



HAL
open science

**“ En remontant le fleuve ” : autour de la réécriture de
Au coeur des ténèbres dans une chanson de H.F.
Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ En remontant le fleuve ” : autour de la réécriture de Au coeur des ténèbres dans une chanson de H.F. Thiéfaine. Loxias, 2018. hal-03221172

HAL Id: hal-03221172

<https://univ-cotedazur.hal.science/hal-03221172v1>

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.

<http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=8856>

[Loxias | 59. Autour du programme des concours 2018 | I. Autour du programme des concours 2018](#)

Françoise Salvan-Renucci :

« En remontant le fleuve » : autour de la réécriture de *Au cœur des ténèbres* dans une chanson de H.F. Thiéfaine

Résumé

Dans sa chanson « En remontant le fleuve », Hubert Félix Thiéfaine recrée le récit de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* en évoquant le voyage symbolique d'un groupe d'individus sans nom – uniquement désignés comme « nous » – qui remontent un fleuve mystérieux plein de dangers et de beauté. La remontée du fleuve résume le chemin à travers la vie et la mort, la sexualité et les rêves, tandis que la succession des rencontres correspond aux scènes décrites par Marlow et concernant essentiellement la personne de Kurtz, dont le destin trouve un écho suggestif dans les tableaux influencés par la représentation antique de l'enfer, avec ses déités féminines démoniaques ou ses dieux cruels. L'atmosphère onirique atteint son sommet dans la séquence finale où les « furieux miroirs » intensifient la perception des ténèbres – le dernier mot du roman et l'impression visuelle dominante dans la réécriture poétique de Thiéfaine.

Abstract

In his song « En remontant le fleuve » (“*Going Up the River*”), Hubert Félix Thiéfaine recreates Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness* by evoking the symbolical journey of a group of nameless persons – only designated as “we” – going up a mysterious river full of dangers and of beauty. The way up the river resumes the way through life and death, sexuality and dreams, while the succession of encounters corresponds with the scenes described by Marlow and concerning essentially the person of Kurtz, whose destiny find a suggestive echo in the pictures influenced by the antique representation of hell, with daemonic female deities or cruel gods. The onirical atmosphere comes to an acme in the final sequency where the “furious mirrors” intensify the perception of darkness – the last word of the novel and the dominant visual impression in Thiéfaine's poetical rewriting.

Index

Mots-clés : Au cœur des ténèbres , Conrad (Joseph), intertextualité, récit de voyage, réécriture, Thiéfaine (Hubert Félix), « En remontant le fleuve »

Texte intégral

1 Interrogé sur la genèse de sa chanson « En remontant le fleuve »¹, Hubert Félix Thiéfaine déclare : « J'ai pensé à Joseph Conrad² ». L'interview se poursuit avec l'indication de références complémentaires, parmi lesquelles figure la série de romans de science-fiction *Le Cycle du Fleuve* de Philip José Farmer et surtout l'aventure de l'Écossais Mungo Park sur le Niger, telle que celui-ci la relate dans son *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* et qu'elle inspire ensuite T.C. Boyle dans *Water Music*. Malgré l'importance de ces accentuations et alors même qu'on ne saurait passer sous silence l'entretien antérieur consacré à la dimension d'écho inversé au « Bateau ivre »³, l'idée d'une place particulière dévolue à l'inspiration provenant de Conrad reste toutefois prépondérante, invitant à une investigation plus poussée des possibilités référentielles suggérées par une telle remarque. Si la précision de Thiéfaine soulignant son intérêt pour les livres « qui font voyager » et plus généralement pour l'inspiration « picaresque⁴ » ne se révèle pas décisive pour la reconnaissance du texte source, dans la mesure où elle pourrait s'appliquer à la quasi-totalité de la production de Conrad, l'intitulé « En remontant le fleuve » permet de circonscrire le périmètre des romans susceptibles d'être pris en considération, dans la mesure où il élimine d'entrée de jeu tous les textes à caractère maritime ou se déroulant dans un univers d'où l'élément aquatique est absent. Aucune certitude absolue ne se dégage pour autant d'un tel survol du fait que plusieurs « récits du fleuve » entrent alors en concurrence, pour ne citer que *Un avant-poste du progrès* ou le diptyque *La Folie Almayer / Un paria des îles*.

2 La solution du problème est contenue dans le passage de *Tropique du Cancer* où Henry Miller – dont Thiéfaine rappelle l'importance en tant que « bon pédagogue⁵ » et figure tutélaire pour son projet poétique – évoque les considérations littéraires décousues émises par un des compagnons rencontrés lors de son séjour à Paris : « De là, il revint au baron de Charlus et puis à Kurtz qui avait remonté le fleuve et s'était perdu⁶. » L'identification de *Au cœur des ténèbres*⁷ en tant que principal hypotexte de « En remontant le fleuve » s'impose avec une évidence née de la similitude littérale qui apparaît entre le titre donné par Thiéfaine à son texte et la formulation choisie par Miller – *via* les propos attribués à son interlocuteur – pour résumer l'action du récit de Conrad, ainsi ramenée au parcours symbolique du personnage principal. Bien que la question déborde le cadre des préoccupations du présent article, il faut signaler également que c'est à partir de la conjonction symbolique établie par Thiéfaine entre les récits de Conrad et la quête de Mungo Park qu'il est possible d'approcher au plus près les modalités d'élaboration de sa recreation poétique, lors de laquelle la fascination pour le protagoniste du *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* se révèle tout aussi prédominante que l'intérêt manifesté aux aventures vécues par les personnages de *Au cœur des ténèbres*, qu'il s'agisse de Kurtz ou du groupe mené par Marlow sur les traces de celui-ci. Tout en reflétant le lien entre le déclenchement du processus d'écriture et cette convergence suggestive, le rapprochement suggéré par Thiéfaine dans l'interview citée au début de ces lignes apporte un écho direct à l'introduction au récit de Mungo Park rédigée par Adrian Adams, qui souligne à propos de l'explorateur écossais : « Il mourra comme le Kurtz de

Conrad, cette figure de proue de l'Europe moderne, de sa propre démesure face à un peuple de bêtes et une nature spoliée⁸. »

3En dépit de cette double filiation littéraire – dont la seconde composante se divise elle-même en deux angles d'attaque renvoyant respectivement au compte rendu de Mungo Park et à sa déclinaison dans le texte de *Water Music* –, c'est sous le seul aspect de la réécriture de *Au cœur des ténèbres* que l'on examinera ici le texte de « En remontant le fleuve », réservant à une investigation complémentaire l'établissement de la « cartographie des ténèbres⁹ » prenant en compte la totalité de l'aura référentielle qui émane du discours de la chanson. Précisons qu'un tel halo associatif englobe outre le double renvoi historiographique et littéraire au périple accompli par Mungo Park l'ensemble des constituants de l'entrelacement intertextuel, tel qu'on a pu en esquisser les contours en prélude à l'analyse proposée ici. Dans la mesure où celle-ci vise à établir un relevé exhaustif des correspondances avec le récit de Conrad repérables dans « En remontant le fleuve », l'exploration à valeur d'« inventaires¹⁰ » qui est conduite ici – et qui commande par ailleurs l'ensemble des investigations du corpus des chansons menées par la rédactrice de ces lignes – s'attache à reproduire au plus près le déroulement du dialogue sous-jacent qui s'instaure sous l'effet de la seule mise en présence – ou en tension – des deux textes, alternant les phases de confirmation, de réaccentuation ou de démenti telles qu'elles sont décelables à travers l'écho apporté par le discours de la chanson au texte du roman. Précisons enfin que si la focalisation quasi exclusive sur le parallèle avec *Au cœur des ténèbres* entraîne *ipso facto* la mise hors jeu de la totalité des autres hypotextes, elle ne leur dénie pas pour autant leur importance intrinsèque y compris en ce qui concerne la dynamique discursive dont on vient de préciser les modalités de fonctionnement, et dans le cadre de laquelle ils viennent concurrencer les rappels de *Au cœur des ténèbres*. Soulignons pour conclure ces préliminaires que la polysémie de l'évocation énigmatique, qui se déploie aux dires mêmes de l'auteur « entre ombre et lumière, en clair-obscur¹¹ », se refuse par principe à toute élucidation qui voudrait s'imposer comme la seule valable, la clarification supposée aboutissant dans les faits à une fixation et/ou une distorsion qui inhibent la perception de l'aura multivoque propre au discours thiéfainien. À l'opposé de tout arbitraire interprétatif, l'appréhension phénoménologique du processus de réappropriation opérée dans le présent article – ainsi que dans la continuation élargie qu'on projette de lui donner un jour – se révèle – c'est du moins ce que l'on espère au seuil du présent examen – susceptible d'enrichir l'analyse des modalités d'élaboration de la dynamique énonciative, à laquelle l'examen de l'incorporation modifiée du récit de Conrad offre d'emblée un champ d'application fructueux.

4En dépit du fait que le personnage de Kurtz n'apparaisse pas dans la réécriture élaborée par Thiéfaine – pas plus qu'aucune des figures évoluant dans le récit de Conrad –, l'élimination des figures de l'action au profit d'un « nous » au profil indéterminé – la très forte plausibilité de l'acception générique ne pouvant totalement occulter ici celle du renvoi à un groupe restreint comparable à celui dépeint par Conrad – ne saurait suffire à invalider le postulat d'une recreation authentique, étant entendu que cette dernière ne consiste pas en une retranscription – paraphrastique ou en raccourci – du déroulement narratif, mais bien en une transmutation de la charge évocatrice du roman par le biais de son adaptation aux normes spécifiques d'un discours aux priorités d'agencement radicalement différentes. La recreation du récit de Conrad ne peut s'effectuer que sur le mode d'une retranscription comprimée – « En remontant le fleuve » est composé de

quatre strophes de huit alexandrins auxquels vient s'ajouter la répétition finale de l'hémistiche initial – qui n'établit pas de relation point par point avec le déroulement narratif, moins de par un caractère lacunaire conduisant à l'omission délibérée ou non de tel ou tel épisode que sous l'effet d'un repositionnement radical de la dynamique discursive, tel qu'on vient justement d'en esquisser les traits. À la restitution chronologique de la narration renvoyant à une temporalité révolue, dans laquelle le passé relaté tour à tour par le narrateur et par Marlow se décompose en strates distinctes, se substitue dans le discours thiéfaïen l'intemporalité de principe d'une évocation entièrement au présent et située d'entrée sous le signe d'un processus de répétition dont le vers d'« Annihilation » « on n'en finit jamais d'écrire la même chanson¹² » résume le schéma structurel. En plaçant la totalité de l'évocation poétique sous le signe de la formule incantatoire « en remontant le fleuve » qui ouvre et ferme chaque couplet et se voit en outre répétée au début de la seconde moitié des deux strophes impaires, Thiéfaïne met en exergue la dimension de « voyage initiatique¹³ » propre à sa recreation qui se concentre sur les éléments du texte de Conrad relevant de la même accentuation – sans préjudice à nouveau de leur surimposition aux constituants issus des hypotextes mentionnés au début de ces réflexions, et dont l'analyse ne saurait être envisagée dans le cadre des présentes réflexions. Loin de s'écarter de la voie tracée par le texte de *Au cœur des ténèbres* ou d'en offrir un reflet déformé, l'ancrage dans la sphère allégorico-symbolique se révèle comme la transposition de l'impact symbolico-suggestif propre au thème de *Au cœur des ténèbres* ainsi qu'aux modalités de traitement que lui assigne Conrad. Cette dernière constatation vaut notamment pour l'habitus de présentation propre à Marlow, à propos duquel le narrateur souligne que « pour lui le sens d'un épisode n'était pas à l'intérieur comme les cerneaux [d'une noix], mais à l'extérieur, enveloppant seulement le récit qui l'amenait au jour comme un éclat voilé fait ressortir une brume, à la semblance de l'un de ces halos vaporeux que rend parfois visibles l'illumination du clair de lune » (31-33). La remarque annonciatrice de la richesse évocatrice du récit fournit le mode d'emploi poétologique de la réécriture élaborée par Thiéfaïne, dans laquelle une place centrale est d'ailleurs accordée au motif des « brumes » et des « brouillards ».

5L'intitulé « En remontant le fleuve » entre en résonance avec nombre de formulations du texte en prose, à commencer par l'introduction donnée par Marlow à son récit : « il faut que vous sachiez [...] comment j'ai remonté cet autre fleuve jusqu'au lieu où j'ai rencontré ce pauvre diable pour la première fois » (39). Tout aussi déterminante pour la conception de la chanson apparaît la réflexion ultérieure assimilant « la remontée de ce fleuve » à « une remontée aux premiers commencements du monde » (151) et culminant dans le résumé lapidaire « un fleuve vide, un vaste silence, une forêt impénétrable » (151) : en esquisant les contours d'une transformation symbolique du cadre naturel, la narration anticipe les possibilités discursives que l'écriture de la chanson porte au maximum de leur suggestivité menaçante, intensifiant encore la tendance à la stylisation évocatrice qui se fait jour dès les premiers mots prononcés par Marlow. Il est en effet caractéristique du texte de Conrad que le « fleuve » en question ne soit jamais désigné par son nom, l'unique certitude que l'on puisse avoir à son sujet étant qu'il se situe en Afrique (Conrad qualifie d'ailleurs la matière de son récit de « butin [...] rapporté du centre de l'Afrique¹⁴ »). Le regard jeté par Marlow sur la carte du continent africain met à nouveau en lumière la vitalité propre, à proprement parler l'animalité redoutable de ce fleuve qui devient moins le décor que le principal antagoniste des personnages de la chanson, s'il ne l'est pas déjà dans le contexte narratif : « Et le fleuve était là – fascinant – mortel – comme un serpent » (53). Dans une dynamique d'intégration symbolique qui anticipe la généralisation propre

à la diction thiéfainienne, Marlow rappelle d'ailleurs que la Tamise a présenté jadis le même visage aux conquérants romains : « ici aussi, [...] ç'a été un des coins obscurs de la terre » (31).

6L'*incipit* du texte « en remontant le fleuve au-delà des rapides / au-delà des falaises accrochées sur le vide » (*ERLF*) apporte un écho significatif au récit de l'expédition conduite par Marlow : au-delà de la correspondance littérale avec les notations renvoyant au décor naturel et associant une « falaise rocheuse » au « bruit incessant des rapides » (73), la répétition à l'identique du premier vers au début de chacune des quatre strophes fait écho à l'intensité de l'impression acoustique, telle que la traduit la séquence « les rapides étaient proches, et le fracas ininterrompu et uniforme des eaux précipitées remplissait la lugubre immobilité du bosquet » (79). Les mentions de « la lourde atmosphère nocturne du fleuve » (125) ainsi que d'un « brouillard » dont « la consistance était d'ailleurs la même – suffocante, chaude, étouffante » (193) trouvent une correspondance dans la caractérisation du décor « où la faune & la flore jouent avec les langueurs / de la nuit qui s'étale ivre de sa moiteur » (*ERLF*) : « la nature sauvage et silencieuse » (107) dépeinte dans le récit prend les traits d'une figure féminine dont la pose d'odalisque véhicule implicitement la séduction inhérente à l'exotisme – la connotation sexuelle étant renforcée par l'association avec « la faune & la flore » ainsi qu'au potentiel érotique de leurs jeux –, tandis que ses proportions démesurées la désignent – à l'instar du « mystérieux personnage féminin farouche et somptueux » (267) qui surgit dans le récit au moment du départ pour le voyage de retour – comme « l'immense nature sauvage, le corps gigantesque de la vie féconde et mystérieuse » (267). La « calme langueur » (263) attribuée à Kurtz moribond par Marlow élargit le halo associatif du terme en rappelant son aura mortifère, signalant l'éventualité du basculement vers la sphère de la mort qui se dessine pour l'ensemble des constituants énonciatifs.

7Le parallélisme entre l'hypotexte et sa recreation se poursuit dans les vers « en remontant le fleuve où d'étranges présences / invisibles nous guettent & murmurent en silence » (*ERLF*). Le distique thiéfainien rassemble dans sa complexité énonciative – enjambement qui disjoint et réunit à la fois les « présences invisibles » dont l'existence supposée signe pour Lévy-Bruhl la persistance de la « mentalité primitive », oxymore qui souligne la qualité énigmatique d'une perception acoustique déroutante dans son ambivalence – les évocations du foisonnement vital perçu plus ou moins distinctement par Marlow sur les rives du fleuve. De l'« invite sournoise à la mort aux aguets, au mal tapi, aux profondes ténèbres de son cœur » (149) à « l'immobilité d'une force implacable ruminant une intention impénétrable » (153) et dans laquelle l'arrivant décèle « une expression vengeresse », à moins qu'il ne contemple « une invasion déchaînée de vie silencieuse » (135), le spectacle de « la jungle [...] impénétrable » (191) et immobile dans « un silence formidable » (267) est lourd de menaces qui peuvent être associées aux arbres de la forêt dont le voyageur indique qu'« ils regardaient avec leur air de savoir occulte, d'attente patiente, de silence farouche » (251), mais dont la provenance reste parfois mystérieuse, comme c'est le cas dans l'obscurité nocturne où « des choses noires se dressaient, tout à fait immobiles » (283). Les « étranges présences » (*ERLF*) peuvent toutefois se dépouiller partiellement de leur caractère « invisible » et apparaître alors suffisamment identifiables pour être reconnues comme « des têtes », la forêt se révélant comme un décor « où des êtres obscurs semblaient vaguement remuer » et qui « recelait pourtant des yeux, des yeux qui nous avaient vus » (191). Tantôt Marlow est « presque

sûr de distinguer des mouvements – des silhouettes humaines glissant çà et là » (231), tantôt l'hostilité des « présences » (*ERLF*) ainsi repérées devient manifeste, débouchant sur l'évidence irréfutable de la reconnaissance : « je vis parmi les feuilles un visage à la hauteur du mien, qui, très farouche, me regardait fixement » (199). La relation de cette rencontre se conclut sur le mode d'une culmination spectaculaire, faisant à nouveau coïncider l'aboutissement soudain de la révélation et l'exacerbation de la tension dramatique : « et alors, tout d'un coup, comme si l'on m'avait ôté un voile de devant les yeux, je distinguai dans les profondeurs de l'obscurité confuse des poitrines, des bras et des jambes nus, des yeux menaçants » (201). La formulation en raccourci du discours thiéfainien fixe la totalité de ces déclinaisons successives dans l'unicité de sa fulguration énigmatique, permettant à l'auditeur-lecteur le déploiement alterné et kaléidoscopique des fragments énonciatifs issus du texte de Conrad, et que le processus de réappropriation réunit dans leur communauté d'appartenance sémantico-symbolique.

8La conclusion de la première strophe « où sales & fatigués sous les ombres englouties / nous fixons les lueurs d'un faux jour qui s'enfuit » (*ERLF*) présente une similitude marquée avec une série de séquences de *Au cœur des ténèbres* qu'elle embrasse dans une dynamique de redéfinition symbolique, ramenant à un dénominateur commun au fort rayonnement évocateur les notations au profil similaire insérées par Conrad en divers endroits de la trame narrative. La méditation initiale évoquant une contemplation qui s'opère « non point dans la vive lueur d'une brève journée qui vient et s'évanouit à jamais, mais à la lumière auguste des souvenirs qui demeurent » (27) est un premier exemple de ces parallèles, dont l'examen permet de mettre en lumière la technique de « transposition¹⁵ » propre à Thiéfaine, dans laquelle le renforcement de l'intensité évocatrice va de pair avec un accroissement de la densité énigmatique. La succession de la formule de dénégation et de son correctif, telle qu'elle oppose l'instant éphémère et sans prolongement notable à la transfiguration apportée par le regard historique, s'efface dans les vers de la chanson au profit d'une unité discursive qui englobe les deux aspects de l'opposition dans la simultanéité d'un même élan et les élève au plan de l'intemporel. La même constatation d'une transmutation symbolique, par laquelle la succession chronologique établie dans le récit se voit à la fois abolie et transcendée, s'impose lors de la confrontation des vers cités avec l'énoncé « le soleil disparut, l'ombre s'abattit sur le fleuve » (29), qui fournit à la retraduction poétique un cadre que celle-ci n'a de cesse de remettre en question dans le principe même de son évidence linéaire. Les correspondances avec la fin du premier couplet sont surtout fréquentes après que Marlow a pris le relais de la narration en tant qu'exposant principal du récit de la remontée du fleuve : leur regroupement implicite à l'intérieur d'une seule et même séquence du texte de Thiéfaine souligne le rôle structurant de la perception en clair-obscur dans le récit de Marlow, tandis que la pertinence de sa retraduction globalisée dans le discours thiéfainien s'affirme encore davantage dans la mesure où les priorités énonciatives de ce dernier se situent à l'opposé des options retenues dans le roman, à savoir la persistance de l'ordonnancement chronologique et la récurrence des marqueurs temporels qui en constitue le corollaire. Lors de la progression « dans une partie étroite, rectiligne, bordée de hauts talus comme une tranchée de chemin de fer », Marlow indique que « l'ombre s'y glissa bien avant le coucher du soleil » (175), et souligne de même dans un autre épisode du récit les étapes successives de l'installation de l'obscurité : « le front de la forêt était obscur, et une large bande d'ombre était déjà tombée sur l'eau. C'est dans cette ombre que nous progressions – fort lentement, comme vous pouvez l'imaginer » (195). La répartition des rôles peut cependant s'inverser à l'occasion pour attribuer aux voyageurs la face

ensoleillée du diptyque : « Tout cela était dans l'ombre, alors que nous, en bas, étions encore au soleil, et que la partie rectiligne du cours du fleuve [...] brillait d'un éclat immobile, éblouissant, encadrée par un méandre ombragé et enténébré en amont, et un autre en aval. » (259) La formulation de Thiéfaine qui fait se dérouler la progression des personnages « sous les ombres englouties » (*ERLF*) fait écho tant aux passages qu'on vient de citer qu'à leur complément aux accents proprement homériques, aspect qui est lui-même l'objet d'une récréation spécifique dans le discours de la chanson : « l'ombre au progrès rapide s'élança sur la terre, balaya le fleuve, enlaçant le vapeur dans son étreinte ombreuse » (267). Dans la continuité de la référence à Homère – et anticipant le basculement vers l'univers infernal qui se produit dans la suite du texte –, l'évocation s'élargit à la vision d'un infra-monde ou d'une zone frontière entre la vie et la mort, le passage à l'acception métaphorique donnant à reconnaître dans les « ombres englouties » (*ERLF*) le reflet du spectacle de désolation « des ombres noires de maladie et d'inanition, gisant pêle-mêle dans l'ombre verdâtre » (81) qui s'est offert aux yeux de Marlow : à la double déclinaison du terme « ombre » dans la séquence en prose répond le jeu de mots étymologique assombrir-sombrer qui se trouve à la base de la formulation poétique, la dynamique d'assombrissement qui régit cette section du texte trouvant sa traduction au cœur même du processus de verbalisation.

9Au-delà de la réunion de séquences au profil apparenté, dont la teneur individuelle reste en même temps décelable à travers la lettre commune de la réinterprétation énigmatipoétique, le réagencement des « réminiscences¹⁶ » provenant de *Au cœur des ténèbres* – sans parler de leur entrelacement constant avec les éléments issus de *Water Music* – commande également la déconstruction du déroulement narratif exposé par Marlow dont les étapes se voient dotées chacune d'une vie propre dans « En remontant le fleuve », donnant naissance à des possibilités de récréation qui s'affranchissent dans une large mesure du contexte de la narration. Indépendamment des connotations interprétatives qu'il peut susciter dans l'esprit du lecteur et dans lesquelles il ne saurait être question de rentrer ici, le vers « au-delà des clameurs & des foules insipides » (*ERLF*) apparaît comme la réécriture concentrée des scènes retraçant l'effroi des voyageurs face aux cris surgis de la nature, et dont l'origine ne peut être déterminée avec certitude¹⁷. Si la recherche d'un « au-delà des clameurs » reproduit dans sa radicalité la méditation de Marlow sur le combat avec la mort qui « se déroule [...] sans clameurs, sans public, sans gloire » (303), les « clameurs » laissées derrière eux par les protagonistes thiéfainiens englobent aussi bien la « litanie satanique » (291) qui accompagne le départ du vapeur que les descriptions données par Marlow des phénomènes acoustiques rencontrés sur le parcours du vapeur : « des profondeurs de la forêt monta une longue plainte frémissante de peur lugubre et de profond désespoir, telle qu'on imagine celle qui suivit l'envol du dernier espoir de la terre » (207) – évocation qui présente une affinité manifeste avec le programme de l'album *Stratégie de l'inespoir* –, ou encore « j'eus l'impression que le brouillard lui-même avait crié, tant ce vacarme tumultueux et funèbre avait été soudain et avait paru venir de tous les côtés à la fois » (177). Outre la dominance de la composante auditive, le « brouillard » figure également au nombre des éléments suggestifs repris dans le discours de la chanson, renforçant encore l'adéquation entre les principaux thèmes du récit et leur déclinaison poétique. Les séquences établissant sans doute possible la provenance humaine des « clameurs » se profilent de même à l'arrière-plan du vers de Thiéfaine, qu'il s'agisse de la description « ils hurlaient et bondissaient, et tournoyaient en faisant d'horribles grimaces » (161) où la manifestation acoustique trouve un prolongement visuel tout aussi impressionnant, ou de l'explosion dramatique lors de

laquelle le « mystérieux personnage féminin » déjà mentionné dans ces lignes fait fonction d'un coryphée entraînant le chœur des habitants de la forêt : « elle tendit les mains, cria quelque chose, et toute cette foule sauvage reprit ce cri en rugissant à l'unisson des syllabes rapides, haletantes » (161). S'agissant des notations qui se rapportent aux réactions des populations locales hostiles ou épouvantées, mais aussi des « pèlerins » ignorants et cupides qui accompagnent Marlow dans son périple, il faut noter que l'appellation « foules insipides » (*ERLF*) s'applique à leur comportement pour peu que soit réalisée la lecture étymologique du qualificatif, qui renvoie alors davantage à l'absence de savoir ou de sagesse qu'à celle du goût à travers le double sens du verbe latin *sapio*. Si les « sanglots stupides » (*ERLF*) de la dernière strophe se rattachent à la stupidité qui caractérise aussi bien le petit groupe des participants à l'expédition que les habitants du pays victimes de leur ignorance, l'activation du *sensus etymologicus* les transforme en expression d'une stupeur muette qui est davantage en phase avec la démarche d'auto-dénomination et le cadre symbolique dans lequel elle s'inscrit. L'oscillation sémantique qui se crée autour de la qualification de « stupides » peut par ailleurs déjà être constatée dans le texte de Conrad, où elle fait directement suite à la séquence relative au « vacarme tumultueux et funèbre » dont Marlow note qu'il « s'arrêta de façon abrupte, nous laissant figés dans toutes sortes d'attitudes stupides, écoutant obstinément le silence à peu près aussi effroyable et aussi intense » (177). La concordance des modalités de traduction de l'angoisse devant l'inconnu se marque enfin dans le recours commun à l'oxymore¹⁸, la technique de prédilection de l'expression thiéfainienne trouvant en effet un précédent significatif dans le passage qu'on vient de citer : la tentative paradoxale entreprise par les membres de l'expédition pour écouter le silence apparaît dans la réécriture poétique « murmurent en silence » (*ERLF*) sous la forme inversée d'une verbalisation inaudible, mettant en exergue l'activité inquiétante qui émane de la sphère de la nature plutôt que la réponse qu'y apportent les humains.

10 On se sent ici obligé de s'écarter un instant de l'analyse de la réécriture de *Au cœur des ténèbres* pour signaler que l'hostilité ambiante – qui est aussi palpable dans le discours de la chanson qu'elle reste indéfinissable au plan explicite – se traduit à travers la sollicitation d'un nouvel élément de l'arsenal référentiel dont on a énuméré les principaux constituants au début de ces lignes. Loin de se limiter à une notation descriptive balançant entre la précision botanique et le renvoi à une aura symbolique, le vers de la deuxième strophe « où nos corps épuisés sous la mousse espagnole » (*ERLF*) se dévoile en effet comme un nouveau rappel du danger incarné par les habitants du pays pour peu que son énoncé soit appréhendé sous l'angle de la réminiscence au *Bateau ivre* – et plus spécialement aux « Peaux-Rouges vainqueurs¹⁹ » et à leur agressivité vengeresse envers les « haleurs », à laquelle fait implicitement écho le rappel de la légende louisianaise relative à l'origine de la mousse espagnole, censée provenir du scalp d'une jeune Espagnole capturée et tuée par les Indiens en même temps que son fiancé. Les évocations directes de la violence – imaginaire ou réelle – imputable aux populations locales, telles qu'elles constituent la trame du récit d'aventures aussi bien dans *Au cœur des ténèbres* que dans *Water Music*, se conjuguent avec la diction énigmatique pour créer un halo associatif dont la perception débouche sur la reconnaissance d'une menace tous azimuts, dont l'élément naturel *a priori* inoffensif représenté par la « mousse espagnole » (*ERLF*) devient un vecteur privilégié non seulement par son apparence fantomatique, mais surtout par le biais du souvenir meurtrier qui y reste attaché.

11 Avant d'aborder la réaccentuation symbolique à laquelle le discours thiéfainien soumet les éléments du récit susceptibles d'un infléchissement vers la dimension archétypale – ou le cas échéant d'un approfondissement de celle-ci – il importe de noter que le renvoi quasi direct aux constituants de la réalité concrète vécue par Marlow constitue le point de départ autour duquel viennent s'agréger les diverses réinterprétations poétiques, auxquelles il est alors éventuellement plus malaisé d'assigner une provenance unique ne fût-ce que dans le seul cadre du *Au cœur des ténèbres*. Les « épaves » mentionnées dans « En remontant le fleuve » trouvent ainsi leur provenance – outre leur acception sous-jacente renvoyant notamment à la méditation baudelairienne des *Épaves* – dans la mention faite par Marlow de « l'épave de mon vapeur » (119) qu'il s'agit de remettre en état : la recreation opérée dans les vers « où nautoniers des brumes, dans l'odeur sulfureuse / des moisissures d'épaves aigres et marécageuses » (*ERLF*) fait des « épaves » l'épicentre d'une dynamique de décomposition dont les symptômes débordent la sphère visuelle pour se transmettre à l'élément olfactif, renouant avec le tableau d'ensemble tracé par Marlow au début de son récit et qui traduit l'interpénétration récurrente qui s'établit entre les domaines de la vie et de la mort – ou plutôt la progression insidieuse de cette dernière – à travers l'image « des estuaires où coulait la mort dans la vie, dont les berges pourrissantes tournaient en boue, dont les eaux s'épaississaient en vase » (69).

12 Le « brouillard blanc, très chaud et poisseux, et plus aveuglant que la nuit » (165), qui handicape la progression du vapeur sur le fleuve et contraint Marlow à une vigilance accrue résumée dans la formule paradoxale « je guettais le brouillard » (193), voit son importance soulignée par la double recreation qu'il connaît dans le discours de la chanson où les « brumes » (*ERLF*) de la séquence citée plus haut sont relayées dans la strophe finale par des « brouillards » (*ERLF*) dont l'effet paralysant – lui-même objet d'un approfondissement symbolique que le texte signale de façon explicite – est révélé dans toute son ampleur en même temps que se dessine la perspective d'une libération qui reste jusqu'au bout aléatoire, ainsi qu'en témoigne la substitution révélatrice qui transforme le « nous fuyons les brouillards gris de notre impuissance » (*ERLF*) de la version originale en « nous fixons » lors du concert à Soissons du 26 avril 2016. À travers l'association aux connotations « sulfureuses » et « marécageuses » qui émanent des « épaves » (*ERLF*), la métamorphose des personnages en « nautoniers des brumes » (*ERLF*) rencontrée dans la deuxième strophe donne corps au renvoi explicite à l'enfer de Dante – « il me sembla que j'avais porté mes pas dans le cercle ténébreux de quelque *Inferno* » (79) – qui précède l'évocation des « rapides » et de leur « fracas » dans le récit de Marlow. En adéquation avec le postulat poétologique énoncé dans « Annihilation » « je revisite l'enfer de Dante & de Virgile²⁰ », le discours thiéfainien fait des voyageurs sur le fleuve – dont on n'apprend jamais à bord de quelle embarcation ils ont pris place, à la différence des fréquentes mentions du vapeur de Marlow ou de la pirogue de Mungo Park dans *Water Music* – autant d'avatars de Charon, l'identification au batelier des Enfers s'imposant d'autant plus que les éléments du décor offrent de par leur qualité sinistre et repoussante une déclinaison exacte des représentations traditionnelles des abords de l'Hadès, en conformité avec l'appréciation finale de Marlow percevant « l'éclat du fleuve infernal ; du fleuve de ténèbres » (329). D'autant plus frappante est la distorsion qui confond dans un même halo fantomatique l'archétype du psychopompe et ses passagers, déplaçant le centre de gravité de l'évocation – puis de son approfondissement symbolique – vers l'exploration « des cercles où se perdent nos âmes²¹ ». Dans une convergence exemplaire avec la remarque à valeur de marqueur structurel émise par Marlow « nous pénétrions de plus en plus profondément au cœur des ténèbres » (157), le distique « nous conduisons nos âmes aux

frontières du chaos / vers la clarté confuse de notre ultime écho » (*ERLF*) inaugure un itinéraire tourmenté qui rejoint les méditations de Marlow sur le destin de Kurtz appréhendé comme « les aventures de son âme », tandis que l'« ultime écho » (*ERLF*) apparaît comme le reflet de l'impression ressentie par Marlow lorsqu'il croit entendre au terme de son récit « le chuchotis d'une voix qui parlait d'au-delà du seuil des ténèbres éternelles » (325). Le parcours des « âmes » lors de leur première évocation renouvelle jusque dans le détail de sa verbalisation le parcours de Kurtz tel que le décrit Marlow : « cela seul avait tenté son âme de hors-la-loi, en lui faisant franchir les limites des aspirations légitimes » (287). Outre la généralisation signalée précédemment et qui place le « nous » au centre du discours, la réécriture thiéfainienne fait toutefois abstraction de toute connotation dépréciative au profit du renforcement de la dimension énigmatique-symbolique, accrue par la polysémie du « chaos » que la lecture étymologique en tant que « béance profonde » permet d'assimiler à *L'Origine du monde* au sens du tableau de Courbet, anticipant les « vanilles en fleurs » (*ERLF*) de la troisième strophe que l'étymologie dévoile comme un dérivé du latin *vagina*. Avant même le déferlement des « désirs avides » (*ERLF*) de la strophe suivante, l'accentuation érotico-sexuelle se déploie pleinement au plan sous-jacent du discours, intégrant jusqu'aux éléments les plus extrêmes du récit de Marlow comme l'aveu à demi-mot relatif à l'habitude prise par Kurtz de « présider certaines danses nocturnes terminées par des rites innommables qui [...] lui étaient dédiés » (221).

13L'examen des spéculations développées par Marlow à propos de Kurtz fait apparaître la précision avec laquelle le discours de la chanson assimile les indications fournies par le récit pour les redéfinir sous l'aspect d'un universel propre à la condition humaine, « cet ectoplasme initié venu du fin fond de Nulle part » (219) devenant alors le prototype d'une humanité errante aux prises avec un « monde » inconnu qui a « scellé son âme à la sienne propre » (215), et « les cérémonies inimaginables de quelque initiation démoniaque » (215). Sans invalider pour autant la perception des « présences » qui « murmurent en silence » de la première strophe en tant que manifestation d'hostilité émanant essentiellement des populations locales, la réinterprétation des murmures déductible des méditations de Marlow réclame une prise en compte spécifique en tant qu'expression de l'attraction aussi irrésistible qu'ambivalente exercée par « le monde du fleuve » – pour reprendre le titre d'un des volumes du cycle de Philip José Farmer – : « ce murmure avait exercé une irrésistible fascination. Il éveilla en lui un écho sonore, parce qu'il était creux jusqu'au fond de son être... » (255) Un lien implicite s'établit dans le discours de la chanson entre l'appel véhiculé par les murmures et la poursuite de l'itinéraire initiatique jusqu'à « notre ultime écho », tandis que l'appréciation négative de la personnalité de Kurtz sur laquelle débouche chez Marlow la mention de l'écho se dissout dans l'ambivalence de principe de la transposition thiéfainienne, reflétant le postulat esthétique de l'auteur : « j'ai toujours été attiré par ce qui n'est pas très clair, car il n'y a pas que le noir et le blanc dans la vie²² ». Il est tout aussi révélateur que l'affirmation sans appel « il siégeait en haut rang parmi les démons de cette terre – je l'entends littéralement » (217) ne trouve pas non plus d'équivalent dans le texte de la chanson malgré la proximité avec les régions infernales dont témoigne sa scénographie. La question de l'appartenance du « nous » à la région des ténèbres reste en suspens dans le discours thiéfainien et n'est pas véritablement destinée à être tranchée de façon définitive, alors que la déclinaison inversée des interrogations de Marlow constitue un point de convergence entre les deux évocations de la tentation démoniaque : « l'important

était de savoir à qui il appartenait, lui, combien, parmi les puissances des ténèbres, prétendaient qu'il leur appartenait » (217).

14La parenté avec les aspirations nourries par les personnages du récit est manifeste dans le vers de la troisième strophe « au-delà des aveux de nos désirs avides » (*ERLF*) où l'allitération souligne à la fois l'intensité des impulsions ressenties et l'enfermement dans les « cercles vicieux infernaux²³ » que leur assouvissement entraîne. Si Marlow décèle « un fatalisme avide » (243) chez le marin russe proclamant sa dévotion à Kurtz et aperçoit chez « la femme à la tête casquée et aux joues fauves » (293) l'expression d'« un irréprouvable désir de toucher le ciel » (267), considère ses compagnons de voyage comme autant de « fantômes mesquins et avides » (295) et dépeint Kurtz mourant « les yeux brûlant de désir, avec une expression de regret et de haine mêlés », son statut de témoin ne l'empêche pas de s'émouvoir lui-même à « la pensée de votre lointaine parenté avec ce tumulte effréné et passionné » (161) lorsqu'il est confronté aux réactions des habitants de la région du fleuve : autant d'amorces fructueuses pour la création poétique et surtout pour la généralisation au « nous » thïéfainien du diagnostic porté par Marlow sur « l'enchantement du monde sauvage – qui semblait l'attirer vers son sein sans merci en éveillant des instincts brutaux endormis, en ravivant le souvenir de passions monstrueuses et assouviées » (287). La progression « jusqu'au berceau final, sous les vanilles en fleurs » (*ERLF*) embrasse dans la même intensité oxymorale le rappel de la fin de Kurtz ou de Mungo Park et l'image du cycle de la mort et de la vie tel que le parcourent les saumons dans leur remontée de leur cours d'eau natal – thème effleuré dans *Water Music* mais que le discours de la chanson fait culminer dans une apothéose où le triomphe d'Éros représenté par l'évocation des « vanilles en fleur » (*ERLF*) est tout autant celui de Thanatos. Appréhendé au sens d'un franchissement du seuil de la mort – la redéfinition conjointe au sens de la révélation de l'Éros restant cependant indiquée pour rendre pleinement justice à l'intensité suggestive du discours multivoque –, le vers « jusqu'à l'extrême arcane, jusqu'à l'ultime peur » (*ERLF*) renouvelle la méditation de Marlow devant les derniers instants de Kurtz, dans laquelle la composante du « désir » tient précisément une place essentielle : « je vis sur ce visage d'ivoire se peindre l'orgueil sombre, le pouvoir implacable, la terreur abjecte – le désespoir intense et absolu. Revivait-il sa vie dans tous ses détails de désir, de tentation et d'abandon pendant cet instant suprême de connaissance totale ? » (301) Outre l'entrelacement homérico-rimbaldien qu'on s'abstiendra de détailler ici²⁴, les vers « en remontant le fleuve vers cette éternité / où les dieux s'encanaillent en nous voyant pleurer » (*ERLF*) véhiculent un double renvoi implicite au récit de Marlow, témoignant de l'ampleur de la dynamique de recomposition qui se met en place à partir des seuls éléments provenant de *Au cœur des ténèbres*. Tandis que le rôle dévolu aux dieux dans la chanson traduit « l'immobilité d'une force implacable ruminant une intention impénétrable » (153), l'accent métaphysico-nihiliste rappelle un trait essentiel de la personnalité de Marlow tel qu'il se révèle dans sa remarque au cynisme délibéré – et perçue comme scandaleuse par ses auditeurs – : « je sentais souvent sa mystérieuse immobilité qui observait mes singeries, tout comme elle observe, braves gens, votre numéro sur votre corde raide respective pour – quel est le tarif ? une demi-couronne la culbute... » (153). Il serait tentant de compléter ces indications par un regard sur la réapparition du motif nietzschéen du danseur de corde – « où les noirs funambules du vieux cirque barbare²⁵ » – dans les « Confessions d'un never been » où il est à nouveau associé avec celui du singe représenté par le « rêve baby-baboon », mais on se contentera de signaler cet autre parallèle avec le même passage d'*Au cœur des ténèbres* offert par le corpus thïéfainien.

15La vision impressionnante « où les stryges en colère, au sourire arrogant / manipulent les rostres de notre inconscient » (*ERLF*) réunit dans une image monumentale issue de l'imaginaire antique – et englobant également les associations suscitées par la figure maléfique mais humaine de la *strega* – toute la série des portraits féminins à l'aura de funeste augure qui défilent dans les souvenirs de Marlow, à commencer par « ces deux gardiennes de la porte des ténèbres » aperçues dans les « bureaux de la Compagnie » (55) et dont il salue la plus âgée, « scrutant les visages réjouis et niais avec le détachement de ses yeux sans âge » (55), en des termes qui établissent explicitement sa qualité d'instance présidant au destin de ses victimes : « *Ave !* vieille tricoteuse de laine noire. *Morituri te salutant*. Bien peu de ceux qu'elle regardait la revirent jamais. Pas la moitié, il s'en faut de beaucoup. » (55) Au nombre des constituants de la recreation thiéfaïnienne figure également le tableau représentant « une femme, drapée, les yeux bandés et portant une torche allumée » et dont « le fond était ténébreux – presque noir » (115) : le rappel du bandeau de Thémis ou d'Astrée – cette dernière étant invoquée dans « *Lubies sentimentales*²⁶ » – trouve un écho dans les « stryges » issues de la même sphère culturelle, tandis que le contraste entre la lumière de la torche et l'obscurité ambiante anticipe celui qui se crée entre « les feux de nos doutes » et la persistance de la « noirceur » (*ERLF*) à la toute fin de la chanson. La « femme barbare et superbe » (293) dont on a souligné le rayonnement menaçant se rattache elle aussi à l'univers des « stryges », particulièrement lorsqu'elle se fige dans la pose archétypale et théâtrale à la fois décrite à deux reprises par Marlow : la séquence « tout à coup elle ouvrit ses bras découverts et les lança, raides, au-dessus de sa tête, comme dans un irrépressible désir de toucher le ciel » (267) est reprise sur le même mode au moment du départ du vapeur lors duquel la femme « ne cilla même pas, et tendit tragiquement les bras derrière nous, au-dessus du fleuve étincelant et sombre » (295). L'incarnation de la féminité démoniaque inclut de même l'anthropomorphisation allégorique du décor naturel : sous le masque inquiétant des « stryges » se dissimule aussi « le visage impassible de cette immensité qui nous regardait » (121), tandis que le fait qu'elles « manipulent les rostres de notre inconscient » (*ERLF*) fait écho à l'interrogation pressante de Marlow face à la même immensité de la nature : « pourrions-nous manœuvrer cette chose muette, ou bien était-ce elle qui nous manœuvrerait ? » (121) La richesse du spectre associatif propre à l'évocation des « stryges » se double de la polysémie foisonnante des « rostres » (*ERLF*) qui renvoie pour la seule langue française tour à tour – ou plutôt simultanément – à la construction navale, à la zoologie, à la botanique mais aussi à l'anatomie : le rostre étant la partie du cerveau située entre le genou et le corps calleux, on retrouve la scène où le médecin mesure le cerveau de Marlow avant son départ, le verbe « manipulent » prenant ici son sens originel d'une action exécutée avec les mains. Tout aussi significative est l'image de la tribune des rostres où les orateurs romains – essentiellement les tribuns du peuple – prenaient la parole en public et où étaient exposées la tête et les mains des ennemis de l'État (comme ce fut le cas pour Cicéron) : le forum de la Rome antique est alors transposé au niveau latent du « for intérieur », tandis que la manipulation se lit au sens figuré et usuel qui fait des auditeurs le jouet de ceux qui s'adressent à eux pour les influencer. L'élargissement à l'espagnol *rostro* et au latin *rostrum* fait en outre se répondre le visage humain et le museau animal – spécialement du chien ou du cochon – dans une correspondance symbolique, soulignant la transgressivité voire l'obscénité des fantasmes qui naissent sous l'impulsion des « stryges ». Sous l'effet du processus de sélection et de juxtaposition des constituants du discours, le glissement latent d'une acception à l'autre fait émerger autant de déclinaisons des contenus de l'inconscient que peut en suggérer le contexte énonciatif, chacune des lectures s'avérant transférable à la

constellation de *En remontant le fleuve* comme à celle de *Au cœur des ténèbres*. La possibilité d'une permutation sémantique *ad infinitum* illustre la précision du « concentré » poétique, décrit par Thiéfaine en des termes qui témoignent en même temps du haut degré de réflexion qui préside à sa démarche créatrice : « je prends des mots et en les ajustant j'arrive à une idée. Chaque mot doit avoir sa réserve d'images²⁷ ». Signalons enfin que la *strega* trouve également sa place dans la constellation du récit de Marlow où figure une silhouette inquiétante, hésitant entre animalité et humanité, masculinité et féminité : « elle avait des cornes – des cornes d'antilope, je crois – sur la tête. Un sorcier, un griot assurément : il avait l'air assez démoniaque » (285). Dans la variété kaléidoscopique des associations qu'elle enclenche, la séquence des « stryges » prolonge ainsi la réflexion de Marlow « nous aurions pu nous prendre pour les premiers hommes entrant en possession d'un héritage maudit » (159).

16 Tout en s'inscrivant délibérément dans la lignée du postulat philosophique énoncé par Socrate, Descartes ou encore Nietzsche, l'ultime indicateur de la progression du voyage « vers les feux de nos doutes, jusqu'au dernier mensonge » (*ERLF*) décline avec la même évidence une des accentuations centrales du récit de Marlow où le refus du mensonge relève d'une idiosyncrasie avouée sans détours, de la déclaration « je ne peux supporter le mensonge » à l'amorce d'explication « il y a dans le mensonge un relent de mort, un parfum de corruption » (123) qui fait le lien avec l'atmosphère inhérente à l'expérience vécue sur le fleuve. Le fleuve lui-même devient dans le discours de Marlow le vecteur métaphorique de la vérité comme du mensonge présentés respectivement comme « le flot de palpitante clarté ou le fleuve trompeur descendant du cœur d'impénétrables ténèbres » (211). En dépit de l'inversion de la direction du parcours – qui offre par contre une possibilité de traduction idéale à l'idée de la confrontation avec l'inconscient –, la correspondance avec l'évocation des « mensonges » dans la chanson est d'autant plus frappante que la première moitié de la séquence thiéfainienne présente une convergence tout aussi manifeste avec une autre réflexion du même Marlow – à ceci près que cette dernière ne figure pas dans *Au cœur des ténèbres* mais dans *Lord Jim* : « nous ne sommes ici-bas que par tolérance et condamnés à chercher notre route à la lumière de feux croisés²⁸ ». La permanence du cadre référentiel offert par l'univers de la navigation suffit à réunir les deux maximes du personnage récurrent des romans de Conrad au sein de la dynamique de récréation qui donne naissance au texte de Thiéfaine, étant entendu qu'il est superflu d'indiquer que la connaissance qu'a ce dernier de l'œuvre de Conrad ne se limite évidemment pas à un seul récit : la remarque « j'ai pensé à Joseph Conrad²⁹ » citée au début du présent article évite précisément la fixation sur un seul titre, laissant la porte ouverte à la superposition des réminiscences telle qu'elle s'opère dans la chanson.

17 Soulignant la complémentarité des « songes » et des « mensonges », la localisation de la révélation finale « dans la complexité sinistre de nos songes » (*ERLF*) décline un thème dominant des réflexions de Marlow qui se sent pris « dans les rets d'une hallucination funèbre et absurde » (67) et compare son périple « à un pèlerinage épuisant parmi des lambeaux de cauchemars » (71), déplorant « ce choix entre des cauchemars qui m'était imposé dans le pays obscur envahi par ces fantômes mesquins et avides » (295). Alors que le vers de Thiéfaine apparaît comme la réécriture inversée de la formule « dans leur simplicité lourde de mauvais présages, terrifiante » (317), l'usage du terme « complexité » s'impose naturellement ici dans la mesure où il s'agit d'un terme familier au lexique de Conrad, ainsi qu'en témoigne entre autres la formulation relative aux « complexités de la vie³⁰ » rencontrée dans *Le Retour*. Outre la cohérence du recours au vocabulaire de

prédilection du romancier, le choix du vocable à caractère synthétique résume en un écho condensé la séquence dépeignant « la sensation du rêve, cette mixture d'absurdité, de surprise et d'ahurissement, dans un frisson de révolte scandalisée, cette impression d'être prisonnier de l'in vraisemblable qui est l'essence même du rêve... » (123-125), tandis que la dimension « sinistre » fait notamment écho à la vision des têtes coupées sur la clôture, dont l'une « souriait sans cesse à quelque rêve interminable et facétieux dans son sommeil éternel » (253). En apparaissant comme « un lieu de mystères absurdes et cruels que nul mortel ne devait contempler » (321), le décor final renvoie au ressenti individuel de Marlow tout en incorporant dans son aura symbolique la relation que fait ce dernier de la mort de Kurtz : « Il s'écria dans un murmure devant quelque image, quelque vision – il s'écria deux fois, dans une exclamation qui n'était qu'un souffle : "L'horreur ! L'horreur !" » (301). Kurtz dans son agonie, mais aussi tous les participants au voyage sont confrontés à « la traversée de quelque monde inconcevable, où il n'y avait ni espoir ni désir » (307), et que l'évocation thiéfainienne des « songes » (*ERLF*) recrée dans toute son ampleur onirico-hallucinatoire. Le rattachement de la chanson à l'idée centrale de l'album *Stratégie de l'inespoir* se révèle à nouveau déductible du texte de Conrad dans lequel le concept est sollicité non dans sa littéralité de sa formulation mais à travers la verbalisation doublement négative de son contenu qui en constitue la paraphrase adéquate, à laquelle Thiéfaine recourt lui-même pour expliciter le vocable déroutant au premier abord³¹ : « jamais auparavant ce pays, ce fleuve, cette jungle, la voûte même de ce ciel de feu ne m'étaient apparus si vides d'espoir et si sombres, si impénétrables à la pensée humaine » (245).

18La conclusion « où de furieux miroirs nous balancent en cadence / la somptueuse noirceur de nos âmes en souffrance » (*ERLF*) est l'occasion d'une véritable *coda* intertextuelle où se pressent les rappels du récit de Marlow dans le contexte typiquement thiéfainien de la traversée du miroir : le périple sur le point de prendre fin ne semble avoir été entrepris que « pour franchir les spirales du miroir intérieur³² » ou simplement « franchir le miroir³³ », s'il ne conduit pas pour autant à l'aveu de la désorientation totale qui se produit « quand je ne sais plus de quel côté / se trouvent mes yeux dans les miroirs³⁴ ». Si les « furieux miroirs » (*ERLF*) tirent leur caractère hostile des « *micidiali specchi*³⁵ » de Pétrarque, l'idée d'une vision en miroir est bien présente dans le récit de Marlow où elle prend l'apparence d'une correspondance à la fois visuelle et sonore, la notion centrale du reflet inversé s'exprimant à travers le contraste entre Kurtz et sa fiancée lorsque le verdict de Marlow « son âme était folle » (289) s'oppose à la constatation de « l'écho de sa magnifique éloquence que me renvoyait une âme d'une pureté aussi transparente qu'une falaise de cristal » (307). La nature aperçoit dans la figure féminine « l'image de sa propre âme ténébreuse et passionnée » (267) tandis que Marlow justifie son silence à l'égard de la jeune fille par la remarque « Ça aurait été trop de noirceur – trop de complète noirceur... » (333). Tout en reproduisant « la noirceur particulière de cet épisode » (281) telle que la souligne Marlow, la « noirceur » thiéfainienne englobe aussi les « ténèbres » qui donnent leur titre au roman et lui apportent sa note finale : l'évocation de la Tamise en tant qu'« un des coins obscurs de la terre » (31) dans la première intervention de Marlow se voit renouvelée dans les derniers mots du narrateur où le même fleuve « paraissait mener jusqu'au cœur des ténèbres » (333), tandis qu'une association étroite s'établit entre « les ténèbres d'une nuit impénétrable » (273) et le personnage de Kurtz dont le lecteur apprend que « ses ténèbres personnelles étaient impénétrables » (299). Le terme est également perçu dans son acception symbolique qui en fait l'incarnation du mal, de l'enfer ou de la mort, qu'il

d'agisse du « cœur de ténèbres victorieuses » (317) ou « de ténèbres triomphantes dont je n'aurais pu la défendre » (327). Tout en étant l'apanage de l'humanité tout entière ou tout au moins de l'ensemble des participants à la remontée du fleuve, la « somptueuse noirceur » (*ERLF*) mentionnée dans la chanson répond plus spécialement à celle de Kurtz présenté comme une « ombre insatiable de splendides apparences, de réalités atroces ; ombre plus ténébreuse que l'ombre de la nuit » (317). Il n'est pas enfin jusqu'à la qualification « en souffrance » (*ERLF*) qui ne puisse être mise en parallèle avec une formulation conradienne pour peu qu'elle soit lue à travers le prisme de sa retraduction anglaise, qui la dévoile comme l'équivalent littéral du « *on sufferance* » utilisé par Marlow dans *Lord Jim* pour renvoyer à la précarité de la condition humaine³⁶.

19 La conclusion de ce parcours est apportée par la *Note de l'auteur* où Conrad remarque : « Il fallait donner à ce thème sinistre une sombre résonance, une tonalité spécifique, une vibration continue qui, je l'espérais, flotterait dans l'air et se prolongerait dans l'oreille après l'accord final³⁷ ». Par l'évidence de leur application au texte de « En remontant le fleuve » ainsi qu'à la musique écrite par Thiéfaine conjointement avec celui-ci³⁸ et dont il souligne la « moiteur³⁹ » – que vient encore renforcer le « son un peu sale⁴⁰ » apporté par les arrangements instrumentaux réalisés par son fils Lucas –, les lignes citées révèlent de façon évidente l'affinité de principe décelable entre les deux œuvres, à partir de laquelle s'instaure le processus de recréation du récit dans la chanson tel qu'on a tenté de le décrire ici.

Notes de bas de page numériques

¹ Hubert Félix Thiéfaine, « En remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014. Les citations du texte sont suivies de l'abréviation *ERLF* placée entre parenthèses.

² <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

³ <http://www.thiefaine.com/en-remontant-le-fleuve-epk/>

⁴ <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

⁵ *Galaxie Thiéfaine – Supplément d'âme*. Un film de Michel Buzon et Dominique Debaralle. Une coproduction France 3 Franche-Comté / Séquence SDP / Couleurs du Monde Production (2012).

⁶ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 286.

⁷ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres / Heart of Darkness*, traduit de l'anglais et annoté par Jean Deurbergue, préface de Michelle-Irène Brudny, Paris, Gallimard, 1996, col. « folio bilingue », p. 73. Les citations du texte sont suivies du numéro de page correspondant placé entre parenthèses.

8 Mungo Park, *Voyage à l'intérieur de l'Afrique*, introduction d'Adrian Adams, Paris, La Découverte, 1996, p. 25.

9 Hubert Félix Thiéfaine, « Les fastes de la solitude », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001.

10 Hubert Félix Thiéfaine, « Annihilation », in *Séquelles [édition collector]*, Paris, Sony, 2009.

11 <http://www.estrepublicain.fr/actualite/2011/03/04/thiefaine-je-n-ai-pas-envie-d-etre-un-has-been-ni-un-never-been?image=C2682D8F-A263-4982-B8CE-8EF67A44646B> Thiéfaine souligne ici le rôle inspirateur joué par les films de Bergman, dont il s'attache à reproduire la qualité énigmatique et ambivalente dans son discours poétique.

12 Hubert Félix Thiéfaine, « Annihilation ».

13 Hubert Félix Thiéfaine, « Terrien, t'es rien », in *Fragments d'hébétude*, Paris, Sony, 1993.

14 Joseph Conrad, *Note de l'auteur, Œuvres II*, Édition publiée sous la direction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 5.

15 <https://www.humanite.fr/node/339274> La formule « je prends, je transpose et je secrète » rassemble dans une triade lapidaire les étapes du processus de création mis en place par Thiéfaine.

16 Hubert Félix Thiéfaine, « Toboggan », in *Stratégie de l'inespoir*.

17 Les « clameurs » émanant des « foules » menaçantes jouent un rôle tout aussi décisif dans *Water Music*, où elles sont également complétées par les acclamations enthousiastes qui saluent le retour de Mungo Park de son premier voyage.

18 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 : « [...] je suis passionné par l'oxymore, le clair-obscur me fascine. L'oxymore provoque, il permet de frotter les mots et les sens ».

19 Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre », *Œuvres complètes*, Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, 1999, coll. « La Pochothèque », p. 293-294.

20 Hubert Félix Thiéfaine, « Annihilation ». La référence à l'enfer classique est également présente dans *Water Music* au moment de la catastrophe finale, renforçant la densité de l'entrelacement référentiel réalisé dans le discours de la chanson.

21 Hubert Félix Thiéfaine, « Syndrome albatros », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988.

22 *Chorus* n° 26, 1998.

23 Hubert Félix Thiéfaine, « Fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inespoir*.

24 La double référence à Homère et Rimbaud est détaillée dans Françoise Salvan-Renucci, « “je te salue seigneur” : le modèle de l'entretien comme expression de la “nostalgie de dieu” et du “vide infini” dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », à paraître dans Béatrice Bonhomme, Anna Cerbo, Josiane Rieu (éd.), *La poésie comme entretien*, actes de la journée d'études à l'UNS des 7-8/11/2017, Paris, L'Harmattan, coll. « Thyrses ».

25 Hubert Félix Thiéfaine, « Confessions d'un never been », in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005.

26 Hubert Félix Thiéfaine, « Lubies sentimentales », in *Stratégie de l'inespoir*. La signification du bandeau d'Astrée est rappelée dans <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

27 <https://bscnews.fr/201301212652/Backstage/thiefaine-rencontre-avec-un-poete-du-rock.html>

28 Joseph Conrad, *Lord Jim*, *Œuvres II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 858.

29 <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

30 Joseph Conrad, *Le Retour*, *Œuvres II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 806.

31 <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/Revoir-nos-emissions/L-invite/Episodes/p-30387-Hubert-Felix-Thiefaine.htm>

32 Hubert Félix Thiéfaine, « Les fastes de la solitude ».

33 Hubert Félix Thiéfaine, « Narcisse 81 », in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

34 Hubert Félix Thiéfaine, « Nyctalopus airline », in *Alambic / sortie sud*, Paris, Sterne, 1984.

35 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, annotazioni di Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini, Milano, BUR Classici, 2012, XL, 7, p. 245.

36 Joseph Conrad, *Lord Jim*, *Œuvres I*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 858 et note 2, p. 1371.

37 Joseph Conrad, *Note de l'auteur*, *Œuvres II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 5.

38 Cf. la précision révélatrice : « à la base, j'écris toujours avec une guitare » donnée dans l'interview *Alcaline, l'instant* (05/12/2014), <https://www.youtube.com/watch?v=0cONL5c0vKo>.

39 <http://www.parismatch.com/Culture/Musique/Thiefaine-autoportrait-en-7-chansons-1406906>

40 <https://www.ouest-france.fr/culture/musiques/hubert-felix-thiefaine-je-boycotte-la-realite-2974649>

Pour citer cet article

Françoise Salvan-Renucci, « « En remontant le fleuve » : autour de la réécriture de *Au cœur des ténèbres* dans une chanson de H.F. Thiéfaine », paru dans *Loxias*, 59., mis en ligne le 08 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=8856>.

Auteurs

[Françoise Salvan-Renucci](#)

Françoise Salvan-Renucci, ancienne élève de l'ENS, est maître de conférences habilitée à diriger des recherches en littérature comparée à Aix-Marseille Université. Elle est membre du CTEL de l'UNS où elle mène ses recherches entièrement consacrées au projet « *inventaires dans [un] pandémonium* » et « *labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel* » : *essai d'analyse du discours poétique et musical des chansons de H.F. Thiéfaine* ». Ses travaux sont consultables sur le site <https://www.fsalvanrenucci-projet-thiefaine.com> et ses conférences sont en ligne sur la chaîne <https://www.youtube.com/c/FrançoiseSalvanRenucci>. Outre les participations à des colloques et les contributions à des volumes collectifs (la plupart dans la collection « Thyrsa »), le premier volume de la série réunissant les résultats de ses travaux paraîtra courant 2018.

Aix-Marseille Université / Université Côte d'Azur, CTEL, France