

**« nations mornes & fangeuses, esclaves anachroniques » :
anachronismes et télescopes temporels dans le discours poétique
des chansons de H.F. Thiéfaine (à partir de quelques exemples)**

Françoise SALVAN-RENUCCI
Aix Marseille Université / Université Côte d'Azur, CTEL

Le discours multivoque et énigmatique propre aux chansons de H.F. Thiéfaine fait se superposer dans une même simultanéité énonciative des strates discursives aux profils différents voire antagonistes, tout en restant entièrement cohérent sur chacun de ses plans respectifs. C'est dans ce cadre que la récurrence de la pratique de l'anachronisme et/ou du télescopage temporel prend tout son sens poétologique en tant que renvoi manifeste à la coexistence organisée d'univers ou de sphères de référence à la fois distants l'un de l'autre – voire totalement étrangers l'un à l'autre – pour ce qui est de la chronologie historique et mis en rapport direct par le biais d'une association qui en dévoile les apparentements et donc les possibilités de rapprochement.

L'inscription délibérée dans la pratique de l'anachronisme transparaît d'entrée dans la série d'intitulés *Narcisse 81*¹, *Diogène série 87*², *Orphée nonante huit*³ et *Eurydice nonante sept*⁴, l'ordre de parution des deux dernières chansons citées étant de surcroît inversé par rapport aux dates de référence attribuées à chacun des personnages mythiques – pratique qui reflète le jeu complexe des correspondances entre les éléments constitutifs des deux albums *La tentation du bonheur* et *Le bonheur de la tentation* auxquels appartiennent respectivement les deux textes. L'assignation d'un cadre temporel précis à des figures mythologiques de nature essentiellement archétypale relève d'une volonté d'actualisation de leur potentiel symbolique qui en souligne en même temps la permanence ineffaçable, la déclinaison thiéfainienne de la référence mythique alliant le rappel pertinent des attributs distinctifs du personnage évoqué et leur intégration dans une sphère spatio-temporelle qui leur est *a priori* étrangère. Dans la mesure où ce nouveau référentiel se déploie lui-même sur une série de plans divers surgissant en fonction de la multiplicité des résonances sollicitées par le discours de la chanson, l'anachronisme thiéfainien dépasse le cadre purement temporel – qu'il s'agisse du télescopage ou du système organisé d'une uchronie ou d'une dyschronie tel que le pratique la science-fiction – pour s'apparenter plutôt à la coloration proustienne d'une existence « anachronique », où la transgression des cadres sociaux prend une signification égale à celle dévolue d'ordinaire aux seules incompatibilités chronologiques : « car dans cette vie romanesque, anachronique, l'ambassadeur est ami du forçat ; le prince, avec une certaine liberté d'allures que donne l'éducation aristocratique et qu'un petit bourgeois tremblant n'aurait pas, en sortant de chez la duchesse s'en va conférer avec l'apache.⁵ » Dans une optique encore plus générale, le principe d'une distorsion constante de tous les paramètres de l'évocation, que Proust voit se manifester notamment dans « cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments⁶ », s'impose véritablement comme l'élément moteur de la dynamique discursive qui se déploie dans le corpus des chansons. Soulignons ici que la sollicitation de la référence proustienne, loin de résulter d'un rapprochement arbitraire, reflète la connaissance intime et approfondie qu'a Thiéfaine non seulement de l'œuvre, mais également de la technique

¹ Hubert Félix Thiéfaine, *Narcisse 81*, in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

² Hubert Félix Thiéfaine, *Diogène série 87*, in *Meteo für nada*, Paris, Sterne, 1986.

³ Hubert Félix Thiéfaine, *Orphée nonante huit*, in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996.

⁴ Hubert Félix Thiéfaine, *Eurydice nonante sept*, in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998.

⁵ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 1989, coll « folio classique », p. 19.

⁶ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 353.

d'écriture de Proust, dont il cherche de son propre aveu à percer le secret à chaque relecture⁷. La citation qui figure en exergue de *Lubies sentimentales*⁸ a ainsi valeur à la fois d'hommage et d'indice révélateur dans le « jeu de pistes⁹ » auquel l'auteur convie régulièrement le lecteur de ses textes.

L'entreprise archéologique de proximité appelée de ses vœux par Nietzsche¹⁰ – une autre des références de prédilection de Thiéfaine, qui emprunte le titre de son album *Suppléments de mensonge* à la traduction par Pierre Klossowski de l'intitulé *Die Hinzulügner* d'un chapitre du *Gai Savoir*¹¹ – trouve également un champ d'application idéal dans la polysémie cryptique du discours des chansons : la possibilité conjointe d'actualisation de l'acception en usage de nos jours et de celle remontant à une époque plus ancienne de la langue – voire de la langue-mère dans le cas d'un terme issu du latin ou du grec – installe l'ensemble des constituants énonciatifs dans une tension interne permanente, dans laquelle l'anachronisme résultant de la sollicitation d'une signification devenue obsolète se révèle porteur d'un enrichissement ou d'un approfondissement de l'ensemble des accentuations de la séquence concernée.

Du fait que l'unique occurrence du terme dans le discours thiéfainien figure dans le vers de *Karaganda (Camp 99)* « nations mornes & fangeuses, esclaves anachroniques¹² » qui donne son titre à la présente communication, c'est tout naturellement par l'examen de cette chanson que débutera la présente analyse. Dans un texte dont le discours explicite est entièrement axé sur la dénonciation des crimes du stalinisme, la formulation complémentaire « c'est l'histoire assassine qui rougit sous nos pas¹³ » apparaît comme le résumé symbolique d'un processus historique dont les manifestations sont d'abord caractérisées par leur dimension sanglante et mortifère. L'évocation des victimes de l'histoire présentées comme « des passagers perdus, des émigrants inquiets / qui marchent lentement à travers nos regrets¹⁴ » – la variante finale « qui marchent lentement sous l'insulte & la trique / des tribuns revenus de la nuit soviétique¹⁵ » apparaissant encore davantage orientée vers le rappel de l'épisode tragique dont l'intitulé de la chanson rappelle le décor – transcende cependant 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 possible.¹⁶ » Du seul fait qu'elle apporte un écho suggestif à la « danse fantôme des âmes¹⁷ » dépeinte par Malcolm Lowry dans *Au-dessous du volcan*,

⁷ <http://www.magma-magazine.fr/single-post/2016/03/04/HUBERT-FELIX-THIEFAINE-LE-FACTEUR-CHEVAL-DE-LA-CHANSON>

⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Lubies sentimentales*, in *Stratégie de l'inespoir*, Paris, Sony/Columbia, 2014.

⁹ http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/29/hubert-felix-thiefaine-supplements-dame-entrevue_n_3353960.html

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain, Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, 2011, coll. « Bouquins », p. 771 : « Les trois derniers millénaires continuent vraisemblablement à vivre encore, dans notre voisinage, avec toutes leurs nuances et toutes leurs facettes : il s'agit seulement de les découvrir. Dans certaines familles et même dans certains individus les strates se superposent exactement : ailleurs il y a dans les roches des fractures et des failles plus difficiles à comprendre. Dans des contrées reculées, des vallées peu accessibles de contrées montagneuses, au sein de communes isolées, des exemples vénérables de sentiments très anciens ont certainement pu se conserver ; il s'agit de retrouver leurs traces. »

¹¹ <http://mytaratata.com/taratata/387/interview-hf-thiefaine-2011>

¹² Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

¹³ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁴ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁵ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁶ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 21.

¹⁷ Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Folio », p. 480.

l'assimilation des disparus à des « fantômes aux danses astrales, aux rhapsodiques pleurs¹⁸ » contribue également à la dissolution du cadre historique auquel se substitue une esthétique de l'anachronisme induisant une évocation au caractère délibérément composite, dans laquelle la qualification de « rhapsodiques » revêt au plan implicite sa signification première établie par le biais du sens étymologique grec, qui désigne un « coudre-ensemble » des chants à la manière d'un *patchwork* artistique.

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 – et donc « anachronique » dans son principe puisqu'elle abolit le cadre historique de l'évocation – 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'effluves¹⁹ » des *Confessions d'un never been* dont la connotation sexuelle s'élabore à travers la correspondance avec les « effluves » en tant qu'équivalent des « simulacres » dans la philosophie matérialiste latine et la réinterprétation physico-biologique de la dimension « métaphysique » induite par le rapprochement avec le grec μεταφυσομαι – et avec la « façon métaphysique de baiser²⁰ » 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 usé²¹ » devient par le biais du sens étymologique grec l'équivalent littéral de la « capote usée²² » rencontrée dans *Loin des temples en marbre de lune*, tandis que « la rime racoleuse d'Aragon & d'Elsa²³ » 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 trique²⁴ » où le recours au verbe latin *insultare* – soit littéralement « sauter sur » – joint à la signification 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 trique²⁵ » – 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)* – dont on se contentera de signaler la densité exceptionnelle sans pouvoir en énumérer l'intégralité des composants intertextuels – contribue de façon tout aussi déterminante à l'émergence de la réaccentuation sexuelle dont on vient de préciser la mise en place étymologico-linguistique. L'épithète « assassine » appliquée à « l'histoire²⁶ » participe de l'utilisation multivoque du terme « assassin » habituelle au discours thiefainien et dont l'une des principales connotations – une fois laissés de côté d'une part le

¹⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

¹⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*, Paris, Sony, 2005.

²⁰ 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.

²¹ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

²² Hubert Félix Thiéfaine, *Loin des temples en marbre de lune*, in *Scandale mélancolique*.

²³ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

²⁴ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

²⁵ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne, 1979.

²⁶ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*.

sens étymologique renvoyant aux consommateurs de haschich et/ou à la secte des Assassins et d'autre part le rappel du « temps des assassins²⁷ » 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 assassin²⁸ », 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 ridicule²⁹ », consistant à souffler des « bulles rondes » dans lesquelles le crâne reconnaît « ma cervelle, mon sang et ma chair !³⁰ », 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 irradiés³¹ » : 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 « Crâne³² ». On ne saurait cependant clore cette exploration

²⁷ Hubert Félix 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*, Publiées par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 1984, coll. « La Pléiade », p. 297]. Le texte de Henry Miller a pour titre *Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud* [traduction par F.J. Temple, Paris, P.J. Oswald, 1971].

²⁸ Charles Baudelaire, *L'Amour et le Crâne, Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », p. 119.

²⁹ Charles Baudelaire, *L'Amour et le Crâne, Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », p. 119.

³⁰ Charles Baudelaire, *L'Amour et le Crâne, Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », p. 119. 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, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7743>) La réaccentuation thiéfainienne 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.

³¹ Hubert Félix Thiéfaine, *Karaganda (Camp 99)*, in *Stratégie de l'inespoir*. 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* [in *Autorisation de délirer*] 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 (ed.), *Lectures de Lucrèce*, Genève, Droz, 2018). 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, la continuité de la référence néo-situationniste étant maintenue tout au long du parcours de l'auteur. 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>

³² Charles Baudelaire, *L'Amour et le Crâne, Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1986, coll. « La Pléiade », p. 119.

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 jambes³³ ». 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 pieds³⁴ », 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 sac.³⁵ »

L'anachronisme dans son acception tant usuelle que symbolique est explicitement mis en lumière en tant que principe structurel dans *Le temps des tachyons* dont la strophe finale orchestre avec une maîtrise déconcertante le renvoi dos à dos du regard sur le passé et de l'anticipation du « temps futur », des leçons de l'histoire et des préoccupations d'ordre climatologique : « c'est Goethe à Weimar qui n'a pas vu le temps / futur des Dakotas dans les ténèbres en sang / c'est l'onde de chaleur dans le désert glacé / qui annonce le retour des printemps meurtriers³⁶ »

C'est manifestement la réflexion devenue classique de Bakhtine « dans la littérature mondiale, la vision du temps historique atteint l'un de ses sommets avec Goethe³⁷ » qui fait ici l'objet d'une réinterprétation magistrale par le seul biais de sa paraphrase négative, la « vision historique » exceptionnelle attribuée à Goethe se voyant doublement démentie au plan implicite par la seule mention des éléments de l'histoire auxquels elle est censée s'appliquer. En préalable à l'examen de cette réécriture à la pertinence fascinante, on notera – à nouveau pour établir la réalité de la référence à Bakhtine, qui n'a par contre rien à voir avec le caractère conscient ou inconscient de sa sollicitation lors du processus d'écriture du texte – que la fréquentation des formalistes russes par Thiéfaine est directement attestée par le texte *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*³⁸, qui accompagne l'album *Défloration 13* et dont le titre paraphrase les formulations typiques des intitulés des essais du formalisme russe, de *Comment on écrit des vers* à *Comment est fabriqué « Le Manteau » de Gogol*. La notion oxymorale d'une « treizième défloration » – de même que sa déclinaison inversée dans le titre *Défloration 13* – se rattache au même principe de composition rhapsodico-anachronique, dans la mesure où la formulation thiéfainienne laisse apparaître la contamination de deux références intertextuelles ayant pour dénominateur commun l'association du nombre treize avec une évocation de la virginité qui bascule irrésistiblement vers celle des « fleurs perdues³⁹ ». Outre la connotation révélatrice contenue dans son titre, le poème *Artémis* de Nerval développe une variation envoûtante du thème de l'éternel retour combiné à une célébration paradoxale de la virginité qui implique irrévocablement la perte de celle-ci : « la treizième revient ! c'est encore la première / et c'est toujours la même, et c'est le seul moment ! / car es-tu, reine, ô toi, la première ou dernière, / es-tu, roi, le premier ou le dernier amant ?⁴⁰ ». L'autre rappel significatif est celui du passage de Proust où le narrateur se remémore les jeunes filles vers lesquelles il s'est senti attiré et qui sont

³³ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduction de Jean Rosenthal, Paris, Denoël, 1945, p. 228.

³⁴ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 228.

³⁵ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 228.

³⁶ Hubert Félix Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in Grand Corps Malade, *Il nous restera ça*.

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétisme de la création verbale*, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1979, p. 233.

³⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Comment j'ai usiné ma treizième défloration*, in *Défloration 13*, Paris, Lilith, 2001.

³⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Les jardins sauvages*, in *Scandale mélancolique*.

⁴⁰ Gérard de Nerval, *Artémis*, *Œuvres complètes III*, Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1993, coll. « La Pléiade », p. 648.

au nombre de douze jusqu'à l'arrivée d'Albertine, « ce qui fit treize⁴¹ ». L'aura associative du programme *Défloration 13* résulte de fait d'un entrelacement référentiel de nature résolument « anachronique », qui réunit deux prédécesseurs d'époques différentes – et également appréciés de l'auteur de la formule provocatrice⁴² – pour signaler un rapport de filiation symbolique dans lequel s'inscrit *in fine* le texte de Thiéfaine, qui les reflète tous deux dans leur authenticité énonciative tout en portant l'expression à un niveau d'objectivité sans fard qui dévoile du même coup la dimension inexprimée – ou plus exactement inavouable dans des termes aussi directs – des séquences qui sont l'objet de sa réécriture oxymorale.

S'agissant de Weimar en tant que lieu de résidence de Goethe, le regard historique porté sur le destin ultérieur de la ville conclut irrévocablement à la non-pertinence des attentes nourries par Goethe en tant que fondateur et principal représentant de l'idéal culturel du « classicisme de Weimar » : ville symbole de la première République allemande fondée en 1918, puis choisie pour l'implantation dans sa proximité immédiate du camp de concentration de Buchenwald – à l'endroit même où Goethe aimait à se promener avec Schiller – avant de voir la dictature hitlérienne relayée par le régime stalinien de la RDA, le Weimar post-goethéen illustre davantage les vicissitudes tragiques de l'histoire allemande qu'il n'illustre la viabilité des aspirations universalistes de Goethe, le verdict lapidaire porté par les vers de Thiéfaine recevant ainsi une confirmation éclatante. De même, l'appel enthousiaste à l'émigration des Européens vers l'Amérique par lequel se terminent *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* ne dévoile qu'*a posteriori* ses conséquences meurtrières, que subissent « dans les ténèbres en sang » les populations autochtones représentées ici par les « Dakotas » – notons à ce propos que le terme « Dakota » est porteur à travers son sens étymologique d'une nouvelle réminiscence historique étroitement liée au destin de Weimar, puisque les « alliés » ou « amis » ayant causé la perte de la ville peuvent aisément être identifiés comme Hitler et Staline un temps réunis dans leur « pacte de non-agression » : l'offre de lecture alternative qui se révèle

Si l'on est éventuellement fondé à déplorer la longueur et la pesanteur de ces indications historiques, leur utilité paradoxale réside dans leur capacité à faire d'autant plus ressortir la fulgurance du raccourci énigmatique réalisé par Thiéfaine : la seule sélection des principaux composants de la séquence – Goethe, Weimar, Dakotas – suffit à les mettre en tension réciproque par le biais de l'activation sous-jacente et simultanée de leurs halos connotatifs respectifs, sans qu'il soit besoin d'apporter les précisions que l'on vient de fournir et dont la présence anéantirait *ipso facto* l'impact révélateur véhiculé par chacun des constituants énonciatifs. Le même phénomène se reproduit lors de l'entrée en jeu des « printemps meurtriers » qui font resurgir la série des « printemps » historiques porteurs d'une tentative de renouveau social ou politique, « printemps des peuples » de 1848, « printemps de Prague » de 1968, « printemps de Pékin » de 1989 ou « printemps arabe » de 2011 : alors que la mention de « l'onde de chaleur dans le désert glacé » semble accorder la primeur à la dimension environnementale de la catastrophe imminente, l'infléchissement simultané vers l'anticipation historique – lors duquel la localisation retenue par Thiéfaine crée en outre une impression de proximité immédiate avec les soulèvements dans le monde arabe en tant que dernière version en date du processus – donne corps à une double déclinaison du thème de l'Éternel Retour dont on a déjà noté la récurrence affirmée dans le traitement thiéfainien des thématiques historiques, mais qui s'étend ici de manière tout aussi impérative au pronostic concernant le devenir de la Terre et du cosmos. Il faut cependant noter que la présentation sur le mode de l'« annonce » recèle en même temps une ambiguïté foncière susceptible de remettre en question la supposée inéluctabilité de l'accomplissement annihilateur – alors même que la teneur de l'énoncé

⁴¹ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 1989, coll. « folio classique », p. 183.

⁴² À côté d'autres réécritures de vers nervaliens qu'on ne peut détailler ici, signalons l'hommage explicite que représente le rôle central dévolu au personnage de Nerval dans *Le jeu de la folie* [in *Scandale mélancolique*].

prophétique rejoint sur le principe le verdict de faillite délivré par la leçon de l'histoire, telle qu'elle se déduit du rappel des insuffisances de la vision historique élaborée par Goethe. Le rappel de la défaillance prédictive imputable à ce dernier peut en effet suggérer un correctif implicite à la pertinence de l'« annonce » du « retour », le pessimisme ravageur de celle-ci pouvant tout autant se voir invalidé *a posteriori* que les attentes optimistes de Goethe ont été radicalement démenties par l'évolution postérieure. Il s'agit plus que jamais de remarquer que c'est là aussi la simple juxtaposition des éléments de diagnostic qui induit leur influencement et leur neutralisation réciproques, l'absence ou l'élimination de toute amorce d'orientation servant paradoxalement de déclencheur à la mise en perspective des séquences au profil similaire, mais dont l'antagonisme latent devient perceptible par le biais de leur confrontation. La dynamique discursive s'immobilise dans un balancement énigmatique dont on ne saurait indiquer s'il est permanent ou destiné à rester provisoire, la certitude anticipatrice de l'imminence de la fin demeurant alors en suspens jusqu'à sa confirmation – ou son infirmation – définitive.

En faisant suivre la reproduction exacte de l'équation d'Einstein de la formule « nous rêvons tous un peu de jours plus lumineux⁴³ », le refrain de la chanson inverse à nouveau la donne en introduisant non seulement une réhabilitation indirecte de la démarche de Goethe, mais bien plutôt une adhésion sans réserve au principe fondateur de celle-ci : l'exclamation « Mehr Licht ! » prononcée par Goethe dans ses derniers instants pour appeler symboliquement à « plus de lumière ! » – et reprise également dans l'original allemand dans *542 lunes et 7 jours environ* où le protagoniste s'écrie dans la même situation « o meine kleine mutter mehr licht⁴⁴ » – devient ici la devise de l'humanité tout entière poursuivant le même rêve que celui qui a guidé le poète, dont la leçon véritable – ainsi que l'invitation implicite à la faire sienne adressée à tout un chacun – se résume à la transmission de la dynamique vitale contenue dans son appel à s'élever vers la lumière. Qu'il soit par ailleurs tout aussi indéniable que « dans les souterrains les rêveurs sont perdants⁴⁵ » ne s'inscrit nullement en faux contre la légitimité d'une telle aspiration, dont la justification immédiate réside précisément dans la seule évidence de son apparition récurrente et surtout de son indéracinabilité chez ceux qui la nourrissent. L'occasion s'offre à nouveau de prendre conscience de la densité du réseau de correspondances qui s'établit entre l'ensemble des constituants du corpus thiéfainien, dont chacun apparaît potentiellement configuré pour fournir une réponse, un contrepoint ou un écho à toute séquence élaborée à partir des mêmes éléments de verbalisation, qu'elle appartienne au même texte ou qu'elle se rencontre dans une autre chanson dont la thématique explicite peut par ailleurs se rapporter à un tout autre objet, la dynamique des interactions sous-jacentes qui rapprochent les composantes discursives au profil similaire ayant par nature vocation à s'abstraire des impératifs d'accentuation relatifs à la présentation du discours de surface.

C'est selon toute apparence aux antipodes du message de provenance goethéenne délivré par le refrain dans *Le temps des tachyons* que se situe le « moi je vous dis bravo et vive la mort⁴⁶ » adressé aux « anges nucléaires⁴⁷ » de *Alligators 427*, dont la perception immédiate en tant que protestation anti-nucléaire est d'autant plus légitime qu'elle est directement corroborée par les divers récits de l'auteur évoquant la composition de la chanson « en revenant d'une manif sur le site de Fessenheim⁴⁸ ». Un tel postulat se voit en effet confirmé tout au long du texte par des formulations apparemment dénuées d'ambiguïté, à commencer par celles qui

⁴³ Hubert Félix Thiéfaine, *Le temps des tachyons*, in Grand Corps Malade, *Il nous restera ça*.

⁴⁴ Hubert Félix Thiéfaine, *542 lunes et 7 jours environ*, in *Chroniques bluesymentales*.

⁴⁵ Hubert Félix Thiéfaine, *713705 cherche futur*, in *Soleil cherche futur*.

⁴⁶ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁴⁷ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁴⁸ cf. notamment les déclarations précédant la chanson dans les concerts du VIXI Tour 2015-2016, que la rédactrice de ces lignes a pu entendre en totalité et dont est restituée ici une des formulations les plus brèves et les plus explicites.

dénoncent les comportements à l'origine de l'évolution néfaste dont il ne reste plus désormais qu'à constater les effets irréversibles, ainsi les vers « sur cette autoroute hystérique / qui nous conduit chez les mutants⁴⁹ » ou bien « on a vendu l'homo sapiens / pour racheter du néanderthal⁵⁰ ». Alors que le stade ultime de l'existence semble déjà atteint pour le protagoniste déclarant d'entrée « je grille ma dernière cigarette », le « grand feu » apparaît comme celui de l'anéantissement promis à l'humanité comme à l'univers en général, les « charniers » et les « macchabs » complètent le paysage de destruction aux alentours des « centrales », tandis que le « cancer » résultant des perturbations environnementales et physiologiques imputables à l'énergie atomique précipite l'annihilation généralisée résumée par la formule finale « la mort est devenue un état permanent / le monde est aux fantômes, aux hyènes et aux vautours⁵¹ » : l'écho direct au chapitre 34 du livre d'Isaïe dépeignant en termes analogues le sort des nations « vouées à l'anathème, livrées au carnage⁵² » a valeur de confirmation de la pertinence de la lecture sur le mode « nucléaire », notamment si l'on rapproche de la conclusion de la chanson le verset 14 et sa mention des « hyènes », des « vautours » – et du « spectre de la nuit⁵³ ». En l'absence d'une possibilité totalement convaincante de rattacher les « alligators » à l'univers de l'énergie nucléaire – à moins que l'on songe aux crocodiles élevés dans les fermes animalières chauffées avec l'eau des circuits de refroidissement de certaines centrales comme celle de Tricastin –, le rapprochement entre le chiffre 427 et un possible isotope 427 de l'uranium ou de toute autre substance radioactive s'avère toutefois aussi adéquat que significatif et contribue également pour une large part à la validation de cette première option exégétique.

Une investigation plus poussée permet cependant de rapprocher le texte de la chanson de la définition paradoxale que donne Henry Miller de la « tour d'ivoire » qu'il est censé habiter en tant qu'écrivain et dont il précise : « Soit, mais c'est alors une tour sans murs où il m'arrive des choses fabuleuses et souvent anachroniques.⁵⁴ » La seule formule *Alligators 427* apparaît en effet comme le support énonciatif d'une polysémie proprement foisonnante et relevant entièrement de la composition « anachronique », dont on ne saurait d'ailleurs garantir à ce jour d'en avoir réalisé un inventaire exhaustif et dont il est en outre évident qu'elle caractérise non le seul intitulé de la chanson, mais bien la totalité du discours de celle-ci : il s'agit alors d'en déterminer – par l'identification du halo de correspondances multiples dont la reconnaissance puis la sollicitation adéquate se révèlent impératives pour atteindre à la pleine appréhension de la richesse d'évocation propre à chacune des séquences du texte – les diverses strates sous-jacentes, qui viendront non pas infirmer dans son principe la validité de la lecture anti-nucléaire, mais lui superposer des accentuations complémentaires dont on devra se contenter ici d'effectuer un survol rapide, mais dont on est fondé à tenir pour acquis qu'elles font au moins jeu égal avec elle, voire la surpassent dans leur portée et l'ampleur de leur spectre évocatif. C'est à nouveau la redéfinition tant des « alligators » que du nombre 427 qui constitue pour chaque nouvelle option herméneutique le point de départ d'une dynamique globale de réaccentuation dont la pertinence se vérifie de bout en bout du texte, l'insertion de chacun des termes d'une séquence dans le nouveau contexte d'élucidation prenant un caractère d'évidence une fois précisées les modalités de relecture qui en commandent la transformation.

Le renvoi au modèle de voiture « Cobra 427 » – dont l'inventeur Shelby est nommément cité dans *Les fastes de la solitude*⁵⁵ – introduit ainsi une identité de substitution des

⁴⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁵⁰ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁵¹ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁵² <http://moniteurs.billings.free.fr/bj/is34.htm>

⁵³ <http://www.enseignemmoi.com/bible/esaie-34-14.html> <https://bible.catholique.org/livre-d-isaie/4642-chapitre-34>

⁵⁴ Henry Miller, *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, traduit de l'américain par Roger Giroux, Paris, Buchet / Chastel, 1959, p. 63.

⁵⁵ Hubert Félix Thiéfaine, *Les fastes de la solitude*, in *Défloration 13* (« plus rapide qu'une aston dans les mains de shelby / tu reprends l'avantage au treizième martini »).

« alligators » qui reflète l'intérêt manifesté par l'auteur – y compris dans les textes de ses chansons – pour l'univers de l'automobile, tout en s'accordant idéalement avec le motif de l'« autoroute » cité dans la première strophe. Tout aussi fructueuse est la référence au « la 427 » – soit A 427 en notation anglophone – du « diapason ordinaire » dont les « 427 vibrations par seconde⁵⁶ » sont considérées dans l'ésotérisme des Rose-Croix comme l'expression de l'harmonie universelle : en s'inscrivant dans un rapport d'antagonisme manifeste avec le programme d'anéantissement développé par le discours explicite, l'infléchissement vers une « harmonie » latente amené par la référence à la musique – qui englobe jusqu'au terme technique de « ligature » se profilant derrière les « alligators » – invite à une relativisation de la lecture spontanée qui ne fait que se vérifier davantage au fur et à mesure que se profilent les différentes options alternatives. La plus fructueuse des associations véhiculées par le nombre 427 est cependant de loin le renvoi à la valeur de 427 Bq servant à exprimer l'« activité corporelle naturelle totale⁵⁷ » du potassium radioactif 19K40 présent dans le corps humain. La localisation à l'intérieur même de ce dernier des phénomènes relevant d'une « alchimie⁵⁸ » d'ailleurs sollicitée explicitement dans le texte de la chanson conduit du même coup à l'intronisation de l'accentuation érotico-sexuelle en tant que moteur principal de la dynamique énonciative sous-jacent, puisque le potassium présent au plan latent de l'intitulé du texte constitue – à l'instar des substances de nature « alcaline⁵⁹ » ou de l'« ammoniac⁶⁰ » qui se retrouvent également dans le corpus des chansons en tant que ses équivalents chimiques – l'un des acteurs privilégiés du processus alchimique désigné sous le nom de « conjonction⁶¹ » et dans lequel s'opère l'union du masculin et du féminin appréhendée à la fois dans sa réalité et sous l'angle d'une introspection psychologico-symbolique : tant par sa représentation imagée empruntant la forme du miroir de Vénus que par sa triple association avec la planète Vénus, l'élément Terre et le cuivre, le potassium apparaît doté dans l'inventaire de l'alchimie d'attributs dont la transposition aux « alligators » thiéfainiens s'effectue avec une évidence immédiate, qui se voit ensuite corroborée par les connotations similaires véhiculées par leur appellation ou plutôt par la réinterprétation de cette dernière telle que l'impose la prise en compte du réseau intertextuel.

En surplus du « clin d'œil à Claude François⁶² » expressément signalé par Thiéfaine et dont on renonce ici à détailler les implications révélatrices, une première modification d'importance de la perception non seulement des « alligators » eux-mêmes, mais également du « cancer » mentionné par le protagoniste intervient à travers le parallèle quasi littéral qui s'établit entre la constellation de la chanson et l'image des « crocodiles aux baisers cancéreux⁶³ » rencontrée dans les *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas De Quincey.

⁵⁶ M. Pouillet, *Éléments de physique expérimentale et de météorologie*, Bruxelles, Louis Hauman & comp., 1836, vol. 1, p. 321.

⁵⁷ <https://aipri.blogspot.fr/2008/07/le-potassium-radioactif-19k40.html>

http://www.gazettenucleaire.org/~resosol/InfoNuc/technique/rad_naturelle_potassium.htm

⁵⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁵⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Pulque mescal y tequila*, in *Eros über alles*. (« je respire l'odeur alcaline / des relents d'amour périmé »)

⁶⁰ Hubert Félix Thiéfaine, *Confessions d'un never been*, in *Scandale mélancolique*. (« je crache dans ma tête les vapeurs d'ammoniac / d'un sturm und drang sans fin au bout du neverbeen »)

⁶¹ <http://hermetica.psitk.com/conjonction.htm>

<https://www.ipipotash.org/udocs/408-k-essential-fr.pdf>

La dimension symbolique de la conjonction alchimique et son application à la psychologie humaine sont exposées dans C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis I et II*, Paris, Albin Michel, 1980 et 1982.

⁶² <http://leelooh.free.fr/media/interview/interview11.html>

⁶³ « j'étais baisé par des crocodiles aux baisers cancéreux », Thomas De Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium*, traduction sous le titre *Un mangeur d'opium* dans Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels / Opium et haschisch*, *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1986, coll. « La Pléiade », p. 442-517.

Tout en mettant en relief la dimension hallucinatoire inhérente au contexte des « paradis artificiels », la reconnaissance de l'adéquation entre les deux expériences visionnaires permet l'ouverture de la perspective d'ensemble de l'évocation sur la dimension de l'Éros destructeur, les « alligators » se voyant comme leur *alter ego* des « crocodiles » assimilés aux partenaires d'une étreinte mortelle que l'on voit se poursuivre tout au long des six strophes. L'éclaircissement définitif est apporté par le renvoi au sens étymologique latin où les « *alligatores* »⁶⁴ non seulement se révèlent comme « ceux qui lient / qui enchaînent » – d'après le verbe *alligari* = enchaîner –, mais sont dépeints par Saint Augustin dans *La Cité de Dieu* comme des anges malfaisants, spécialement attachés à la perte de l'humanité qu'ils retiennent dans leurs chaînes et leurs geôles. Le rétablissement de la lecture latine et surtout de son commentaire augustinien fait basculer le discours implicite vers une célébration d'un Éros à la coloration sado-masochiste, qui s'intègre dans la célébration délibérément ambivalente à laquelle invite le « vive la mort⁶⁵ » du refrain, où le souvenir du *viva la muerte* des fascistes espagnols côtoie celui du « *evviva la morte*⁶⁶ » des flagellants européens évoqués par Nietzsche ainsi que le rappel du cynisme affiché avec lequel Henry Miller règle ses comptes lors de son périple grec avec la « civilisation » porteuse de « poison et destruction » : « *Hourra ! Tous tant que vous êtes, et où que vous soyez, nous vous tuerons ! Vive la mort ! Hourra ! Hourra !*⁶⁷ »

À l'entrelacement suggestif des résonances activées par le refrain se superpose ainsi à travers la réaccentuation physico-sexuelle la glorification d'une « autre mort⁶⁸ », dont la présence est d'ailleurs récurrente dans le corpus thiéfainien où l'Éros est toujours appréhendé dans son intrication de principe avec Thanatos. En tant que condition essentielle à la cohérence de la redéfinition sexuelle, la nature féminine des « anges nucléaires⁶⁹ » se vérifie de façon multiple, d'abord par la constatation de la féminisation récurrente du terme dans le discours des chansons où il désigne au moins au plan latent la femme objet des désirs du protagoniste⁷⁰. Concernant le contexte spécifique de la description des « alligators », il est révélateur que leurs attributs soient directement issus de la sphère de Vénus comme le « cachemire safran⁷¹ » – le safran censé provenir du Cachemire étant consacré depuis l'Antiquité à Vénus, ainsi qu'en témoigne l'appellation alchimique « safran de Vénus » –, ou plus généralement se rattachent à la féminité comme l'« autoroute hystérique⁷² », qui dévoile sa nature anatomico-organique à travers la sollicitation du sens grec renvoyant à l'utérus, dont sont alors issus les « mutants » réinterprétés sur le mode du processus sexuel de la génération. Une relecture similaire peut être opérée pour les « centrales » de l'avant-dernière strophe, qui se dévoilent à nouveau comme une désignation cryptique de la matrice féminine : la séquence « à l'ombre de vos centrales je crache mon cancer / je cherche un nouveau nom pour ma métamorphose / je sais que mes enfants s'appelleront vers de terre⁷³ » bascule vers une retranscription métaphorique de l'acte sexuel évoqué sous son aspect de vecteur du processus de reproduction, le « cancer » transmis par le protagoniste pouvant alors aussi bien se rapporter au signe du Cancer sous lequel est né

⁶⁴ Aurelii Augustini De Civitate Dei Libri XXII, XII, 26.

⁶⁵ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale, Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 346.

⁶⁷ Henry Miller, *Le Colosse de Maroussi*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 167.

⁶⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Les dingues et les paumés*, in *Soleil cherche futur*. La réinterprétation du discours sous l'angle de la « petite mort » est notamment au centre de *Libido moriendi* [in *Scandale mélancolique*] ou de *Annihilation* [in *Séquelles* édition collector].

⁶⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷⁰ On se contera de citer les deux exemples suivants dont on renonce bien évidemment à détailler la polysémie : « et cet ange qui me gueule viens par là mon salaud / m'invite à faire valser l'aiguille de mon radar » [*Les dingues et les paumés*, in *Soleil cherche futur*], « l'ange a léché le chimpanzé / sur l'autel des agonisants » [*Exit to chatagoune-goune*, in *Soleil cherche futur*].

⁷¹ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷² Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷³ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

l'auteur qu'au cancer symbolique d'une époque ou d'une génération humaine tel qu'il est diagnostiqué dans *Tropique du Cancer*. La redéfinition des éléments du décor sous l'aspect de l'appareil génital féminin s'accompagne de la déclinaison parallèle des appellations réservées aux générations futures, les « mutants » et la « métamorphose » dont on a précisé les modalités de réaccentuation étant finalement relayés par les « enfants » – on renonce à entrer dans le détail de leur assimilation à des « vers de terre », dont il suffira de relever le caractère dévalorisateur. La mention des « anges nucléaires⁷⁴ » qui commande l'identification aux *alligatores* de Saint Augustin apparaît pour sa part porteuse d'une ambiguïté révélatrice à elle seule de la complexité quasi indéchiffrable de l'entrelacement multivoque, puisque l'activation du sens étymologique renvoyant au grec *αγγελος* transforme les « anges » en « messagers » – voire en « missiles » dans le contexte suggéré par le discours de surface –, l'épithète « nucléaires » conservant dans cette hypothèse sa fonction de renvoi aux périls liés à l'énergie atomique. La lecture concurrente et féminisante des « anges » fait au contraire resurgir la signification première de l'adjectif « nucléaires », qui se rapporte en tant que dérivé du latin *nucleus* aux « cellules primitives » contenues dans la matrice, tandis que le verbe « saluer » associé aux « anges nucléaires » revêt dans ce cadre d'élucidation la connotation physiologico-sexuelle qui est également dévolue au substantif correspondant dans le discours des chansons⁷⁵ : la cohérence absolue du discours poétique est ainsi l'apanage de chacune de ses différentes strates dont l'organisation découle avec une évidence naturelle de l'infléchissement primitif vers telle ou telle accentuation sémantique, la logique infaillible de la transposition offrant une illustration idéale à la qualification de « kaléidoscopique » décernée en introduction à ces lignes à l'écriture thiéfainienne. Chaque élément du décor d'apparence apocalyptique fait en effet l'objet d'une réaccentuation implicite qui l'intègre dans la constellation du rapprochement sexuel, sans pour autant occulter nécessairement la dimension destructrice que lui associe *a priori* le contexte explicite : alors que « l'autre guerre⁷⁶ » s'infléchit dans le sens d'une évocation du corps-à-corps érotico-sexuel, les « charniers⁷⁷ » retrouvent par le retour au sens étymologique leur consistance première de « chair » – que rien n'empêche alors d'être fraîche –, tandis que les « macchabs⁷⁸ » se voient ramenés par le biais de l'argot à leur condition de « mecs » ou « macs » dont les relents « faisandés⁷⁹ » sont alors le signe de leur ruse. La remarque au ton sarcastique « surtout qu'à ce qu'on dit vous aimez faire durer⁸⁰ » s'enrichit de même d'un sous-entendu sexuel appréciatif, qui complète tout en la modifiant significativement l'acception première renvoyant à la cruauté empreinte de sadisme propre aux « alligators » / *alligatores*.

L'assimilation des *alligatores* à Vénus se nourrit par ailleurs de la réminiscence du chant I de *L'Iliade*, où les amants Arès et Aphrodite – soit Mars et Vénus dans la transposition latine – se retrouvent pris dans les filets d'Héphaïstos-Vulcain, les commentaires d'Apollon et d'Hermès évoquant alors le désir de dormir enchaîné auprès d'Aphrodite : les *δεσμοι* mentionnés dans l'injonction « qu'on me charge [...] de chaînes⁸¹ » constituent le pendant exact du latin *alligari*, renforçant à la fois la lecture augustinienne des « alligators » et la pertinence de son application à un contexte sado-masochiste. Le caractère essentiellement sexuel des phénomènes retracés au plan du discours implicite se voit enfin souligné par l'écho direct

⁷⁴ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷⁵ cf. « tes chimpanzés qui nous déloquent / dans tes pissotières du salut » [*L'homme politique, le rell-mops et la cuve à mazout*, in *Autorisation de délirer*], « les chœurs de l'armée du salut / se mettent en transe lorsque tu danses » [*Last exit to paradise*, in *Scandale mélancolique*].

⁷⁶ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷⁷ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷⁸ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁷⁹ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸⁰ Hubert Félix Thiéfaine, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸¹ Homère, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924, XIII, 340.

apporté par le vers de Thiéfaïne « il est temps de sonner la fête⁸² » à la formule rimbaldienne des *Illuminations* « des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets⁸³ » : le dévoilement de la nature profonde de la « fête » lui conserve en même temps son aura de destruction inhérente au caractère même des « alligators », et qui de ce fait ne se dément jamais quelle que soit la dimension de ceux-ci que l'on choisisse d'activer : la qualification d'« étrange carnaval⁸⁴ » rencontrée dès le deuxième couplet autorise voire instaure expressément la norme du renversement permanent et simultané de la perspective par le biais de laquelle le « grand feu⁸⁵ » de la quatrième strophe – qu'il soit le signe de l'embrasement sexuel ou de l'anéantissement apocalyptique – constitue la reproduction exacte du « feu destructeur et régénérateur⁸⁶ » à la fois que Bakhtine place au centre de son analyse du carnaval. En ce sens – et cette fois en conformité avec le caractère asexué traditionnellement attribué aux anges –, les contours de la géographie onirique esquissée par Henry Miller dans *Plongée dans la vie nocturne* présentent un parallèle remarquablement suggestif avec les modalités de représentation de la menace irrépressible émanant des « alligators » thiéfainiens : « J'ai une immense nostalgie pour ce pays qui s'étend à l'extrémité de la terre, île aux contours irréguliers, pareille à un alligator qui se chauffe au soleil. Ses paupières lourdes, asexuées, dégagent un calme trompeur et empoisonné. Sa gueule béante s'ouvre comme une vision. C'est comme si la mer avec tous ses noyés, ses ossements, leurs espoirs, leurs édifices de rêve, avaient formé cet amalgame blanc qui a nom Angleterre.⁸⁷ » Il n'est pas jusqu'au rappel biblique du livre d'Isaïe (34, 14) qui ne vienne confirmer *in fine* l'urgence de la réaccentuation sexuelle puisque le passage qui réapparaît dans le vers de la dernière strophe consacré « aux fantômes, aux hyènes et aux vautours⁸⁸ » associe aux figures animales – selon la lecture retenue par le traducteur – soit le « spectre de la nuit » précédemment cité auquel répondent explicitement les « fantômes » de la chanson, soit Lilith elle-même dont la présence est ainsi attestée au cœur même du texte de Thiéfaïne, le verset biblique étant alors rendu par les mots « là se tapira Lilith, là elle trouvera le repos⁸⁹ » Tandis que les « fantômes » se retransforment en « phantasmes » par le retour au grec φαντάσμα dont la reproduction littérale en français se spécialise sur le sens des « fantômes », les « hyènes » comme les « vautours » endossent le rôle des partenaires d'un jeu sexuel inlassable et dévastateur, tel qu'il leur échoit dans les évocations de *Tropique du Cancer* où le protagoniste se définit lui-même comme une « hyène » – de surcroît « maigre et affamée⁹⁰ » – qui se retrouve en butte aux assauts incessants des prostituées désignées de façon récurrente comme des « vautours⁹¹ ». L'assimilation indifférenciée des représentants des deux

⁸² Hubert Félix Thiéfaïne, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸³ Arthur Rimbaud, *Villes II, Illuminations, Œuvres complètes*, Publiées par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 1984, coll. « La Pléiade », p. 301.

⁸⁴ Hubert Félix Thiéfaïne, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸⁵ Hubert Félix Thiéfaïne, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸⁶ cf. 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 », Ghislaine Del Rey / Christine Di Benedetto / Filomena Iooss / Jean-Pierre Triffaux (ed.), *Babel aimée ou la choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*, Paris, L'Harmattan, 2015, coll. « Thyse », n° 7.

⁸⁷ Henry Miller, *Plongée dans la vie nocturne*, in *Printemps noir*, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1946, coll. « folio », p. 210-211.

⁸⁸ Hubert Félix Thiéfaïne, *Alligators 427*, in *Autorisation de délirer*.

⁸⁹ <http://moniteurs.billings.free.fr/bj/is34.htm>

⁹⁰ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 151.

⁹¹ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, traduit de l'américain par Paul Rivert, Paris, Denoël, 1945, p. 76 (à « l'heure où les grues commencent à prendre leurs postes », « il y a avait toujours un groupe de vautours qui croassaient et faisaient claquer leurs ailes sales, qui lançaient leurs serres aiguës et vous attireraient dans un couloir. »), p. 289 (« trop de vautours agrippés à son cou »), p. 315 (« Comme d'habitude à cette heure-là, la terrasse était bondée de vautours. Il y en avait un assis en plein milieu de l'allée avec une pile de soucoupes devant elle ; elle se cuitait tranquillement toute seule lorsque Fillmore survint et rencontra son regard. »).

sexes à des vautours va de pair avec le renvoi explicite à l'activité sexuelle dans un autre passage de *Tropique du Cancer*, dans lequel la peinture de la sphère de la prostitution s'efface devant la caractérisation générale de l'espèce humaine : « Hommes et femmes vont ensemble, comme des nichées de vautours sur une charogne, s'appareillant, puis se séparant. Serres et bec, voilà ce que nous sommes !⁹² »

Par son parcours débutant sous le signe de Vénus et se concluant par un hommage sous-jacent à Lilith – dont on a déjà signalé la valeur d'archétype tutélaire du féminin qu'elle assume dans le corpus thiéfainien –, le discours implicite de *Alligators 427* se révèle comme une paraphrase saisissante – et dont la dynamique de progression reproduit avec une similitude frappante le profil de l'énoncé initial – de la formule de Miller évoquant la femme aimée inspiratrice de *Tropique du Capricorne* : « Tu viens à moi déguisée en Vénus, mais tu es Lilith, et je le sais.⁹³ » C'est encore chez Miller qu'apparaît un résumé idéal de la polysémie protéiforme des « alligators 427 » à travers la remarque inspirée par la contemplation du paysage de Big Sur : « J'étais mûr pour devenir la proie de "l'alligator de l'extase"⁹⁴ ». En tant qu'attribut distinctif de « l'alligator de l'extase » – dont le texte de Miller souligne déjà la dimension essentiellement métaphorique –, l'oscillation permanente entre les pôles de « l'extase » et de la destruction promise à la « proie » se retrouve à tous les niveaux de la présentation des alligators thiéfainiens jusques et y compris dans le refrain « vive la mort », dont le rapprochement avec la formule de Miller confirme l'appartenance implicite aux domaines de la frénésie de l'Éros et de l'ivresse destructrice. À l'instar de son refrain, la totalité de la chanson répond exactement à la définition de *Mort à crédit* formulée par Miller, et que l'on peut élargir à l'ensemble des textes examinés ici voire à la totalité du corpus thiéfainien dans sa fonction de récapitulation du legs culturel des siècles précédents : « Parfaitement, une sorte de marche funèbre, étrange, et anachronique.⁹⁵ »

⁹² Henry Miller, *Tropique du Cancer*, Paris, Denoël, 1945, p. 369.

⁹³ Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, Paris, Stock, 1972, p. 445.

⁹⁴ Henry Miller, *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, traduit de l'américain par Roger Giroux, Paris, Buchet / Chastel, 1959, p. 346.

⁹⁵ Henry Miller, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 207.