l'écriture de Thiéfaïne, et qui se révèle ici parfaitement conforme au dicton traditionnel postulant l'interchangeabilité de la peste et du choléra : outre qu'elle permet l'intégration dans le discours de la chanson des réminiscences suggestives provenant des deux modèles romantiques, la répétition modifiée des expériences traumatiques de l'humanité élargit implicitement le plan de l'évocation à la fois en direction du passé où la crainte des épidémies de peste a fait partie intégrante des « grandes peurs » suscitées par le passage à l'an mille, ainsi qu'en direction du futur – soit déjà du présent de l'auteur et de son public – où l'exigence de préservation contre les pandémies est désormais supposée devoir faire partie du quotidien de l'existence humaine, exigeant une préservation de tous les instants qui n'exclut toutefois nullement un possible détournement sexuel des « cagoules antivirales », qui retrouvent alors – encore renforcée par l'étymologie latine des *virus* et les jeux de mots qui en

⁹² H.F. Thiéfaïne, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁹³ Henri Heine, *De la France (Œuvres de Henri Heine, volume 4)*, Paris, Michel Lévy, 1834, p. 152. Le rappel sous-jacent du texte de Heine dans celui de la chanson est analysé en détail dans Françoise Salvan-Renucci, « “la peste a rendez-vous avec le carnaval” : l'accentuation carnavalesque comme véhicule de la dynamique d'inversion et de dérision dans l'œuvre de Hubert-Félix Thiéfaïne », in Béatrice Bonhomme, Christine Di Benedetto, Ghislaine Del Rey, Filomena Iooss, Jean-Pierre Triffaux (dir.), *Babel aimée ou la choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*, Paris, L'Harmattan, 2015, « Thyse ». Un autre arrière-plan tout aussi évocateur est constitué par le récit d'Edgar A. Poe *Le masque de la mort rouge*, [1842] [*Contes – Essais – Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, « Bouquins », pp. 593-597], où le mystérieux invité arborant le masque macabre de la « mort rouge » – qui reproduit les traits des victimes de l'épidémie de même nom – sème la désolation au bal de Prospero.

⁹⁴ Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle* [1836], *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 234.

découlent – la fonction de contraceptif que l'on peut déjà leur attribuer à la « cagoule » rencontrée dans « droïde song »⁹⁵.

L'évocation exhaustive des périls de cette « fin de millénaire » se conclut par la mise en garde contre la « fin programmée »⁹⁶ représentée par l'irruption des populations défavorisées dans le cadre jusque-là protégé de l'existence du « maléficiel bipède » en tant que représentant des sociétés d'abondance – soit de « cet occident périmé »⁹⁷ pour reprendre la formulation de « je suis partout » à laquelle s'associe immédiatement le souvenir du *Déclin de l'occident* d'Oswald Spengler : loin de renvoyer à cette seule constellation socio-historique, le déferlement annoncé par le vers « les hordes affamées envahissent tes palaces / piétinent ton épitaphe et tringlent sur tes pelouses »⁹⁸ – et qui ne se voit opposer qu'un « trop tard » assorti de la recommandation « mieux vaut lâcher ton flingue, tes diams et tes perlouzes »⁹⁹ – s'applique tout autant aux conséquences inéluctables de l'actuel déséquilibre dans la répartition des richesses mondiales qu'il peut se rapporter au souvenir des invasions barbares se répandant sur l'empire romain, ou refléter de façon plus générale tout autre phénomène analogue du passé – ou d'un temps encore à venir – témoignant de l'impact dévastateur propre à tout changement de paradigme social et/ou historique. On ne saurait passer ici sous silence – même si l'on doit se contenter de la signaler en passant – l'importance tout aussi grande de la lecture poétologique suggérée par le parallèle quasi littéral qui se fait jour entre les ravages commis par les « hordes affamées » et le passage de *Nexus* où Henry Miller appelle de ses vœux un « lecteur idéal » – qui s'avère finalement ne pouvoir être que son « *alter ego* » – se situant à l'opposé de « tous les autres Pierre, Paul, Jacques »¹⁰⁰ dont les tentatives maladroites d'appropriation s'exercent nécessairement au détriment de l'œuvre qui se dérobe à leur insuffisance :

N'est-il pas étrange que ceux qui refusent de créer un monde à eux soient trop paresseux pour le faire, n'aient de cesse qu'ils n'envahissent le nôtre ? Qui piétine les massifs de fleurs la nuit ? Qui laisse traîner des mégots de cigarette dans la baignoire des oiseaux ? Qui pisse sur les pieds de violettes et empoisonne leurs fleurs ? Nous savons comment vous pillez les pages de la littérature en quête de ce qui vous fait plaisir. Nous découvrons partout les traces de votre esprit maladroit. C'est vous qui tuez le génie, vous qui estropiez les géants. Vous, vous, que ce soit par amour et par adoration ou par envie, jalousie et haine. Celui qui écrit pour vous signe son propre arrêt de mort¹⁰¹.

À l'inverse cependant de la supposition première que pourrait justement induire la précision de la réécriture, le passage cité n'est pas uniquement à prendre en

⁹⁵ H.F. Thiéfaine, « droïde song », in *Eros über alles*. L'annonce à la tonalité prophétique « le jour où les terriens prendront figure humaine / j'enlèverai ma cagoule pour entrer dans l'arène » autorise entre autre offres de lecture une retraduction sexuelle basée sur la permutation homophonique « l'arène »→ la reine », la « cagoule » dans sa fonction contraceptive perdant dans un tel cas de figure toute utilité du fait de l'accession enfin réalisée des « terriens » à une « figure humaine ».

⁹⁶ H.F. Thiéfaine, « Lobotomie sporting club ».

⁹⁷ H.F. Thiéfaine, « je suis partout », in *Eros über alles*. On passe sur la connotation anatomico-sexuelle inhérente à « l'occident » depuis « le chant du fou ».

⁹⁸ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

⁹⁹ H.F. Thiéfaine, « est-ce ta première fin de millénaire ? ».

¹⁰⁰ Henry Miller, *Nexus*, traduit de l'anglais par Roger Giroux, Paris [1960], LGF, 1986, pp. 330-331.

¹⁰¹ Henry Miller, *Nexus*, p. 331.

compte en tant que déclencheur ponctuel entrant en jeu pour la seule élaboration du profil énonciatif de la séquence à double entente se rapportant aux scènes de violence imputables aux « hordes affamées » : en même temps qu'elle ressort à l'évidence de la superposition des formulations de Miller à celles de la strophe finale, l'assimilation du « maléficiel bipède » à l'artiste créateur saisi dans toute l'ambiguïté de sa nature déborde en fait le cadre de cette correspondance littérale pour embrasser l'ensemble de l'évocation – tout en se doublant d'une réaccentuation sexuelle également perceptible de bout en bout du texte de la chanson, ainsi qu'on a déjà eu l'occasion de le constater dans au moins un cas précis à propos du vers évoquant la disparition du soleil. Quelle que soit la grille de lecture que l'on se propose d'appliquer aux différentes étapes de la spirale dévastatrice, il ressort donc de cet examen que la « première fin de millénaire » – dont l'idée même n'apparaît comme un paradoxe qu'au plan restreint de l'existence individuelle, mais révèle au contraire sa profonde cohérence interne au niveau de l'histoire de l'humanité – se dévoile en fin de compte avant tout comme la possibilité de réitération *a priori* sans fin d'un schéma historique – ainsi que sexuel et poétologique – lors de laquelle les modifications éventuellement considérables subies par l'habillage extérieur des différents acteurs ou le décor de leurs agissements laissent toutefois inchangées les constantes en présence et la dynamique d'attraction-répulsion qui régit leurs rapports, et ce quelle que soit la déclinaison du modèle fondamental qu'on se propose d'envisager.

La conception d'une unité profonde de nature archétypique – à laquelle peuvent alors être ramenées malgré leur dissemblance de façade toutes les vicissitudes du déroulement historique – connaît un triomphe éclatant à la fin de « quand la banlieue descendra sur la ville » où l'avènement d'une nouvelle ère des rapports socio-historiques semble d'abord s'annoncer de façon irrévocable tout au long des strophes successives, alors même que le discours oscille constamment entre le présent de l'évocation des événements dépeints dans les couplets et le futur prophétique réservé au refrain : la défaite des « bourgeoises hallucinées dans les poubelles / qu'elles n'auraient jamais dû quitter naguère¹⁰² » est ainsi commentée par le survol historique à la pertinence lapidaire – reflétant aussi bien la position de Marx que celle de Nietzsche – « 89 c'était leur chiffre à elles / maintenant ça change de dates-partenaires¹⁰³ », tandis que la nouvelle ère censée s'ouvrir désormais est présentée comme « la grande razzia des parias » ou « le grand basta des rastas¹⁰⁴ ». Confortant l'image d'une telle succession de changements radicaux que vient à peine relativiser l'ambivalence inhérente aux termes retenus pour définir les acteurs du refrain¹⁰⁵, le défilé des modèles historiques – « leaders », « tribuns », « aboyeurs

¹⁰² H.F. Thiéfaïne, « quand la banlieue descendra sur la ville », in *Défloration 13*.

¹⁰³ H.F. Thiéfaïne, « quand la banlieue descendra sur la ville ».

¹⁰⁴ H.F. Thiéfaïne, « quand la banlieue descendra sur la ville ».

¹⁰⁵ La combinaison de termes de provenance linguistique diverse et à la multivocité significative reflète idéalement l'atmosphère de *melting-pot* culturel et social caractéristique de l'univers de la « banlieue » dont on souhaiterait également pouvoir approfondir la polysémie suggestive, telle qu'elle résulte du rapprochement avec l'aphorisme nietzschéen du *Gai savoir* qualifiant de « banlieue » les qualités superficielles – empruntées à leur entourage – des hommes célèbres eux-mêmes comparés à de « grandes villes » [*Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, 2011, coll. « Bouquins », p. 73]. Le parallèle conditionne la réaccentuation du terme lors de l'ensemble de ses occurrences dans le corpus thiéfainien, soit outre le texte cité dans « narcissé 81 » [in *Dernières balises (avant*

de slogans », « sycophantes » et « théoriciens¹⁰⁶ » – fait surgir l’image de la série de soulèvements du même type survenus dès les époques les plus reculées de l’histoire, de la Grèce ou la Rome antiques en passant par les théoriciens du XVIII^e siècle précurseurs de la Révolution et la sphère anglo-saxonne créatrice du vocabulaire politique encore en usage à l’heure actuelle. La différenciation des époques historiques et de leurs acteurs respectifs s’abolit cependant de façon radicale dans le vers « mercenaires de lilith contre miliciens d’ève¹⁰⁷ », qui ramène par un raccourci fulgurant l’ensemble des aléas ayant marqué le cours de l’histoire à la répétition sans fin de l’affrontement entre les partisans des deux épouses d’Adam représentées comme les archétypes antagonistes du féminin : l’explication historique à la fois précise dans le détail et limitée dans sa portée se voit définitivement supplantée par la révélation mythico-symbolique seule susceptible d’élargir l’horizon de l’évocation de façon à ramener à un dénominateur commun la diversité des phénomènes constatés. Le basculement de la perspective du récit s’accompagne par ailleurs d’une transformation frappante de la structure énonciative, qui confère sa signature poétique propre au seul véritable changement de paradigme mis en scène dans la chanson : le décasyllabe s’efface au profit de l’alexandrin – l’élévation de la perspective se traduisant idéalement par le recours passager au vers noble par excellence de la métrique française – à cet endroit précis du texte, tandis que la scansion énergique du rythme de marche qui a prévalu jusqu’alors au plan musical se dissout provisoirement dans les contours d’un langage au profil plus mélodique et dont sont gommées les aspérités rythmiques¹⁰⁸.

Lors des évocations historiques – ou apparaissant comme telles au plan du discours explicite – contenues dans le corpus des chansons s’accomplit régulièrement la réunion du programme de la « fin de partie¹⁰⁹ » et de celui d’un « éternel retour¹¹⁰ » localisé au niveau du déroulement événementiel – sans préjudice toutefois des nombreuses applications d’ordre tant métaphysique que sexuel auxquelles donne lieu dans le discours thiéfainien le renvoi à la conception définie dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. C’est précisément dans les termes mêmes et à travers le même habillage métaphorique auxquels recourt Zarathoustra pour proclamer la révélation de l’Éternel Retour :

mutation]), « les dingues et les paumés » [in *Soleil cherche futur*], « les jardins sauvages » [in *Scandale mélancolique*], « fièvre résurrectionnelle ».

¹⁰⁶ H.F. Thiéfaine, « quand la banlieue descendra sur la ville ».

¹⁰⁷ H.F. Thiéfaine, « quand la banlieue descendra sur la ville ».

¹⁰⁸ Bien que comportant chaque fois quelques variantes dans sa réalisation, ce schéma de transformation musicale au moment de la transition vers la dernière strophe est commun à la version studio de la chanson [in *Défloration 13*] ainsi qu’aux deux versions *live* contenues respectivement dans les albums *Au Bataclan* [Paris, Sony, 2002] et *Scandale mélancolique Tour* [Paris, Sony, 2007].

¹⁰⁹ H.F. Thiéfaine, « fin de partie ».

¹¹⁰ H.F. Thiéfaine, « zone chaude môme », in *Meteo für nada*, Paris, Sterne, 1986. La formulation de Thiéfaine « j’entends des cons qui causent d’un éternel retour » intègre d’emblée dans le rappel de l’Éternel Retour le soulignement de sa dimension érotico-sexuelle – déductible du sens étymologique du « con » établissant un lien direct avec la sphère de la féminité et de l’Éros –, telle qu’elle est déjà au cœur de la définition rencontrée dans le texte de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Ô, comment ne serais-je pas ardent de l’éternité, ardent du nuptial anneau des anneaux, – l’anneau du retour ? Jamais encore je n’ai trouvé la femme de qui je voudrais avoir des enfants, si ce n’est cette femme que j’aime : car je t’aime, ô éternité ! » [Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, 2011, coll. « Bouquins », p. 567].

De ce portique de l'instant une longue et éternelle rue retourne *en arrière* : derrière nous il y a une éternité. Toute chose qui *sait* courir ne doit-elle pas avoir parcouru cette rue ? Toute chose qui *peut* arriver ne doit-elle pas être déjà arrivée, accomplie, passée ? [...] Ne devons-nous pas revenir et courir de nouveau dans cette autre rue qui monte devant nous, dans cette longue rue lugubre – ne faut-il pas qu'éternellement nous revenions ?¹¹¹

qu'est dépeinte l'aporie qui caractérise la situation du personnage central de « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout » : « tu redescends la même rue / la même histoire, le même jeu / les maîtres des voies sans issue / t'on offert un combat foireux¹¹² ». L'allusion indirecte aux dieux trompeurs renvoie aussi bien à la sphère antique – et plus spécialement homérique – dans laquelle les exemples abondent de héros conduits à leur perte par les dieux censés les guider, qu'elle peut s'appliquer spécifiquement au dieu nordique Odin investi traditionnellement de la fonction de dieu des carrefours et des impasses, et dont le surnom Tweggi exprime la duplicité foncière du comportement comme du langage : dans cette dernière acception notamment, la dénonciation de la fourberie des dieux s'inscrit plus particulièrement dans la continuité de la référence nietzschéenne, qui apparaît elle-même essentiellement redevable dans son imagerie symbolique aux conceptions de la mythologie wagnérienne. La composante germanique présente au plan latent du discours de la chanson se voit par la suite actualisée significativement dans la dernière strophe où le vers « y'a du sang chez les meinhof¹¹³ » se trouve en prise directe avec l'actualité politico-criminelle de l'Allemagne de la fin du XX^e siècle : si la permutabilité fondamentale des champs de référence s'affirme avec la même évidence dans le relaiement de la mythologie par l'histoire opérée ici que dans le cas de la démarche inverse dont on vient de constater la pertinence révélatrice, il est d'autant plus significatif que les modalités opposées d'agencement débouchent toutes deux sur l'annonce d'une « fin programmée¹¹⁴ » – là « la fumée des incendies sanglants¹¹⁵ », ici « la déroute¹¹⁶ » promise en fin de compte à « l'homme politique¹¹⁷ » – qui semble bien être le sort réservé à tous ceux qui sont « coincés dans cette vieille histoire¹¹⁸ » à l'instar du personnage central de la chanson. Au-delà de son adéquation au contexte de « Karaganda (Camp 99) » dont le discours explicite est entièrement axé sur la dénonciation des crimes du stalinisme, le vers « c'est l'histoire assassine qui rougit sous nos pas¹¹⁹ » apparaît comme le résumé symbolique d'un processus historique dont toutes les manifestations sont essentiellement caractérisées par leur dimension sanglante et mortifère. L'évocation des victimes de l'histoire présentées comme « des passagers perdus, des émigrants

¹¹¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1891], *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, 2011, coll. « Bouquins », p. 407.

¹¹² H.F. Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout », in *Autorisation de délirer*.

¹¹³ H.F. Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout ».

¹¹⁴ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

¹¹⁵ H.F. Thiéfaine, « quand la banlieue descendra sur la ville ».

¹¹⁶ H.F. Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout ».

¹¹⁷ H.F. Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout ».

¹¹⁸ H.F. Thiéfaine, « l'homme politique, le roll-mops et la cuve à mazout ».

¹¹⁹ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

inquiets / qui marchent lentement à travers nos regrets¹²⁰ » – et dont la variante finale « qui marchent lentement sous l’insulte & la trique / des tribuns revenus de la nuit soviétique¹²¹ » apparaît encore davantage orientée vers le rappel de l’épisode tragique dont le décor donne son titre à la chanson – transcende en même temps la sphère du déroulement historique pour s’élargir au domaine de la méditation existentielle, en écho latent au passage de *Tropique du Cancer* où Henry Miller évoque la même lente marche d’une humanité captive vers un terme inéluctable : « Nous devons nous mettre au pas, un pas d’hommes entravés, et marcher vers la prison de la mort. Pas d’évasion possible¹²². »

La place manque ici pour détailler le parcours vertigineux et jubilatoire dans lequel est entraîné le lecteur qui prend conscience de la superposition constante des plans discursifs mise en place par l’agencement virtuose du discours énigmatique, et dans laquelle une place centrale revient à la réaccentuation sexuelle dont peut faire l’objet chacun des constituants du discours explicite. Faute de pouvoir en apporter la démonstration point par point, on ne citera ici que les exemples les plus frappants de cette dynamique de redéfinition implicite, qui débute avec le nom même de Karaganda que la lecture hindoue transforme en « fabrique / faiseur d’effluves » (*kara-gandha*), rejoignant ainsi le modèle de la « manufacture métaphysique d’effluves¹²³ » des « confessions d’un never been » dont la connotation sexuelle s’élabore d’une part à travers la correspondance avec les « effluves » en tant qu’équivalent des « simulacres » dans la philosophie matérialiste latine, de l’autre par le biais de la réinterprétation physico-biologique de la dimension « métaphysique » induite par le rapprochement avec le grec μεταφύομαι – et avec la « façon métaphysique de baiser¹²⁴ » que pratique le protagoniste de *Tropique du Capricorne*. La double lecture qui naît de la correspondance entre le nom géographique « Karaganda » et les termes sanscrits « *kara* » et « *gandha* » réunis dans un composé à l’aura métaphorique particulièrement suggestive – et offrant de plus une parfaite équivalence acoustique avec la dénomination originale – induit la possibilité d’un basculement généralisé vers une polysémie d’ordre érotico-sexuel à l’organisation sans faille, qui résulte de l’application de la même technique de redéfinition à l’ensemble des éléments de l’évocation : le « paradoxe usé¹²⁵ » devient par le biais du sens étymologique grec l’équivalent littéral de la « capote usée¹²⁶ » rencontrée dans « loin des temples en marbre de lune », tandis que « la rime racoleuse d’Aragon & d’Elsa¹²⁷ » se dévoile par le biais du sens premier du latin *rima* – soit la « fente » appelant à être « recollée » – comme une nouvelle désignation périphrastique du processus de rapprochement sexuel, sans oublier la lecture alternative de la combinaison « l’insulte et la trique¹²⁸ » où le recours au verbe latin *insultare* – soit littéralement « sauter sur » – joint à la signification

¹²⁰ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

¹²¹ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

¹²² Henry Miller, *Tropique du Cancer*, p. 21.

¹²³ H.F. Thiéfaine, « confessions d’un never been ».

¹²⁴ Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, traduction définitive de Georges Belmont destinée aux *Œuvres Complètes* de Henry Miller et précédée d’une préface de l’auteur, Paris, Stock, 1972, p. 245.

¹²⁵ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

¹²⁶ H.F. Thiéfaine, « loin des temples en marbre de lune », in *Scandale mélancolique*.

¹²⁷ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

¹²⁸ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

sexuelle de la « trique » – cette dernière étant déjà présente dans le vers à double entente de « alligators 427 » « j’ai troqué mon cœur contre une trique¹²⁹ » – fait surgir l’évidence d’une lecture qui s’intègre idéalement dans le processus de reformulation sous l’aspect de l’Éros.

Le halo référentiel de « Karaganda (Camp 99) » commande enfin de façon déterminante l’émergence de la réaccentuation sexuelle dont on vient de préciser la mise en place étymologico-linguistique. L’épithète « assassine » appliquée à « l’histoire¹³⁰ » participe de l’utilisation multivoque du terme « assassin » habituelle au discours thiéfainien et dont l’une des principales connotations – une fois laissés de côté d’une part le sens étymologique renvoyant aux consommateurs de haschich et/ou à la secte des Assassins et d’autre part le rappel du « temps des assassins¹³¹ » de Rimbaud et de son approfondissement théorique réalisé par Henry Miller – réside dans son assimilation directe à l’Éros appréhendé dans sa dimension destructrice de « monstre assassin¹³² », ainsi que le décrit avec la netteté de traits d’un « vieux cul-de-lampe » le poème de Baudelaire « L’Amour et le Crâne ». C’est en fait un double parallèle avec le texte de « Karaganda (Camp 99) » qui se dessine ici puisque l’image de l’Amour « assis sur un crâne » et torturant celui-ci par un « jeu féroce et ridicule¹³³ », consistant à souffler des « bulles rondes » dans lesquelles le crâne reconnaît « ma cervelle, mon sang et ma chair !¹³⁴ », commande la réaccentuation sexuelle de la formulation *a priori* dénuée de toute composante érotique » le spectre de mutant au cerveau trafiqué / qui marche en militant sur nos crânes irradiés¹³⁵ » :

¹²⁹ H.F. Thiéfaine, « alligators 427 », in *Autorisation de délirer*.

¹³⁰ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ».

¹³¹ H.F. Thiéfaine, « affaire rimbaud », in *Meteo für nada*. La formule « voici le temps des assassins » apparaît chez Rimbaud à la fin de « Matinée d’ivresse » [*Les Illuminations, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 23]. On a déjà évoqué ici le texte de Henry Miller *Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud*.

¹³² Charles Baudelaire, « L’Amour et le Crâne », *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 345.

¹³³ Charles Baudelaire, « L’Amour et le Crâne ».

¹³⁴ Charles Baudelaire, « L’Amour et le Crâne ». Les « bulles » mentionnées dans le poème sont dans le corpus thiéfainien une désignation cryptique de l’amour sexuel, dont l’identification permet d’éclairer la portée latente des vers de *Mathématiques souterraines* [in *Dernières balises (avant mutation)*] « quelque chose qui nous foute en transe / qui fasse mousser nos bulles » – la pleine élucidation de la formulation étant atteinte par l’adjonction du latin *ebullire* dans son double sens de « porter à ébullition » et « faire mousser » –, de *Was ist das rock’n’roll ?* [in *Eros über alles*] « j’fais des bulles et des rots en astiquant mes vers » ou de *Éloge de la tristesse* [in *Défloration 13*] : « & tu pleures au milieu des bulles / de ton sushi rayé des îles » (les implications contenues dans le renvoi au « sushi » sont précisées dans Françoise Salvan-Renucci, « “adieu gary cooper adieu che guevara” : quelques exemples de la référence à Romain Gary dans l’œuvre de Hubert-Félix Thiéfaine ». La réaccentuation du terme « bulles » trouve également son origine dans la conception tout aussi sexualisée des « bulles » présente dans le tableau de Félicien Rops *Dame qui fait des bulles* (Namur, Musée Félicien Rops), la sollicitation conjointe des deux références apparaissant d’autant plus évidente du fait de la proximité historique et personnelle existant entre Baudelaire et Félicien Rops.

¹³⁵ H.F. Thiéfaine, « Karaganda (Camp 99) ». Parmi les autres éléments de la séquence incitant à une relecture sous l’angle de la sexualité, signalons la redéfinition des « mutants » comme « enfants » ou « descendants » obtenue à partir de la conception lucrétienne de la *mutatio* qui commande régulièrement l’utilisation du terme dans le corpus des chansons, par exemple dans « alligators 427 » ou « terrien, t’es rien » [in *Fragments d’hébétude*] (cf. Françoise Salvan-Renucci, « “dans le tumultueux chaos des particules” » : l’empreinte du « De rerum natura » dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », in Sylvie Ballestra-Puech (dir.), *Lectures de Lucrèce*, Genève,

du fait même que l'organisation du discours de la chanson est régie jusque dans les moindres détails des constituants énonciatifs par la coexistence des strates sémantiques antagonistes dont la réalisation simultanée – quoique reposant sur la différenciation des niveaux explicite et implicite – suppose l'identité de leurs supports linguistiques respectifs, l'évidence de la relecture implicite découle à cet endroit du texte de la possibilité de transposition au distique thiéfainien de la constellation qui s'établit chez Baudelaire entre « l'Amour » et le « Crâne¹³⁶ ». On ne saurait cependant clore cette exploration encore fragmentaire sans mentionner l'apport complémentaire et tout aussi décisif du passage de *Tropique du Cancer* ramenant l'existence d'une prostituée à l'évocation métaphorique de « ce régiment qui a défilé entre ses jambes¹³⁷ ». La contamination permanente opérée dans les vers de Thiéfaine entre l'évocation « militante » au sens premier du terme et la peinture de la sexualité fait directement écho à cette « lutte dans les ténèbres, combat seul à seul contre toute l'armée qui a forcé ses portes, l'armée qui a marché sur son corps, l'armée qui l'a foulée aux pieds¹³⁸ », où le partenaire potentiel de la figure féminine se voit réduit au rôle d'un supplétif de hasard à travers l'avertissement sans équivoque : « rappelle-toi que tu es loin en arrière dans la procession, rappelle-toi qu'un corps d'armée tout entier l'a assiégée, qu'elle a été dévastée, pillée, mise à sac¹³⁹. »

Si l'œuvre de Henry Miller n'a pas fourni le terme même d'« inespoir » dont on a précisé plus haut la double provenance – combinant création verbale assumée par l'auteur et réminiscence inconsciente de sa lecture de Verlaine et Drieu La Rochelle –, il est impératif de remarquer qu'elle n'en apporte pas moins une contribution décisive à la fixation théorique tant de l'idée d'« inespoir » que de la « stratégie » qui en découle, confirmant ainsi le rôle de figure tutélaire dévolu à l'auteur américain dans la création thiéfainienne en général, mais tout spécialement dans l'élaboration de *Stratégie de l'inespoir*¹⁴⁰. La fixation théorique du contenu véhiculé par le concept – telle qu'elle est opérée par Thiéfaine dans les entretiens qui ont accompagné la sortie de son dix-septième album et dont on a précédemment cité quelques exemples – s'inscrit en effet dans le prolongement direct de la description donnée par le protagoniste de *Tropique du Cancer* de l'attitude qu'il choisit désormais d'adopter face à la vie, et dont il détaille aussi bien la définition doublement négative que la fonction de repère existentiel – qui apparaît alors

Droz, 2017). Le jeu de mots sous-jacent qui substitue au participe « militant » la déformation homophonique « mi-litant » en tant que renvoi au décor partagé du rapprochement sexuel relève pour sa part de la pratique du calembour qui constitue une des modalités essentielles de l'expression thiéfainienne, renvoyant à son ancrage néo-situationniste. cf. Françoise Salvan-Renucci, « je sais que désormais vivre est un calembour » : les processus relevant de l'« acrobatie verbale » dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence à l'Université Lyon 2, 29/03/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5OzetAeDpog>

¹³⁶ Charles Baudelaire, « L'Amour et le Crâne ».

¹³⁷ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, p. 228.

¹³⁸ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, p. 228.

¹³⁹ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, p. 228.

¹⁴⁰ Thiéfaine rappelle que « toboggan » – la dernière chanson de *Stratégie de l'inespoir* – a été écrit « dans la chambre de Henry Miller dans une auberge du Sud-Ouest de la France », confirmant le lien symbolique qui relie l'album à son inspirateur de prédilection, <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

comparable à celle d'une croyance religieuse alors même qu'elle a vocation à s'y substituer de façon définitive : « C'est ce que j'essaie de corner aux oreilles de Van Norden chaque soir. Un monde sans espoir, soit, mais pas de désespoir. C'est comme si j'avais été converti à une nouvelle religion, comme si je faisais une neuvaine annuelle tous les soirs à Notre-Dame des Consolations¹⁴¹. »

La « fin de partie¹⁴² » à l'imminence grandissante peut le cas échéant être représentée comme déjà accomplie, confrontant les « survivants » – un vocable essentiel à l'auto-définition des personnages thïéfainiens ainsi que l'atteste notamment la formule « nous n'étions que des survivants¹⁴³ » par laquelle se présentent les héros de « avenue de l'amour » ou le « je reste et je survis¹⁴⁴ » qui résume la décision finale du protagoniste de « un automne à tanger » – à l'univers post-apocalyptique des « cités englouties¹⁴⁵ ». Le destin de l'humanité semble alors appréhendé par une « caméra terminus¹⁴⁶ » dont il s'agit plus que jamais de percevoir la double nature, qui induit une redéfinition point par point de l'intégralité des constituants de l'évocation explicite : à travers l'identification de la *camera* latine comme désignation de la « chambre » – cette dernière se retrouvant sous une forme quelque peu modifiée jusque dans la « cambrousse¹⁴⁷ » de « la ruelle des morts » – la « caméra » thïéfainienne se révèle à la fois comme l'instrument voyeuriste dédié à la saisie et/ou à la diffusion publique d'un événement et comme le lieu même où s'accomplit le processus objet de la captation filmée. Dans la mesure où le discours sous-jacent qui s'élabore à partir de la notion multivoque de la *camera* réinterprète le lieu de l'action en le circonscrivant aux limites d'une chambre – l'intitulé « caméra terminus » devenant alors le synonyme exact de « chambre 2023 (et des poussières) » – , il modifie du même coup la nature du déroulement évoqué en l'identifiant aux étapes successives du rapprochement sexuel, de sorte que – pour se limiter à ce seul exemple particulièrement représentatif – la formulation « le fleuve roule sa semence / limoneuse et gluante » unit dans sa polysémie la peinture du retour au chaos post-apocalyptique et le renvoi cryptique au phénomène de l'éjaculation. Le motif des « caméras » présente le même double visage dans « lobotomie sporting club » où la superposition des plans discursifs résultant de la réaccentuation étymologique fait se confondre la critique de l'invasion de l'existence humaine par les médias et leurs instruments avec la dénonciation du dévoiement d'une sexualité dont le décor devient l'objet de l'intérêt

¹⁴¹ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, p. 218. Le vers « les assassins défilent en levant leurs képis » de « une fille au rhésus négatif » fait se rencontrer au plan latent du discours – le sens explicite se passant d'élucidation spécifique – l'image de l'armée en marche rappelant le texte de *Tropique du Cancer* et celle de l'« assassin » transmise par le poème de Baudelaire, tandis que la redéfinition du « képi » en « capote » complète l'inventaire des composants de la lecture sexuelle.

¹⁴² H.F. Thiéfaine, « fin de partie ».

¹⁴³ H.F. Thiéfaine, « avenue de l'amour », in *Amicalement blues*.

¹⁴⁴ H.F. Thiéfaine, « un automne à Tanger », in *Chroniques bluesymentales*. Les autres occurrences de « survivant » ou de « survivre » se rencontrent dans « casino / sexe & tendritude » [in *Suppléments de mensonge*] (« je survis à tes mignardises »), « villon télégramme 2003 » [in *Scandale mélancolique*] (« dans l'univers des survivants »), « retour à Célingrad » [in *Stratégie de l'inespoir*] (« rastaquouères de la survivance »), et « toboggan » (« les garanties de ma survie »).

¹⁴⁵ H.F. Thiéfaine, « caméra terminus ».

¹⁴⁶ H.F. Thiéfaine, « caméra terminus ».

¹⁴⁷ H.F. Thiéfaine, « la ruelle des morts ».

exclusif des représentants de la « société du spectacle » dans sa version issue de la télé-réalité : « caméras & dentelles / dans l'œil des rats squattant les paradis virtuels¹⁴⁸ ». La destruction d'une intimité dont le lieu privilégié traditionnel qu'est la chambre-camera se retrouve désormais à la merci des « rats¹⁴⁹ » devient ainsi un indicateur essentiel de la « fin programmée » dont l'annonce est présente à tous les niveaux du texte, la dynamique de désintégration commune à toutes les strates du discours multivoque les faisant converger indépendamment des différences d'accentuation sémantique vers l'horizon d'un anéantissement dont on ne saurait dire s'il épargnera ceux qui en ont été les vecteurs, au premier rang desquels se trouvent les « rats » dont le texte active l'ensemble du potentiel connotatif. L'association multivoque de « l'œil » et du « rat » sert également de support dans « critique du chapitre 3 » à l'expression du pressentiment d'une menace analogue, mobilisant là aussi la totalité de son spectre d'évocation dans un contexte où le déploiement technologique requis par l'éloignement interplanétaire joue le même rôle annihilateur que les « caméras » terrestres : « d'autres salauds cosmiques / s'enivrent à bételgeuse / dans les chants magnétiques / des putains nébuleuses / l'humain peut disparaître / & son monde avec lui/ qu'est-ce que la planète terre/ dans l'œil d'un rat maudit ?¹⁵⁰ Des *Champs magnétiques* de Breton à la *Putain respectueuse* de Sartre, le halo intertextuel se révèle créateur d'équivoques redoublées dont le pouvoir de désorientation est renforcé par la polysémie généralisée du discours : le double sens des « nébuleuses » – qui renvoient à la fois à la confusion psychique et à une formation de nature astrologique – s'allie à la relecture étymologique de « bételgeuse » qui place au centre de l'évocation le bordel en tant que « maison de la gueuse », justifiant pleinement la présence des « putains¹⁵¹ » et anticipant du même coup la métamorphose sexuelle des constituants de la séquence finale qui se voient dépouillés de leur nature intersidérale au profit d'une retraduction physiologico-anatomique, la Terre retrouvant alors sa nature traditionnelle d'élément féminin – soit alors de victime prédestinée de l'agression du « rat maudit » au profil symbolique essentiellement masculin. Le brouillage des contours qui fait se confondre l'évocation de la violence sexuelle et celle d'un anéantissement de la planète confirme le caractère généralisé de la « fin de partie¹⁵² », la question rhétorique aux accents désabusés « qu'est-ce que la planète terre¹⁵³ » venant faire écho pour l'asseoir encore davantage au précédent verdict

¹⁴⁸ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

¹⁴⁹ On passe ici sur la réécriture sexuelle implicite dont peut faire l'objet la totalité de la séquence à travers l'identification des « rats » au pénis – cf. *L'Homme aux rats* de Freud – et celle de l'« œil » aux orifices féminins – lecture suggérée par le sens premier d'« ouverture », cf. « œillet » –, les « paradis virtuels » substitués aux paradis artificiels de Baudelaire apparaissant d'après leur sens étymologique comme une évocation du « jardin » symbolisant la zone génitale féminine.

¹⁵⁰ H.F. Thiéfaine, « critique du chapitre 3 », in *La tentation du bonheur*.

¹⁵¹ Signalons cependant la redéfinition sous-jacente effectuée à partir du sens étymologique de « pute » ou « putain » (respectivement cas sujet et cas régime en français médiéval, les deux formes ayant survécu en français moderne) comme dérivé du latin *putidus* = pourri, puant, fétide, du verbe *putere* = être pourri, corrompu, puer, ouvrant une possibilité de rapprochement suggestive avec la « chair fétide » de « Karaganda (Camp 99) » dont l'importance de la réaccentuation sexuelle a déjà été soulignée précédemment.

¹⁵² H.F. Thiéfaine, « fin de partie ».

¹⁵³ H.F. Thiéfaine, « critique du chapitre 3 ».

« terrien, t'es rien¹⁵⁴ » que la totalité du discours des chansons ne cesse de proclamer au plan implicite comme explicite. À l'inverse, la « stratégie de l'inespoir » élaborée dans la continuité des réflexions de Camus et de Miller vient nuancer la réponse à la « fin programmée¹⁵⁵ » en inspirant l'élégance détachée du « c'est juste la fin maintenant¹⁵⁶ » qui ponctue « amour désaffecté » de son rappel régulier – et dont la reprise abrégée « maintenant » fait résonner fugitivement le « main tenant » du sens étymologique issu du latin *manu tenendo* –, suggérant l'extension à toutes les « fins » imaginables de l'attitude adoptée ici face à celle « d'un amour sinistre & désert¹⁵⁷ ».

¹⁵⁴ H.F. Thiéfaine, « Terrien, t'es rien ».

¹⁵⁵ H.F. Thiéfaine, « lobotomie sporting club ».

¹⁵⁶ H.F. Thiéfaine, « amour désaffecté », in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁵⁷ H.F. Thiéfaine, « amour désaffecté ».