



HAL
open science

**“ sous le marbre des morts l’entrée d’un paradis ” :
retour sur la présence de Pierre Jean Jouve dans le
discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ sous le marbre des morts l’entrée d’un paradis ” : retour sur la présence de Pierre Jean Jouve dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. L’Harmattan. Postérité de Jouve (à paraître), L’Harmattan, A paraître, Collection Thyrese. hal-03911328

HAL Id: hal-03911328

<https://hal.science/hal-03911328>

Submitted on 22 Dec 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**« sous le marbre des morts l’entrée
d’un paradis » :
retour sur la présence
de Pierre Jean Jouve
dans le discours poétique
des chansons de H.F. Thiéfaine**

Françoise Salvan-Renucci
CTEL, Université Côte d’Azur

Après une première contribution consacrée au dialogue implicite nourri et qui s’établit entre les textes de Pierre Jean Jouve et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine¹ – article hélas trop bref dont même la forme élargie² ne rend pas encore justice à la complexité du réseau de résonances mis en place par l’écriture kaléidoscopique et multivoque qui constitue depuis toujours la signature artistique de Thiéfaine –, le présent « retour » sur la même thématique se focalise essentiellement sur la présence et la fonction des réminiscences joviennes dans les textes de *Géographie du vide*, le dix-huitième et le plus récent album de l’auteur sorti en octobre 2021. S’il ne s’agit nullement de relativiser par ce choix la cohérence interne propre au discours thiéfaïen telle qu’elle régit l’ensemble du corpus poétique, ni d’assigner au dernier opus paru à cette date une place spécifique – et comme telle à part – au sein de la production de l’auteur, une telle approche ciblée aura cependant nécessairement pour conséquence qu’elle permettra – au-delà de l’approfondissement de l’analyse des rapports intertextuels qui reste évidemment la visée première des développements proposés ici – une appréhension plus exacte du profil de l’album en tant que nouvelle étape – comme telle dotée de caractéristiques accessibles à la saisie phénoménologique – dans la mise en

Les textes de Jouve sont cités d’après l’édition : Pierre Jean Jouve, *Œuvre I*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987. Les citations sont suivies entre parenthèses du numéro de la page correspondante.

¹ Françoise Salvan-Renucci, « “un sentiment mélancolique de paradis perdu” : présence de Pierre Jean Jouve dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », in *Pierre Jean Jouve. Dans l’atelier de l’écrivain*, sous la direction de Dorothée Coche-Catoen, Paris, Hermann, 2021.

² cf. www.fsalvanrenucci-projet-thiefaine.com et <https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03218878>.

œuvre du projet esthétique thiéfainien, tout en débouchant sur une appréciation renouvelée de l'importance de la composante jouvienne tant dans le corpus entier qu'en ce qui concerne plus spécialement le spectre référentiel mobilisé dans *Géographie du vide*. La création de Thiéfaine apparaîtra ainsi de façon encore plus évidente comme relevant de la « postérité de Jouve » qui donne son titre au présent volume : la série programmatique « La voix, le sexe et la mort » (II, 484) qui figure au début de *Proses* trouve à cet égard une continuation remarquablement adéquate aussi bien à travers les constituants premiers du gestus poétique thiéfainien – tels qu'énumérés par l'auteur à l'adresse du public des concerts de la tournée 2011-2013³ – que dans la déclinaison resserrée, comme magnifiée par la transparence et l'agencement supérieurement calculé propres au *Spätstil*, qu'en réalise l'album de 2021.

La conjonction programmatique des « accords » principalement évocateurs de la musique, des « corps » dont l'union s'accomplit sous le double signe d'Éros et de Thanatos et de la « mort » qui constitue le dénominateur commun aux deux premiers constituants de la triade est articulée sur le mode d'une exemplarité définitive dans la conclusion de « L'idiot qu'on a toujours été » par le biais des vers « nos corps sont des accords sur des ruines en instance / la musique c'est la mort qui s'invite dans la danse⁴ », qui se révèlent comme la recombinaison synthétique d'une série de séquences joviennes construites autour des mêmes *leitmotive*, et dont la recomposition comprimée souligne à la fois les affinités préexistantes – alors même que la réunion des trois termes-clés ne les caractérise pas de façon impérative – et la double portée du processus de réappropriation en tant qu'il nourrit le geste poétique thiéfainien tout en s'inscrivant *ipso facto* – et ce de façon bien évidemment informulée, circonscrite au seul plan implicite de la polysémie discursive – dans la dynamique de l'exégèse jouvienne, qu'il enrichit d'accentuations d'autant plus fructueuses qu'elles ne requièrent aucune actualisation immédiate.

À la différence de la disposition ternaire adoptée par Thiéfaine, le substrat jouvien sollicité dans l'entreprise de réaccentuation laisse apparaître une scission nette entre une série de séquences basées sur la réunion

³ Thiéfaine explique aux auditeurs que la tentative de supprimer les chansons parlant de Dieu, du diable, du sexe, de la mort, de l'alcool, de la drogue empêcherait tout concert en réduisant celui-ci à la durée de « quatre minutes vingt-deux » – clin d'œil au 4'33" de John Cage retraçant l'installation du pianiste au clavier à l'exclusion de tout son de nature musicale –, ce qui le conduit nécessairement à abandonner son intention première de proposer un programme « clean » et à faire plutôt « comme d'hab », au grand soulagement du public. [souvenirs de concert de la rédactrice de ces lignes].

⁴ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été », in *Géographie du vide*, Paris, Sony/Columbia, 2021.

de « accord » et « mort » – dont les variations successives soulignent pleinement l'affinité symbolique – et des formulations faisant se rejoindre « corps » et « mort » – sans oublier enfin les vers ne faisant appel qu'au seul « corps », suggérant alors tout au plus une proximité sous-jacente avec la notion d'« accord » prise d'abord au sens de « réunion » ou « rapprochement » notamment à caractère érotico-sexuel. Avant d'entrer plus avant dans le détail de la double démarche de réécriture, conjuguant l'intrication des trois vocables-clés et le resserrement énonciatif à visée d'intensification de l'impact poétique – notons au passage que la séquence finale reste dévolue à la seule langue parlée jusque dans l'exécution musicale du texte –, il importe également de signaler que si Jouve place quasi systématiquement en fin de vers – voire réunit au moyen de la rime – aussi bien la paire « accord » et « mort » que son symétrique « corps » et « mort », Thiéfaine choisit au contraire de répartir les trois vocables à l'intérieur d'un distique – dont on verra qu'il s'élargit aux dimensions d'un tercet – présentant une rime en -ance/anse : alors que le placement à la rime implique généralement d'emblée une valorisation immédiatement perceptible du terme ainsi « distingué », la limitation à la seule assonance débouche paradoxalement sur un renforcement tant de la convergence latente entre les trois éléments à valeur signalétique que de la traduction acoustique de cette dernière, la triple répétition du son -or (-orps-/ord/-ort) venant scander le déroulement poétique de sa résonance lancinante, en écho direct au « glas » évoqué dans le refrain.

La construction de la séquence de « L'idiot qu'on a toujours été » laisse ainsi transparaître en filigrane l'entrelacement serré des amorces jouviennes, dont chacune correspond à un accent spécifique au sein de l'« accord » aux sonorités complexes qui les réunit dans la transposition polysémico-polyphonique. Outre l'évidence de leur tonalité funèbre née de l'association des « cimetières » avec la « mort », les vers « Et lointains accords entre cimetières / Portée du chant des amants de la mort » (239) offrent ainsi un point de départ adéquat à la recomposition en raccourci dans la mesure où ils combinent l'évocation de l'Éros – contenue dans le seul terme « amants » qui reste toutefois extérieur au système des correspondances – avec la possibilité d'une appréhension musicale des « accords » – suggérée par l'association avec les désignations « portée » et « chant » dont la seconde relève à l'évidence de l'expression acoustique, tandis que la première conserve son ancrage dans l'univers des sons quelle que soit celle de ses acceptions qu'on sollicite, renvoi au système de notation musicale du chant ou soulignement de sa capacité physique à

parvenir aux oreilles. C'est alors la substitution de « nos corps » au vocable « amants » telle qu'elle est opérée dans les vers de Thiéfaïne qui permet l'intégration de la composante érotico-sexuelle dans le réseau des effets sonores, harmonisant ce dernier pour aboutir à la triple résonance en -or signalée plus haut dans ces lignes. Si la connotation musicale qui s'attache également aux « accords » apparaît de prime abord en retrait par rapport à la formulation jouvienne – la succession « corps »-« accords » imposant ici davantage de donner la priorité à la lecture physique du processus en tant que renvoi à un rapprochement dont les acteurs restent cependant indéterminés –, elle maintient malgré tout son impact tant implicite qu'immédiat par le biais du renforcement notable que lui procure l'accumulation des concepts apparentés réalisée dans le vers « & des chants inutiles sur de vaines partitions », tel qu'il précède immédiatement la double sollicitation des « corps » et des « accords ». On renoue ici sous forme subtilement modifiée avec le champ de la terminologie musicale tel qu'il est directement mobilisé par Jouve, les « chants » en tant qu'écho direct à la formulation choisie par ce dernier perdant au passage leur lien direct avec la thématique de l'amour tandis que les « partitions » la réabsorbent aussitôt non pas par leur acception usuelle ancrée dans la sphère de la musique, mais par la surimposition de leur sens d'origine impliquant une division et/ou une séparation comme telle susceptible de répondre sur le mode négatif aux « accords », dont l'invalidation éventuelle se voit immédiatement contrecarrée par l'adjectif épithète soulignant l'inanité de toute division. Le cadre de la strophe étant celui de « l'alchimie des villes », on peut tout aussi bien songer ici à la « partition » de Berlin telle qu'elle a perduré de 1945 à 1989 ainsi qu'aux manifestations musicales – notamment la prestation de Rostropovitch au violoncelle – ayant célébré la chute du Mur⁵, sans que ces offres exégétiques n'occultent pour autant le lien étroit des « partitions »-séparations avec la thématique de « fin d'histoire d'amants déchirés ». À la différence cependant de la consistance palpable et comme telle quasi immuable dévolue aux « amants » de Jouve, le traitement sous-jacent du motif tel qu'il a lieu dans la séquence de Thiéfaïne s'attache moins à présenter les éventuels protagonistes qu'à embrasser – portant ainsi à son paroxysme le principe stylistique du resserrement discursif – l'évolution qui conduit des « accords » aux « partitions », de l'union à la séparation, tandis que les « ruines en instance » que semblent annoncer les « cimetières » jouviens oscillent à

⁵ cf. le commentaire de la chute du Mur apporté dans « Zoos zumains zébus » [in *Chroniques blusymmentales*, Paris, Sony, 1990] par le vers « plus de mur à berlin pour justifier ma honte », dont on laisse ici de côté les implications polysémiques.

leur tour entre perception axée sur les dommages causés aux « villes » et anticipation de l'inéluctable délabrement physique qui est le corollaire de la finitude humaine. Si la séquence de Jouve n'opère pas de façon explicite l'assimilation de la musique à la mort, elle préfigure néanmoins à sa manière l'équivalence statué par le distique thiéfaïen du fait qu'elle place le « chant » en corrélation directe avec la « mort », les « amants » à l'origine de la mélodie se plaçant d'emblée sous le patronage d'un Thanatos conçu comme un équivalent/substitut d'Éros.

Le parallèle mort-musique – dont le véhicule est à nouveau l'association « mort »-« accords » – fait l'objet d'une articulation explicite dans les autres séquences joviennes intégrées dans la dynamique de réinterprétation-recomposition mise en œuvre dans les deux vers de Thiéfaïne, ainsi que dans leur environnement discursif immédiat. Signalons au passage que l'examen des différentes possibilités de réécriture comprimée fait ici comme ailleurs délibérément abstraction de la chronologie de la production – et/ou de la publication – des recueils poétiques de Jouve ou d'autres auteurs, dans la mesure où la focalisation sur la séquence voire le mot susceptible à lui seul de déclencher le processus de réappropriation créatrice – telle qu'elle découle de la priorité absolue accordée par Thiéfaïne au « son » sur le « sens » – prime sur la prise en compte des éléments relevant de l'organisation de fond tant de telle ou telle œuvre isolée que du corpus dont elle est issue. La variation sur le thème des « amants de la mort » – et/ou de la mort des amants – réalisée dans le passage « Dans la cuve des sons le vrai de la douleur / Quand tout est mort elle et lui dans l'accord / Vertigineusement s'éloignant de lui-même » (1113) contient *in nuce* l'identification de la musique avec la mort postulée par la conclusion thiéfaïenne « la musique c'est la mort qui s'invite dans la danse », qui porte à l'exacerbation axiomatique-lapidaire typique au *Spätstil* et de sa prédilection assumée pour la « ligne claire⁶ » la présentation imagée et rhapsodique adoptée par Jouve. Celle-ci imprime également sa marque à la formulation apparentée « Nous contemplons le porche de l'esprit muet / Mais il s'ouvre, et d'un fracassant accord / Le porche de l'esprit, la marche de la mort ! » (529), dont l'adaptation aux modalités de verbalisation de la récréation synthétique passe par l'élimination du corps étranger représenté par « l'esprit » et par le corollaire obligé de celle-ci qu'est la disparition du « porche » associé à ce dernier. La représentation architecturale – dont la statique contraste avec la dynamique inhérente par

⁶ cf. les propos de l'auteur rapportés dans Jean Théfaïne, *Jours d'orage*, Paris, Fayard, édition revue et augmentée 2011, p. 456.

définition au langage musical – s’efface dans « L’idiot qu’on a toujours été » au profit de la notation chorégraphique où l’irruption de la « mort » dans la « danse » apporte un écho transformé, généré par un processus de décantation ne retenant que la quintessence du geste prophético-poétique, à la suggestivité grotesco-macabre de la séquence de « est-ce ta première fin de millénaire » où le tableau dérangeant « la peste a rendez-vous avec le carnaval / les cytomégalos dansent avec arlequin⁷ » s’inscrit dans le prolongement direct du *Masque de la mort rouge* d’Edgar Poe.

L’association complémentaire réunissant les « accords » et les « corps », telle que l’exposent les vers jouviens « Quand je franchissais les accords / Tant de larme s’élance alors et tant de sang / Signifiant résurrection calme des corps. » (1151), se retrouve également incluse dans le jeu de la réaccentuation comprimée dans la mesure où elle installe autour des « accords » une manière d’incertitude sémantique qui superpose à l’acception musicale – telle qu’elle apparaît comme la plus immédiatement décelable – une possibilité d’infléchissement vers la notion elle-même multivoque d’entente ou de rapprochement, ouvrant ainsi la voie à la reformulation synthétique identifiant les « corps » et les « accords » dans les vers de Thiéfaïne. Si le terme de « résurrection » reste comme tel extérieur à ces derniers et plus généralement au contexte de « L’idiot qu’on a toujours été » – en dépit de la présence du « dieu mourant » sur laquelle on reviendra plus longuement dans la suite de ces développements –, l’ambiguïté foncière qu’il revêt dans la séquence de Jouve – autorisant la lecture sexuelle du processus conformément à la contamination régulièrement opérée dans le corpus jouvien entre ferveur religieuse et célébration de la sexualité – confère une évidence accrue à la représentation physico-visuelle des « accords » thiéfainiens en tant que traduction de l’union des « corps ». C’est par contre dans la troisième strophe de « Page noire » qu’échoit au vers « & puis j’entends les cloches de la résurrection⁸ » la tâche de superposer la réaccentuation érotico-sexuelle au rappel de la scène du *Faust* de Goethe qui voit le protagoniste renoncer à son projet de suicide à l’instant où résonne dans la nuit de Pâques l’hymne *Christ ist erstanden !* (Le Christ est ressuscité).

Enrichissant par une nouvelle combinaison des vocables-clés la fructueuse série des amorces jouviennes, la focalisation sur les « corps » réalisée dans les vers « Ô toi terreur de la mécanique des corps / Pas de jeu plus vivant que le jeu de la mort » (690) – dans laquelle la « mort » relaie les « accords » en tant que constituant de la rime signalétique – non seulement apparaît

⁷ H.F. Thiéfaïne, « Est-ce ta première fin de millénaire ? », in *Fragments d’hébétéude*, Paris, Sony, 1993.

⁸ H.F. Thiéfaïne, « Page noire », in *Géographie du vide*.

comme un déclencheur de la prééminence accordée aux « corps » dans la réécriture thiéfaïnienne – ainsi que l'établit d'emblée la position du vocable à l'ouverture du distique déclinant la triade corps-accords-mort –, mais laisse transparaître derrière la « mécanique des corps » la possibilité d'une redéfinition de cette dernière en tant que dynamique créatrice d'« accords », la double évocation du « jeu » venant également confirmer l'opportunité d'une transposition du processus sous l'aspect de l'accomplissement sexuel. Le distique « l'araignée mortifère joue avec les délices / de mes vices qui sévissent au bord des précipices⁹ » sur lequel s'ouvre « Prière pour Ba'al Azabab » apporte à cet égard un écho suggestif tant au « jeu » jouvien qu'aux modalités d'appréhension de celui-ci en tant qu'expression privilégiée de l'Éros, telle qu'elle commande déjà la perception des « jeux pervers¹⁰ » évoqués dans « Fenêtre sur désert ». (Signalons dès à présent que les « vices » auxquels s'adonne le protagoniste entrent également en résonance avec la conception joviennne du terme prise dans un balancement ambigu entre dépréciation induite par le vocable lui-même et jubilation née de l'adhésion sous-jacente à la pratique en question.) En dépit de l'absence des corollaires symboliques incarnés tour à tour voire simultanément par les « accords » et la « mort », l'ancrage de l'évocation joviennne du « corps » dans la sphère de la sexualité est tout aussi marqué en ce qui concerne la « Sublime bataille des corps / Suivie de défaite terrible » (693) ou le « jeu de corps de démons entrevus / Trop tôt par la délégation de l'innocence ? » (242) qui viennent nourrir implicitement l'équation statuant dans la séquence de Thiéfaine l'identité absolue des « accords » et des « corps », tout en créant autour de celle-ci un halo associatif latent toujours plus étendu dans lequel se combinent – et ce à travers un renforcement comme une relativisation réciproques – les inflexions supplémentaires contenues dans les formulations joviennes, et ainsi conservées en filigrane dans la réappropriation qui les réunit au plan explicite sous un même dénominateur commun. En témoigne ainsi le large spectre sémantique des spécifications de la notion de « corps »-« accords », aux deux extrémités duquel « jeu » et « bataille » se répondent et/ou s'opposent en tant que déclinaisons complémentaires d'un processus que la transcription homophonique suggère d'autant plus instamment à appeler un « corps-à-corps » qu'un tel jeu de mot d'inspiration lacanienne ressort des techniques régulièrement sollicitées par Thiéfaine, tant du fait de sa prédilection

⁹ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab », in *Géographie du vide*.

¹⁰ H.F. Thiéfaine, « Fenêtre sur désert », in *Stratégie de l'inspiration*, Paris, Sony/Columbia, 2014.

explicite pour l'« acrobatie verbale¹¹ » qu'en raison de la possibilité qui lui est ainsi offerte d'installer la dynamique de l'Éros au cœur même du discours implicite, opérant une traduction aussi littérale que révélatrice de la conception d'un langage voué à l'expression d'un désir inconscient et d'un inconscient structuré comme un langage¹².

Les deux autres mentions isolées – autrement dit dépourvues de tout lien avec les vocables « accords » ou « mort » – du « corps » impliquées dans l'entreprise de réaccentuation conjointe du substrat jouvien sont axées de façon similaire non seulement sur le soulignement de l'élan portant à l'union physique, mais sur l'abolition de l'individualité des deux partenaires fondus littéralement en un seul corps jusque sur le plan des modalités de verbalisation du phénomène, qu'il s'agisse du constat « Et les deux n'étaient plus que souterrains un corps » (700) ou de sa variante évoquant ceux qui « Se sont heurtés, se sont aimés / Du même corps à travers cent angoisses » (1121). De telles séquences portent à une culmination jusqu'ici inédite l'évocation du rapprochement sexuel chez Jouve, donnant une consistance immédiate à la vision transposée sous la forme de l'équivalence « corps »-« accords » dans la redéfinition synthétique élaborée par Thiéfaine. Remarquons cependant que la première d'entre elles participe en fait d'un double mouvement de recréation dans la mesure où sa présence est également décelable – à travers une recomposition modifiée dont on va préciser les critères – dans le distique « quand les amants perdus s'inventent un purgatoire / & mendent l'assistance des esprits souterrains¹³ » situé au début de la deuxième strophe. Le passage à la troisième personne du pluriel – alors que la déclinaison de la triade « corps »-« accords »-« mort » s'effectue de la perspective globale d'un « nous » représenté par l'adjectif possessif, et porteur d'une possibilité d'extension à l'humanité tout entière au-delà de la perspective du couple d'amants telle qu'elle est systématiquement conservée chez Jouve – s'accorde avec la focalisation sur les « amants perdus » dont la valeur archétypique n'exclut pas la possibilité d'en repérer le prototype dans les évocations jouviennes de l'Éros, tandis que le glissement de l'épithète « souterrains » en direction des « esprits » non seulement tire la conséquence ultime de la présentation des deux figures en tant qu'« amants perdus » réduits selon toute apparence – du moins au

¹¹ H.F. Thiéfaine, « Was ist das rock'n'roll ? », in *Eros über alles*, Paris, Sterne, 1988.

¹² cf. Françoise Salvan-Renucci, « “quand humpty dumpty jongle avec nos mots sans noms” : prolégomènes à une analyse du discours poétique des chansons de H. F. Thiéfaine », in *Loxias* 68, *Autour de H.F. Thiéfaine*, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8976>.

¹³ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

plan du discours explicite – à rechercher des expédients qu'on se dispense ici d'examiner en détail, mais surtout induit un renversement radical de la polarité corps-esprit en attribuant précisément aux « esprits » la qualité dévolue chez Jouve au « corps » unique né de l'union des amants. Le *descensus ad inferos* ainsi opéré prélude ainsi tant à l'évocation-invocation des « démons de nos veilles¹⁴ » rencontrée dans la strophe suivante qu'au « vive la mort¹⁵ » renouvelé célébré dans la séquence finale, sans oublier l'allégeance spectaculaire – même si le protagoniste n'a pas ici « baisé le cul du diable » (390) – faite au « seigneur fou des bacchanales¹⁶ » dans « Prière pour Ba'al Azabab ».

La présence récurrente du diable ou des démons apparaît de fait comme un point de rencontre essentiel entre le discours thiéfainien et la création jouvienne, dont « L'idiote qu'on a toujours été » offre à nouveau un exemple particulièrement représentatif. Les vers « l'heure où l'on voit tourner les démons de nos veilles / sur l'éternel manège où sombrent nos pensées » se révèlent ainsi comme une récapitulation – aussi concise dans sa forme que foisonnante de perspectives sur le plan des implications connotatives – des formulations de Jouve respectivement axées sur les deux termes-clés que sont les « démons » et le verbe « tourner », voire sur leur sollicitation conjointe telle qu'elle est réalisée dans l'évocation de « Nos machines tournant dans l'huile du démon » (414). Si le mouvement de rotation n'est présent qu'indirectement dans l'invocation « À la mécanique des démons de l'insurrection » (256), la proximité évidente qui réunit les deux séquences autorise à les choisir comme point de départ pour l'examen de la réponse implicite que leur apporte la séquence de Thiéfaine, dont on remarque d'abord qu'elle transfère aux « démons » mêmes la dynamique giratoire émanant chez Jouve des « machines » ou de leur équivalent générique que constitue la « mécanique », tout en la déclinant la référence technico-mécaniste sous la forme atténuée et ludique de « l'éternel manège », tel qu'il sert désormais de véhicule aux manœuvres des « démons ». C'est par contre le vers « Pour voir sous le destin les démons transparaître » (992) qui fournit son profil énonciatif à la recomposition combinée dont la perspective est expressément celle du « nous » – représenté à nouveau par l'adjectif possessif ainsi que par le « on » générique pris dans sa fonction d'équivalent familier du pronom de la première personne du pluriel – qui est déjà présent dans le renvoi

¹⁴ H.F. Thiéfaine, « L'idiote qu'on a toujours été ».

¹⁵ H.F. Thiéfaine, « Alligators 427 », in *Autorisation de délirer*, Paris, Sterne, 1979.

¹⁶ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

jouvien à « nos machines », et qui devient ici spectateur des ébats des « démons » de même qu'il est témoin chez Jouve de leur rôle d'agents invisibles du destin. L'intrication serrée des amorces jouviennes se complète par l'intégration sous-jacente de l'association apparemment incongrue qui réunit « Les démons calculants le bal des moribonds¹⁷ » (615), puisque la double déclinaison du « bal » qui intervient à différents endroits dans les strophes de Thiéfaine place ce dernier en corrélation plus ou moins directe avec l'univers diabolique. La mention « des érynyes toxiques dont on a fait sécher / le venin qui sert d'encre aux tampons pour leur bal¹⁸ » fait surgir au premier plan de l'évocation les figures vengeresses de la mythologie grecque dotées d'une fonction destructrice analogue à celle assumée par les démons, le « bal » désignant la chorégraphie archaïque de leur gestuelle telle qu'elle est transmise chez Eschyle – et par extension les mouvements désordonnés de leurs victimes se tordant sous leurs assauts et reproduisant ainsi le « bal des moribonds » jouvien – tandis que le « venin » est celui des serpents qui forment leur chevelure. La seconde évocation d'un bal démoniaque se dessine au niveau sous-jacent du vers « le dieu mourant revient pour son vendredi saint¹⁹ » dont la polysémie – continuant celle de l'exergue « après les ovations du dimanche des rameaux²⁰ » – fait se rejoindre le rappel de la mort du Christ et la réaccentuation érotico-païenne du *Dies Veneris* en tant que jour dédié à la célébration de l'amour et de sa déesse. Si la diabolisation chrétienne des divinités antiques suffit déjà à conférer une aura satanique au « vendredi saint » ainsi redéfini sous les auspices de l'Éros, celle-ci se voit renforcée de façon décisive par le souvenir du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, où le bal présidé par Voland – soit le diable – assisté de l'héroïne du roman a précisément lieu le vendredi saint à minuit et met en scène la réapparition de figures tristement célèbres et ayant connu une mort violente ou infamante, l'intégration dans la démarche herméneutique de la conception boulgakovienne du « vendredi saint » renouvelant par le biais d'un entrelacement intertextuel complexe et sur le mode de l'exacerbation grotesque l'association jouvienne des « démons » et du « bal des moribonds ». Outre les résonances directes qu'ils mettent en place en direction des vers cités – ainsi que de ceux auxquels on va s'intéresser maintenant dans la suite de l'analyse des formulations centrées non plus sur les « démons » mais sur le verbe « tourner » –, les vers de « L'idiot

¹⁷ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

¹⁸ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

¹⁹ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

²⁰ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

qu'on a toujours été » entrent avec leur double lecture du vendredi saint pleinement en résonance avec le constat de Jouve « Ce n'est pas en vain que les seins du Christ / Dans la ténèbre n'étaient point distingués de ceux du diable. » (315), dont l'atmosphère nocturne propre à la confusion et au brouillage des repères anticipe le postulat esthétique du « clair-obscur²¹ » régulièrement revendiqué dans les interviews de Thiéfaine²², et expressément sollicité dans le texte de « Nuits blanches ».

Il n'est pas jusqu'à l'énumération rassemblant « les putains, les traîtres & les bourreaux » dans la suite de l'évocation thiéfainienne du « vendredi saint » qui n'apporte un écho suggestif au traitement du motif des « putains » ou des « prostitué(e)s » chez Jouve, dont la formulation « Le sourire des putains est mon sourire » (395) ou les dédicaces délibérément provocatrices « À toute patrie imprimée à tout ange prostitué » (783) et « À toute chute d'ange intérieur et à tout mensonge de putain » (783) soulignent chaque fois l'ambiguïté foncière, le rôle de la prostituée se voyant aussi bien assumé par le « je » du poète qu'assimilé au dévoiement des idéaux suprêmes. Tandis que l'aura équivoque des « putains » est complétée dans le vers de Thiéfaine par la polysémie des « traîtres » – que la restitution de leur sens latin de « livreurs » issu du verbe *tradere* permet d'identifier comme des « dealers » – et des « bourreaux » – dans le cas desquels la désignation argotique de l'activité sexuelle représentée par le verbe « bourrer » se surimpose à l'acception usuelle du vocable –, on note aussi que l'« ange prostitué » jouvien connaît une déclinaison fructueuse dans la séquence de « Prière pour Ba'al Azabab » qui se termine par la notation « & des anges enchaînés violés par des évêques²³ », la réminiscence jouvienne apparaissant elle-même créatrice d'une remarquable symétrie inversée dans le cadre du corpus thiéfainien dans la mesure où les « anges enchaînés » tels qu'ils apparaissent dans la Vulgate (*cf.* Jude 1, 6 et Ap. 9, 14) constituent sous leur aspect latin d'*alligati* la version passive des *alligatores*²⁴ – soit les anges « enchaîneurs » – de Saint Augustin qui se dissimulent derrière les « Alligators 427²⁵ » apostrophés dans la chanson de même titre. L'identité de principe créée par le seul biais des dénominations latines – tour à tour à peine modifiée puis présente au seul plan latent du discours – entre les « anges nucléaires²⁶ » incarnation

²¹ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches », in *Géographie du vide*.

²² *cf.* entre autres <https://www.youtube.com/watch?v=Miwbs64RkmY&t=175s>

²³ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

²⁴ Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei Libri XXIV*, XII, 26.

²⁵ H.F. Thiéfaine, « Alligators 427 ».

²⁶ H.F. Thiéfaine, « Alligators 427 ».

d'une séduction maléfique et les victimes réduites à l'impuissance approfondit l'image jouvienne de l'« ange prostitué » en en dégageant les deux visages à la fois opposés et complémentaires, celui de la domination agressive et de la soumission volontaire ou imposée, pour laquelle le rôle d'agresseur dévolu aux « évêques » oscille entre transposition poétique d'une actualité douloureuse – renouvelant ainsi le traitement jovien des événements historiques les plus sombres –, variation sur le thème sexuel du « pendu » – l'« évêque des champs » dans la langue populaire classique – tel qu'il est sollicité à un niveau plus ou moins explicite dans « L'ascenseur de 22 h 43 » annonçant « les quais seront encombrés de pendus²⁷ » ou « Maalox Texas blues » exposant le protagoniste au traumatisme visuel du « t'hallucines, tu vois donald duck / en train d'besogner un pendu²⁸ », et rappel cryptique de tous les abus imputables aux « surveillants », « chefs » ou « supérieurs » de toute sorte, tels qu'ils sont englobés dans l'appellation grecque *επισκοπος* prise dans son sens premier – le « surveillant général²⁹ » de « L'ascenseur de 22 h 43 » pouvant d'ailleurs tout aussi bien se métamorphoser en « archevêque » par l'effet de la lecture étymologique « à rebours³⁰ ».

Le rôle décisif de l'élan rotationnel imprimé au « manège » en tant que révélateur de l'action des « démons » – et dont le vers « & quel que soit le sens des astres dans le ciel³¹ » souligne ensuite à la fois l'extension d'ampleur cosmique et la possibilité d'inversion *ad libitum*, telle qu'elle signale alors l'aggravation de la dynamique destructrice – constitue un indicateur tout aussi probant de l'importance dévolue à la référence jouvienne, le processus de recomposition passant ici par la contamination des diverses formulations déclinant les modalités assignées par Jouve à l'action de « tourner », dont la représentation renvoie régulièrement à une manière de fatalité témoignant elle-même de façon visible du dévoiement récurrent des lois qui régissent le fonctionnement de l'univers. L'accentuation liée au mal et à l'injustice prédomine ainsi dans la séquence « Conscience attendue depuis que tous les mondes / Tournent dans le rayon de leur injuste nuit » (470), faisant de celle-ci le point de départ adéquat de la recreation thiéfainienne, à égalité avec son corollaire « Dieux sanglants / Du chaos qui tourne son van tout autour de la nuit sans ailes »

²⁷ H.F. Thiéfaine, « L'ascenseur de 22 h 43 », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Paris, Sterne, 1978.

²⁸ H.F. Thiéfaine, « maalox texas blues », in *Fragments d'hébétude*.

²⁹ H.F. Thiéfaine, « L'ascenseur de 22 h 43 ».

³⁰ H.F. Thiéfaine, « Exil sur planète-fantôme », in *Dernières balises (avant mutation)*, Paris, Sterne, 1981.

³¹ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

(806) tel qu'il prépare directement l'entrée en jeu des « démons » en plaçant des divinités cruelles à l'origine de la funeste giration universelle, dont l'emprise se fait sentir dans la recreation abrégée tant à travers la mention des « astres » que par le biais de l'adjectif épithète « éternel », tel qu'il révèle la dimension symbolique du « manège ». Complétant les implications métaphysico-cosmiques à l'œuvre dans les deux précédents exemples, la visée de dévoilement du mal inhérente à l'emploi jouvien du verbe « tourner » imprime également sa marque à l'évocation de l'Éros avec la formule « Mensonge du désir tu tournais » (788) telle qu'elle se voit également incluse dans la dynamique de fusion des différentes amorces, dans la mesure où tant les « veilles » vécues par le « nous » générique que les « pensées » nourries à cette occasion sous l'égide des « démons » apparaissent naturellement dotées d'une forte charge érotico-sexuelle. Portée à nouveau par la confusion homophonique régulièrement pratiquée par Jouve, l'association de la sexualité avec la promesse eschatologique exprimée par le distique « Les seins avec les saints / Tournoient pour le salut du vivant par les morts » (468) vient nourrir le halo sous-jacent du discours thiéfainien en développant une spécification du mouvement circulaire à la fois particulièrement en phase avec la composante sexuelle inhérente à l'activité fantasmatique entretenue par l'action des « démons » et présentant une affinité immédiate tant avec la séquence précédente centrée sur le « dieu mourant » qu'avec la notation finale plaçant la « mort » en pleine lumière. Tout aussi décisive est également la part prise dans la démarche de redéfinition synthétique par l'invocation « Que l'amour et la mort se tournent en ma main / Mélangés à la vérité » (344) où la dynamique rotatoire s'exerce directement sur les deux principes antagonistes d'Éros et de Thanatos, la focalisation sur le « je » étant par contre relayée chez Thiéfaine par le maintien appuyé de l'universalité du « nous ». Dans la mesure en outre où les deux derniers exemples cités suggèrent une réinflexion positive voire salvatrice de la dynamique circulaire, ils trouvent également une confirmation indirecte dans le complément à valeur de rectification *a posteriori* « quel que soit le sens des astres dans le ciel³² », dont l'indifférenciation assumée englobe tout naturellement les deux accentuations contradictoires du verbe « tourner » décelables chez Jouve. Notons enfin – signe frappant de la souveraineté de disposition caractéristique de l'habitus poétique thiéfainien – que les notions abstraites et définitives de « vérité » et de

³² H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

« salut » privilégiées par le discours jouvien – la seconde d’entre elles possédant de surcroît une évidente dimension religieuse – sont en revanche totalement absentes de la réappropriation mise en œuvre par Thiéfaine, qui bannit toute ébauche de fixation dogmatique au seul profit de la richesse connotative de l’évocation multivoque.

L’aura multivoque installée par Jouve autour des évocations de la féminité – telle qu’elle induit d’emblée l’irruption de l’Éros saisi dans sa dimension physique – se traduit entre autres marqueurs linguistiques par l’oscillation récurrente entre le sens explicite et le « sens biblique », telle qu’elle prévaut dans les mentions de l’action de « connaître » appliquée à la femme. Les deux séquences « Aux écueils de quelque maison l’ai-je connue / Respirée dans le long tube de la pierre » (634) et « Toutes je vous ai dans un rêve / Connues, toutes je vous ai vues » (1171-1172) invitent ainsi à adjoindre à l’acception habituelle de la forme verbale sa signification dérivée d’indicateur de l’accomplissement sexuel, tandis que la possibilité d’une évocation latente du rapprochement physique s’étend aux figures allégorico-symboliques dans le renvoi à « La mort cette autre forme non connue. » (933) C’est sur cette même base que s’élabore la polysémie de la séquence thiéfainienne « & je vois des mutants pendus à la sonnette / de ce que je croyais un domicile connu³³ », dans laquelle la constatation apparemment anodine – mise à part la présence des « mutants » – émise par le protagoniste recouvre une déclinaison complète quoique cryptée de bout en bout des modalités de l’activité sexuelle, chacun des termes de l’évocation y compris bien évidemment le participe final pouvant donner lieu à une redéfinition *ad hoc* mobilisant elle-même toute une série de repères variés. Si la « sonnette » se transforme en désignation des « zones érogènes³⁴ » féminines à travers le recours au sens argotique du verbe « sonner » tel qu’il est présent dans la périphrase « sonner le bouton » ou « sonner le tocsin » – la seconde variante se dessinant déjà en filigrane derrière le vers « ce soir je t’aimerai de mon amour-tocsin³⁵ » de « Une fille au rhésus négatif » –, elle active du même coup la double métamorphose des « mutants » qui y sont « pendus » – rappelons ici pour mémoire le profil récurrent d’acteurs du processus sexuel attribué à ces derniers dans le corpus des chansons – et dans lesquels il est alors loisible de voir soit le résultat du processus de *mutatio* tel qu’il désigne chez Ovide ce que le

³³ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

³⁴ H.F. Thiéfaine, « La ballade d’abdallah geronimo cohen », in *Le bonheur de la tentation*, Paris, Sony, 1998.

³⁵ H.F. Thiéfaine, « Une fille au rhésus négatif », in *Dernières balises (avant mutation)*.

français appelle « métamorphose » – et dont le spectre sémantique dans le discours thiéfaïen va du processus génético-biologique de la reproduction en tant que transformation du matériel préexistant à l'idéal d'une existence profondément transformée voire transfigurée par un appel vers le haut, – soit des pénis en action pour peu qu'on substitue au terme « mutants » son équivalent homophonique latin *muto, onis*, soit l'une des appellations du membre viril dont on trouve un exemple dans les *Satires* d'Horace. On souligne en passant que la seconde offre de lecture trouve une confirmation voire un renforcement implicite dans le renvoi ultérieur à « mes coups de pinceau³⁶ » pour lesquels il suffit de restituer au « pinceau » sa désignation latine de *peniculus*, elle-même dérivée de *penis* dont elle constitue le diminutif. Un tel arrière-plan à forte connotation sexuelle réclame *ipso facto* l'intégration du « domicile connu » dans la cohérence à l'articulation sans défaut de la scène, entreprise pour laquelle la redéfinition biblique de « connu » telle qu'on l'a rencontrée chez Jouve fournit un point de départ adéquat dans la mesure où elle fixe d'emblée le cadre de la réaccentuation. Il est alors aisé de préciser la nature du « domicile » associé à l'épithète à valeur signalétique, puisqu'il prend alors les traits d'une « demoiselle » par l'intermédiaire du vocable bas-latin *dom(n)icella*, le diminutif de *domina* qui donne naissance à la forme française actuelle. Si la « demoiselle connue » qui émerge du discours implicite rejoint les figures féminines jouviennes « connues » du « je » poétique, l'emploi du participe en tant qu'épithète – éliminant les formes conjuguées et par la même l'intervention du « je » – induit un nouveau renversement-élargissement de l'offre exégétique en rétablissant la signification alternative de « connu(e) » telle qu'il est utilisé au sens de « pourvu(e) d'un con » dans la littérature médiévale, dans un processus analogue à la dérivation de « corne » aboutissant à l'adjectif « cornu ». La « demoiselle » ainsi « connue » aux deux sens du terme parachève la transposition érotico-sexuelle de la notation explicite tout en transcendant la dynamique de récréation mise en œuvre à partir des formulations jouviennes, dont le potentiel suggestif est porté à un paroxysme tous azimuts autorisant tant la sexualisation de chacun des termes de l'évocation que le surgissement d'une exégèse d'ensemble entièrement légitimée et lisible jusque dans le détail, le choix de son activation étant laissé à la libre décision du lecteur. Tout aussi riche de possibilités de redéfinition se révèle la peinture jouvienne du « vice » dont le discours thiéfaïen fait siennes aussi bien les

³⁶ H.F. Thiéfaïen, « Nuits blanches ».

affinités étroites avec le domaine de l'Éros que le balancement ludique entre auto-accusation de surface et relativisation en sous-main de la composante dépréciative, tout en amenant par le seul jeu de la dynamique énonciative les deux accentuations à leur ultime conséquence, telle qu'elle va à nouveau au-delà du point de départ jouvien. La revendication affirmée du « vice » par le « je », telle qu'elle ressort du vers « Aux postes de mon vice on relève les troupes » (401), resurgit avec une énergie accrue dans le rappel « de mes vices qui sévissent au bord des précipices³⁷ », le double effet de l'allitération et de la triple rime intérieure prenant ici valeur d'adhésion sans réserve au déploiement des « vices » dont le vers précédent souligne précisément « les délices³⁸ » qu'ils procurent, plaçant ainsi l'ensemble des correspondances acoustiques sous le signe d'un débordement jouissif. Tout en conservant – voire augmentant – la force de son impact signalétique, le jeu des détournements homophoniques se charge de nouvelles implications sémantico-symboliques dans « Du soleil dans ma rue » où la séquence parallèle « le soleil c'est vice & vertu / mais la vie me visse à l'envers³⁹ » introduit l'opposé absolu du « vice » qu'est la « vertu » tout en l'invalidant d'entrée de jeu par le surgissement implicite – mais néanmoins indéniablement perceptible aux marges de la conscience de l'auditeur – d'un « vice-versa » qui réduit à néant l'opposition traditionnelle et supposée irréconciliable entre « vice » et « vertu » par le seul biais de l'inversion parodique. Complétant le processus de recreation de la formulation jouvienne, la métaphore guerrière qui sous-tend celle-ci trouve également un écho dans l'apostrophe « beau militaire⁴⁰ » adressée au protagoniste par « la fille du soldat inconnu » et qui fournit de surcroît l'occasion d'un nouvel entrelacement référentiel, le rappel de l'accentuation martiale créée par Jouve se mêlant ici au renvoi littéral à la *militia amoris* prônée par Ovide, telle qu'elle imprime sa marque à l'ensemble du processus discursif. Si la transposition du « vice » en direction de la figure féminine, telle que l'expose le vers « Adorant ton défaut ton vice et ton caprice » (977), est absente en tant que telle du dialogue latent mené avec les amorces joviennes, le discours de « Du soleil dans ma rue » se réapproprie cependant en sous-main le « caprice » à travers la métamorphose musicale qui commande sa réapparition « sur le capriccio de Kodaly⁴¹ », déclenchant le « feu d'artifice étonnant⁴² » où se

³⁷ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

³⁸ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

³⁹ H.F. Thiéfaine, « Du soleil dans ma rue », in *Géographie du vide*.

⁴⁰ H.F. Thiéfaine, « Du soleil dans ma rue ».

⁴¹ H.F. Thiéfaine, « Du soleil dans ma rue ».

⁴² H.F. Thiéfaine, « Lubies sentimentales », in *Stratégie de l'inespoir*.

superposent l'étymologie renvoyant à la combinaison de *capo* et *riccio* – soit la « tête de hérisson » qui rejoint le « fox à poil dur⁴³ » en tant que désignation cryptique et décalée de la toison pubienne féminine – et dont on peut d'ailleurs également supposer qu'elle est également sollicitée au plan sous-jacent du vers de Jouve – et le « caprice du sultan » issu de la retraduction française du titre et du remplacement du nom du compositeur par son prénom Zóltan. Remarquons enfin qu'au-delà des renvois quasi littéraux au *Diabla s'habille en Prada*, au *Jardin des vertueux* de l'Islam et au *Jardin de la vertu* peint par Mantegna – tel que l'évoque l'auto-ironie à double tranchant du commentaire « mais moi qu'ai rien d'un Mantegna⁴⁴ » –, le démontage sous-jacent de la « vertu » réalisé par le seul jeu des résonances intertextuelles dans la séquence « dans le jardin de la vertu / Minerve s'habille en guerrière⁴⁵ » répond dans le même texte à la peinture jouvienne des « Clorindes de vertu et d'aisselles d'amour » (633), qui trace tant par le pluriel relativisant que par la juxtaposition incongrue des deux compléments associés aux « Clorindes » les contours d'une « vertu » vouée à la défaite dans son combat inégal avec la corporalité de l'Éros.

Parmi les « prédatrices⁴⁶ » qui peuplent le corpus thiéfainien et notamment *Géographie du vide*⁴⁷, les « sirènes » dont la séduction mortifère transparait dans « L'idiote qu'on a toujours été » avec le vers « on entend les murmures effrayants des sirènes⁴⁸ » sont le pendant direct des « sirènes » joviennes dont elles réunissent les principaux traits distinctifs, à commencer par « Les abysses de la sirène » (870) tels que les reproduit la mention des « vagues incertaines⁴⁹ » directement associée aux « sirènes » dans la même strophe du texte de Thiéfaine. Tandis que l'apostrophe « Et toi, sirène de la mer ! et toi séductrice noyée. » (870) approfondit la dimension menaçante de l'accentuation maritime, la dangerosité qui émane des « sirènes populacières » (895) – générant elle aussi les effets « effrayants » soulignés par le vers cité – s'attache contre toute attente moins à leur voix qu'à leurs « yeux » que le discours thiéfainien préfère attribuer aux

⁴³ H.F. Thiéfaine, « Première descente aux enfers par la face nord », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*.

⁴⁴ H.F. Thiéfaine, « Du soleil dans ma rue ».

⁴⁵ H.F. Thiéfaine, « Du soleil dans ma rue ».

⁴⁶ H.F. Thiéfaine, « L'idiote qu'on a toujours été ».

⁴⁷ cf. Françoise Salvan-Renucci, « “ma sorcière a trempé / ses doigts dans le sang chaud” : sirènes”, “stryges” et “prédatrices” dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », in *Loxias* 77, *Femmes et nourriture*, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=10050>.

⁴⁸ H.F. Thiéfaine, « L'idiote qu'on a toujours été ».

⁴⁹ H.F. Thiéfaine, « L'idiote qu'on a toujours été ».

humains objets de leurs visées destructrice, et dont les « regards lointains de naufragés⁵⁰ » reflètent une expérience analogue à celle vécue par Ulysse et ses compagnons. Parallèlement aux échos ainsi apportés aux évocations jouviennes, les « sirènes » de « L'idiote qu'on a toujours été » renouvellent l'aura multivoque du vocable telle qu'elle se déploie dans « Le temps des tachyons » avec la notation « à l'heure où les sirènes traversent nos silences⁵¹ », transférant dans les deux cas le rayonnement alarmant des sirènes féminines à leurs équivalents mécaniques avertisseurs d'un danger – contrastant ainsi d'autant plus fortement avec l'inocuité provisoire des « p'tites sirènes à la page⁵² » qui s'ébattent dans « Rock joyeux ».

La confrontation avec la figure de Méduse est l'occasion d'une recreation d'autant plus riche d'accentuations implicites qu'elle se base sur une séquence jouvienne au profil particulièrement complexe, dans la mesure où l'exclamation « Ô ville immonde ! ô masse à la face méduse. » (1088) ne retient de la figure mythologique que le visage au regard mortel, faisant de la seule « ville immonde » la cible principale de l'intention de dépréciation. Prenant en compte pour encore l'intensifier la double visée de la formulation de Jouve, la réappropriation réalisée dans « Prière pour Ba'al Azabab » non seulement se répartit sur les deux distiques successifs « cœur monstrueux traînant mon âme en bandoulière / sur un furieux passeport de méduse en croisière⁵³ » et « le vieux passeur gitan au large de minuit / me fait franchir des villes au cœur sombre & meurtri⁵⁴ » respectivement consacrés à « méduse » et aux « villes », mais combine la référence jouvienne avec celle aux romans d'Abé Kôbô dont les caractérisations imagées, retranscrites avec une acuité reflétant la précision de l'écriture de ce dernier, offrent *in fine* la clé permettant le décodage adéquat tant du processus thiefaïen de verbalisation que de son rapport avec le substrat jouvien dont l'entrelacement référentiel permet une redéfinition aussi fidèle dans son principe que dotée d'une signature éminemment personnelle, celle du discours protéiforme inauguré par Thiéfaine et pratiqué par ce dernier dans l'ensemble de sa production poétique. Alors que le recours à l'argot permet d'identifier dans la « croisière » une désignation cryptée de la prostitution, l'inclusion dans le réseau des correspondances intertextuelles de la formule de *La face d'un autre* relative au héros de Kôbô à la tête recouverte d'un pansement et en

⁵⁰ H.F. Thiéfaine, « L'idiote qu'on a toujours été ».

⁵¹ H.F. Thiéfaine, « Le temps des tachyons », in Grand Corps Malade, *Il nous restera ça*, Paris, Believe, 2015.

⁵² H.F. Thiéfaine, « Rock joyeux », in *Soleil cherche futur*, Paris, Sterne, 1982.

⁵³ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

⁵⁴ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

ce sens « non muni d'un passeport nommé “visage”⁵⁵ » donne en effet à reconnaître dans le « furieux passeport » le visage effrayant de la figure mythologique, fournissant un équivalent exact à la « face méduse » évoquée par Jouve. Si la « ville immonde » de la séquence jouvienne est représentée sous la forme en apparence atténuée des « villes au cœur sombre & meurtri », c'est cependant bien à travers le renvoi au « cœur » – auquel s'ajoute le « cœur monstrueux » évoqué dans le vers précédant l'apparition de Méduse – que s'élabore la seconde recomposition mise en œuvre par le discours thiefainien, à laquelle participe aussi « l'araignée mortifère » de l'*incipit* du texte dont le « cœur monstrueux » qui lui est grammaticalement apposé a pour tâche de préciser les contours. Du fait qu'elle intègre expressément le « cœur » dans la « cité » en tant qu'organe vital animant cette dernière, la question posée du protagoniste de *La face d'un autre* « Pour qui bat-il l'énorme cœur de la cité qui continue à battre sans savoir pourquoi ?⁵⁶ » dévoile dans le « cœur monstrueux » entraînant l'« âme » du protagoniste la ville – soit donc la « masse » amorphe apostrophée par Jouve – dont l'assimilation supplémentaire à « l'araignée mortifère » souligne alors la dimension tentaculaire, telle que la donne également à voir Kôbô dans *Le plan déchiqueté* à travers l'image de la ville qui « allongeait vers moi un grand bras couvert de croûtes⁵⁷ » symbolisant à la fois son extension sans frein et la laideur de celle-ci. La séquence de Thiéfaïne devient ainsi non seulement le lieu d'une rencontre entre Jouve et Kôbô, mais aussi d'une dynamique de confirmation-validation réciproque dont l'effet dépasse le seul cadre du processus d'écriture auxquels ils servent de support implicite, invitant à une lecture conjointe des deux auteurs dont l'entreprise de recréation fait surgir les réels dénominateurs communs au-delà de leur sollicitation en tant que supports latents du processus discursif.

La précision de la lecture thiefainienne de Jouve se marque dans le sort fait dans *Géographie du vide* à un terme comme celui de « figures », dont la dimension multivoque se profile à loisir dans les séquences « et la lumière / Précipitait le mauvais rêve des figures » (414), « Quel amour engendra mes figures non pures ! » (1050) ou « La Figure des monts diaprés de blancheur » (1077). Portée par un processus allitératif à l'intensité

⁵⁵ Abé Kôbô, *La face d'un autre* [1964], traduit du japonais par Ôtani Tzunemaro avec la collaboration de Louis Frédéric, Paris, Stock, 1969, 1987, « Bibliothèque cosmopolite », p. 98.

⁵⁶ Abé Kôbô, *Le plan déchiqueté* [1967], roman traduit de l'anglais par Jean-Gérard Chauffeteau, Paris, Stock, 1971, 1988, p. 255.

⁵⁷ Abé Kôbô, *Le plan déchiqueté*, p. 169.

maximale – qui crée ainsi un équivalent sensoriel immédiat à la représentation de « l’infini » sollicitée en fin de séquence –, l’évocation « des esquisses enflammées où des figures folles / défilent & font des feux au fond de l’infini⁵⁸ » rencontrée dans « Nuits blanches » apporte au « mauvais rêve des figures » jouvien un écho à la fois amplifié et inversé puisque les « figures » en question sont ici le fruit non pas du sommeil mais des « insomnies⁵⁹ » du « je » poétique, tandis que la caractérisation des mêmes « figures » comme « non pures » établie par le vers de Jouve – on reviendra par la suite sur l’accentuation jouvienne présente dans l’épithète « folles » – s’avère appropriée à la description qu’en propose le texte de Thiéfaine, tout comme le lien génétique statué par Jouve entre les « figures non pures » et un « amour » dont la nature reste selon toute apparence à préciser. Si le recours au lexique ovidien et à son utilisation récurrente des *figurae* en tant que désignation des positions prises par les corps des partenaires dans l’acte sexuel s’avère indispensable pour appréhender pleinement la fonction spécifique dévolue aux « figures » dans le discours thiéfaïen – telle qu’elle se manifeste avec une insistance encore plus marquée dans « Prière pour Ba’al Azabab » où la notation « Botticelli s’égare sur mes figures abstraites⁶⁰ » fait directement suite à la vision des « lèvres rouges & sensuelles brillant sous la voilette⁶¹ » –, sa combinaison avec le rappel jouvien confère une dimension impérieuse à la présence de l’Éros, nourrissant ici la polysémie des « esquisses » que leur étymologie italienne – *schizzo* désignant à l’origine et notamment chez Boccace la « tache que fait un liquide qui gicle⁶² » – place d’emblée au cœur du processus de rapprochement physique, tout autant que celle de la *botticella* que sa nature de « tonneau » ou « barrique » rapproche de la « cuve à mazout⁶³ » qui accueille le « rollmops⁶⁴ » dans une évocation cryptique et décalée de l’union physique. C’est à nouveau par l’intermédiaire d’Abé Kôbô que se dessine par contre l’élucidation de l’épithète « abstraites », telle qu’elle se charge d’une forte connotation maniaco-sexuelle à travers le passage de *La Face d’un autre* dont la formulation de Thiéfaine offre un raccourci remarquablement évocateur, ne serait-ce que par l’accentuation

⁵⁸ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

⁵⁹ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

⁶⁰ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba’al Azabab ».

⁶¹ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba’al Azabab ».

⁶² <https://www.cnrtl.fr/etymologie/esquisse>.

⁶³ H.F. Thiéfaine, « L’homme politique, le rollmops & la cuve à mazout », in *Autorisation de délivrer*. Tout comme le « bitume » de « chambre 2023 (& des poussières...) » [in *Alambic / sortie sud*, Paris, Sterne, 1984], le mazout se prête de par sa consistance spécifique à une utilisation imagée en tant que désignation des sécrétions corporelles émises lors de l’acte sexuel.

⁶⁴ H.F. Thiéfaine, « L’homme politique, le rollmops & la cuve à mazout ».

fétichiste qui sous-tend la fascination exercée par les « lèvres » et surtout la « voilette » : « Certes l'acte maniaque n'est qu'un aspect dissimulé des rapports humains dans l'abstrait. Lorsque l'"autre" est hors de portée de l'imagination et qu'on ne garde avec lui que des rapports abstraits, il devient obligatoirement un être opposé abstrait, c'est-à-dire un ennemi. Et le côté sexuel de l'opposition engendre un acte maniaque. Autrement dit, tant qu'il existera des femelles abstraites, il naîtra inévitablement des mâles maniaques.⁶⁵ ». L'autre facette de la « précipitation » chimique causée chez Jouve par l'irruption de la lumière se manifeste dans « Nuits blanches » à travers la notation « au matin la lumière joue avec les vitraux⁶⁶ » basée sur les exégèses médiévales de la « parthénogénèse⁶⁷ » de la Vierge Marie, la vision du soleil qui traverse les vitraux tout en les laissant intacts correspondant à l'action fécondante de l'Esprit Saint sur le corps virginal tandis que la « vitrine » retrouve parallèlement – et indépendamment de la tradition de l'herméneutique mariale – son acception argotique de désignation de la zone sexuelle féminine. On remarquera par ailleurs que la réappropriation de la troisième séquence jouvienne laisse de côté le terme même de « figures » pour se concentrer sur l'image des « monts diaprés de blancheur », que le vers « dans le blanc des sommets des montagnes perdues⁶⁸ » recrée dans « Infinitives voiles » par le biais d'une polysémie aussi discrète que suggestive, dans laquelle la lecture littérale des « montagnes perdues » autorise la transposition sexuelle qui les transforme en équivalents des « monts de Vénus », en concordance latente avec l'aspiration émise par le protagoniste culmine dans le désir tout aussi évocateur de « graver l'espoir d'un futur désiré⁶⁹ ». La conclusion de « Nuits blanches » où le départ du protagoniste s'accompagne de la précision sibylline « juste le temps d'apprendre à redevenir fou⁷⁰ » rejoint – peut-être aussi jusque dans le double sens de « graver » qu'on vient de rencontrer dans « Infinitives voiles » et qui assume régulièrement dans le discours thiéfainien la fonction de renvoi cryptique à l'acte sexuel et à sa conséquence essentielle qu'est la procréation – la séquence jouvienne relative à « Une gravure écrite par l'amour d'un fou » (587) dont la recreation sous-jacente dans le texte de la chanson se partage entre l'aveu de la folie tel qu'on vient de le mentionner

⁶⁵ Abé Kôbbô, *La face d'un autre*, p. 141.

⁶⁶ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

⁶⁷ H.F. Thiéfaine, « parano-safari en ego-trip-transit », in *Défloration 13*, Paris, Sony, 2001.

⁶⁸ H.F. Thiéfaine, « Infinitives voiles », in *Suppléments de mensonge*, Paris, Sony/Columbia, 2011.

⁶⁹ H.F. Thiéfaine, « Infinitives voiles ».

⁷⁰ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

et le regard porté sur les « vitraux » « où j'ai peint mes délires aux accents ingénus⁷¹ », renforçant par le redoublement effectué sur le mode de la variation la place centrale dévolue à la folie tant dans la sphère de l'Éros que dans le processus de création artistique représenté ici par l'activité du peintre, et confirmant du même coup l'interdépendance de principe qui préexiste entre les deux domaines – et dont on a déjà repéré un signal dans la double lecture du « pinceau »-*peniculus*. La même contamination des repères énonciatifs se produit dans « Prière pour Ba'al Azabab » avec le vers « je vois des peintures fraîches au fond des catacombes⁷² », où la séquence jouvienne « Victime je suis un atroce conduit / Pour travailler à ces peintures de la nuit / Où seront célébrées ses muqueuses merveilles. » (372) est déclinée sur le mode d'une ambiguïté délibérée qui élimine l'univocité de la notation anatomique – telle qu'elle est susceptible chez Jouve de remettre en question la réalité des « peintures de la nuit » en tant que véritables œuvres d'art – au profit de l'univocité de façade émanant de la notion *a priori* aussi inoffensive que familière de « peinture fraîche », que vient ensuite remettre en question de façon d'autant plus énergique la strate implicite du discours à travers le retour à l'acception médiévale qui fait de la « peinture » une « souillure⁷³ », – et donc des « peintures fraîches » le pendant exact des « esquisses » de « Nuits blanches » – ainsi que par le biais de la polysémie des « catacombes », dans lesquelles le verbe latin *cumbere* – être couché – se superpose au vocable *tumba* – tombe –, invitant à une relecture sexuelle que vient pleinement valider la suite de la vision où le vers « & des nagasaki-satori sur ma tombe⁷⁴ » – à propos duquel on fait abstraction ici des connotations relevant de l'histoire mondiale ou de la spiritualité du Zen – associe la redéfinition de la « tombe » en tant que couche ou lit à la lecture étymologique du nom de la ville japonaise, composé de « naga », long, et « saki », pointe. (On s'intéressera dans la suite immédiate de ce paragraphe aux équivalents tant jouviens que thiéfainiens de « l'atroce conduit » dont on peut déjà redessiner le profil par le rétablissement du sens latin de *atrox* lui-même dérivé de *ater*, soit « noir ».)

Renouvelant le paradoxe oxymorique « la folie m'a toujours sauvé / & m'a empêché d'être fou⁷⁵ » énoncé dans « Petit matin 4.10. heure d'été » ou

⁷¹ H.F. Thiéfaine, « Nuits blanches ».

⁷² H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

⁷³ cf. Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 2534.

⁷⁴ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

⁷⁵ H.F. Thiéfaine, « Petit matin 4.10. heure d'été », in *Suppléments de mensonge*.

l'appel « à tout mettre en danger / devant notre folie⁷⁶ » tel que le formule déjà la « Première descente aux enfers par la face nord » – pour ne rien dire du « Chant du fou⁷⁷ » qui fait de ce dernier l'exposant d'un discours poético-prophétique ou de la « clairvoyance égarée dans les versets d'un drame / où l'on achète le vent où l'on revend les âmes⁷⁸ », telle qu'elle échoit au seul « fol hurlant⁷⁹ » dans « Le temps des tachyons » – le rôle éminent qui échoit à la folie en tant qu'attribut obligé et distinctif du poète fait à lui seul l'objet de « Vers la folie » dont la localisation « dans le froid le brouillard⁸⁰ » réalise la transposition littérale du tableau jouvien de « Ce pays froid comme un miroir de la folie » (430) en l'entrelaçant d'une série de réminiscences nordiques et islandaises, sans oublier la récréation en raccourci de *Macbeth* dont on peut établir que Thiéfaine le lit – au moins pour ce qui est de sa sollicitation dans *Géographie du vide* – dans la traduction de Jouve, ainsi qu'en témoigne l'allusion aux « sœurs fatales⁸¹ » rencontrée dans « La fin du roman »⁸². En tant qu'*alter ego* du « seigneur / Fou dans son château noir de spectacles et d'ombres. » (1032), le « je » de « Vers la folie » conserve son statut de détenteur du « sens sacré de mort et de folie » (1055) tel que l'évoque Jouve, tout en lui adjoignant des offres de basculement vers l'univers de la sexualité parmi lesquelles on choisit de détailler ici le complément apporté à la notation « dans le froid le brouillard » par la proposition « où s'engluent nos regards⁸³ », dont la valeur signalétique résulte notamment de la redéfinition des paramètres atmosphériques qui en découle – les « regards » récupérant leur signification d'« ouvertures » pour devenir le point de jonction des corps réunis dans l'accomplissement physique de l'Éros tandis que le verbe « s'engluer » renvoie à l'action des sécrétions corporelles émises par les deux partenaires, la « nuit » comme le « brouillard » – dont la lecture en tant que réminiscence historique affirme par ailleurs sa validité dans toutes

⁷⁶ H.F. Thiéfaine, « Première descente aux enfers par la face nord », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*.

⁷⁷ H.F. Thiéfaine, « Le chant du fou », in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*.

⁷⁸ H.F. Thiéfaine, « Le temps des tachyons ».

⁷⁹ H.F. Thiéfaine, « Le temps des tachyons ».

⁸⁰ H.F. Thiéfaine, « Vers la folie », in *Géographie du vide*.

⁸¹ H.F. Thiéfaine, « La fin du roman », in *Géographie du vide*.

⁸² Les références à l'*Edda*, aux romans d'Arnaldur Indridason et à *Macbeth* mobilisées dans le réseau intertextuel de « Vers la folie » et plus généralement de *Géographie du vide* sont détaillées dans Françoise Salvan-Renucci, « “de tous ces mots-missiles soufflés sur mes neurones” : autour de *Géographie du vide* », Conférence n° 28, #H.F. Thiéfaine 1, CTEL, 17 janvier 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CyM2eSO5FIA&t=1s> et dans le « Supplément à la conférence n° 28, 17 janvier 2022 », <https://www.youtube.com/watch?v=uCnbnKGPYuc&t=7s>.

⁸³ H.F. Thiéfaine, « Vers la folie ».

les occurrences thiéfainiennes de la formule – endossant parallèlement leur signification alchimique de symboles de la fécondité telle qu'elle est régulièrement sollicitée chez Thiéfaine.

Le retour annoncé plus haut sur « l'atroce conduit » jouvien amène naturellement à s'intéresser tant aux équivalents les plus fréquents de ce dernier que sont le « couloir » ou le « tunnel » qu'à leur récréation dans le discours thiéfainien. Les questions jumelles « combien de jours encore au milieu des tempêtes devons-nous piétiner au fond des corridors⁸⁴ » puis « combien de jours encore & combien de tunnels / avant de chevaucher les années sans lumière⁸⁵ » – telles qu'elles s'inscrivent dans le prolongement des séquences « le blues est au fond du couloir⁸⁶ » ou « peu à peu t'aperçois le tunnel / où brillent les immortels⁸⁷ » – ramassent en une évocation unique et dépourvue de toute spécification supplémentaire les variations jouviennes ayant pour fonction de développer les diverses connotations du motif, dont le spectre s'étend du renvoi à la féminité et/ou à l'Éros au pressentiment de la mort, tel qu'il se traduit par la vision du « couloir » ou du « tunnel » familiers aux expériences de mort imminente. Si le « couloir étrange » (126) se prête à de nombreuses offres de lecture renvoyant indifféremment à l'un ou l'autre des termes de l'énumération, l'injonction « Conduis-moi dans ce couloir de nuit / Amant pur amant ténébreux (295) fait tout autant pencher la balance du côté de la dimension sexuelle que la mention de « ton couloir d'éternelle énergie » (1025) ou son corollaire évoquant le « tunnel de mes sens » (296), tandis que le souvenir du « tunnel où j'étais enfanté » (580) oscille entre l'hommage au versant maternel de la féminité et celui rendu à la transcendance révélée par l'accomplissement de l'Éros. « Quand la rue mal quittée était l'obscur couloir / D'autres déesses crues aux crinières unies (1073) Tout en plaçant le « couloir » sous le signe explicite de la mort, les notations « Ô quel doute en quel couloir tremblant ! Et tu es / Lasse à tomber quand s'ouvre et va s'ouvrir / La nuit où tu es sauvée : car tu vas mourir. » (227) ou « Car voilà qu'il n'est plus possible de mourir au terrifiant couloir, et qu'il n'est plus / De secours contre cette mort surnaturelle, » (889) ouvrent également la voie à la possibilité d'une réaccentuation érotico-sexuelle sous-tendue par la notion de « petite mort », tandis que l'équivoque quant à la nature du « couloir » ou du « tunnel » entretenue par les séquences « Ce couloir de parfum qui n'a

⁸⁴ H.F. Thiéfaine, « Combien de jours encore », in *Géographie du vide*.

⁸⁵ H.F. Thiéfaine, « Combien de jours encore ».

⁸⁶ H.F. Thiéfaine, « Ad orgasmum aeternum », in *Soleil cherche futur*.

⁸⁷ H.F. Thiéfaine, « Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville », in *Le bonheur de la tentation*.

aucune image » (430), « Je suis seul au couloir sans respiration » (460), « Longtemps ayant vécu dans les couloirs nocturnes » (613) ou encore « Crouler dans les couloirs que l'abîme protège » (629) évite toute fixation sur telle ou telle grille de lecture, signalant par là indirectement l'égale validité des exégèses antagonistes.

Le riche matériau jouvien incorporé dans la dynamique de réappropriation mise en œuvre dans « Combien de jours encore » – dont on va détailler ici les modalités telles qu'elles permettent la prise en compte en raccourci de la totalité des résonances présentes dans les formulations citées – fait à nouveau l'objet d'un entrelacement référentiel dont l'action s'exerce elle aussi aux deux extrémités de l'aura associative, et qui réunit Jouve et Ernesto Sabato dont les romans trouvent un écho récurrent dans les strates sous-jacentes du discours thiéfainien⁸⁸. Le « tunnel de chair⁸⁹ » du corps féminin puis maternel dans lequel se voit aspiré Fernando dans *Héros et tombes* – régressant au passage à l'état d'un poisson dans une préfiguration de l'image du retour « jusqu'au berceau final⁹⁰ » poursuivie dans « En remontant le fleuve » – et son symétrique inversé du « tunnel obscur et solitaire⁹¹ » dans lequel évolue irrémédiablement le protagoniste du *Tunnel* fusionnent avec les amorces joviennes pour aboutir à la double recreation élaborée autour des « corridors » et des « tunnels », dont la polysémie invite – et ce malgré la dominance explicite du *Memento mori* qui apparente le texte à la devise joviennne « *Mortis mortem vincit qui moriturus vixit.* » (275) – à une appréhension conjointe et simultanée tant sous l'aspect de la finitude de l'existence que sous celui de l'irrépressibilité de l'élan vital porté par l'Éros⁹². L'intégration dans le processus discursif des accentuations issues des séquences de Jouve et de Sabato – telle qu'elle autorise la mobilisation soit de la totalité du halo connotatif, soit de telle ou telle de ses composantes antagonistes – passe ici moins par le recours

⁸⁸ Le dialogue implicite avec Ernesto Sabato est décrit dans Françoise Salvan-Renucci, « “combien de jours encore & combien de tunnels” : présence d'Ernesto Sabato dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », Conférence n° 34, #H.F. Thiéfaine 7, CTEL, 7 novembre 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=IVoO8DXYraE&t=1s>.

⁸⁹ Ernesto Sabato, *Héros et tombes* [*Sobre héroes y tumbas*, 1961/1991], traduit par Jean-Jacques Vilard, préface de Witold Gombrowicz, Paris, Éditions du Seuil 1967/1996, p. 409, p. 410.

⁹⁰ H.F. Thiéfaine, « En remontant le fleuve », in *Stratégie de l'inespoir*.

⁹¹ Ernesto Sabato, *Le Tunnel* [*El Túnel*, 1948], traduit par Michel Bilbao, Paris, Éditions du Seuil, 1978/1995, p. 135.

⁹² Une analyse détaillée de ces vers est proposée dans Françoise Salvan-Renucci, « “le dieu mourant revient pour son vendredi saint” : la dialectique du Vivant et du Mourant dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », in Béatrice Bonhomme, Françoise Salvan-Renucci, Jean-Pierre Triffaux (ed.), *Le Vivant-Mourant*, Paris, Hermann, 2023 (à paraître).

aux termes mêmes de « corridors » ou de « tunnels » – dont l’atmosphère générale annonciatrice de « crépuscules⁹³ » suggère en premier lieu la corrélation avec la sphère de la mort – que par les verbes associés à ces derniers tels qu’ils s’avèrent susceptibles d’une redéfinition aussi inattendue que totalement plausible, qui ouvre alors la porte à . Si l’obligation de « piétiner au fond des corridors » évoque tout d’abord l’impatience née d’une attente obligée elle-même révélatrice d’une impuissance de nature métaphysico-existentielle, le rétablissement du sens d’origine désignant le fait de « jouer des pieds » oriente l’idée de « piétiner » tant celle de « marcher » au sens argotique du terme que surtout vers celle de « prendre son pied » – telle qu’elle commande également la réaccentuation sexuelle des vers « mon pied entre les dents / je cherche ma civière⁹⁴ », où le discours de surface évocateur d’un carnage sur un champ de bataille se transforme en la peinture d’une jouissance cherchant une couche appropriée, les « corridors » basculant du même coup vers le rappel du « tunnel de chair » de Sabato ou du « couloir d’éternelle énergie » jouvien. C’est de même le verbe « chevaucher » et l’évidence de son détournement sexuel qui installe les « tunnels » au cœur du processus du rapprochement physique, avant d’être relayé dans la suite de la strophe par « effeuiller⁹⁵ » dont l’acception relevant du *strip-tease* se présente quasi spontanément à l’esprit du lecteur, « l’ombre & le vide éternel⁹⁶ » qui lui sont associés constituant de surcroît la définition même de la féminité telle qu’elle est énoncée dans le *Tao-ti-king*⁹⁷.

La même possibilité récurrente de basculement d’Éros vers Thanatos et inversement nourrit la polysémie du distique « quand nous cherchions en vain là-bas dans les bas-fonds / sous le marbre des morts l’entrée d’un paradis⁹⁸ » dont le second vers donne son titre à la présente contribution, et qui incorpore au niveau implicite dans l’évocation du « paradis » la définition qu’en propose le distique de Jouve « Quand je croyais les perdre je m’engloutissais / Au seuil du paradis leur étroite Nature » (1120). Au-delà d’une telle spécification explicite qui devient le support d’une exégèse privilégiant la dimension sexuelle, le halo référentiel issu du corpus jouvien s’élargit ici – ne nécessitant de fait qu’un raccourci passant par

⁹³ H.F. Thiéfaine, « Combien de jours encore ».

⁹⁴ H.F. Thiéfaine, « Première descente aux enfers par la face nord ».

⁹⁵ H.F. Thiéfaine, « Combien de jours encore ».

⁹⁶ H.F. Thiéfaine, « Combien de jours encore ».

⁹⁷ cf. Françoise Salvan-Renucci, « “heureux dans l’instant” : présence du Zen et du Tao dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », Conférence n° 35, #H.F. Thiéfaine 8, CTEL, 5 décembre 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3LO9jJPidec&t=8s>.

⁹⁸ H.F. Thiéfaine, « Page noire ».

l'élimination du motif de la folie pour faire surgir l'image du « marbre des morts » – aux vers rappelant « Le conciliabule des morts d'un naufrage très ancien, / Marbre de la folie ou délire des morts » (1031), dont un autre écho se manifeste dans le renvoi générique à « nos regards lointains de naufragés⁹⁹ », auquel la sentence jouvienne « La peine est naufrage de rêve » (713) apporte un commentaire aussi indirect qu'éclairant.

C'est autour de la mission du poète et de son rapport à la langue que se cristallise la dynamique de recreation qui fait se rencontrer les formules de Thiéfaine et leurs préfigurations joviennes, aspect particulièrement révélateur du dialogue implicite sur lequel on conclura les présentes réflexions. L'allégeance commune à la figure archétypique d'Orphée, telle qu'elle inspire déjà à Thiéfaine « Orphée nonante huit¹⁰⁰ » et « Eurydice nonante sept¹⁰¹ » – dont le *leitmotiv* « de l'autre côté du passage obscur¹⁰² » apporte un complément aux évocations des « tunnels » et des « corridors » – et trouve son résumé symbolique dans le vers jovien « Orphée a recherché Eurydice dans l'ombre » (944), se traduit ainsi dans « Prière pour Ba'al Azabab » par le constat ironico-désabusé « à quoi bon m'efforcer de chanter comme Orphée / maintenant qu'Eurydice ne me fait plus bander¹⁰³ » auquel la solennité de l'invocation jouvienne « Et par ce souffle sans repos qui lève et bande sous mon cœur » (959) apporte une correction décisive, qui libère le verbe utilisé par les deux auteurs de sa seule dimension sexuelle et argotique pour en faire le vecteur d'une dynamique vitale animant la totalité de l'existence, telle que la résume le double détournement goethéen et historico-politique contenu dans le titre de l'album *Eros über alles*. La dimension prophétique de la poésie et son rapport privilégié au mystère de l'enfance, tels que les dépeint Jouve dans les vers célébrant « Le poète ô seigneur des plus lointains possibles / Prophétise à tes yeux dans le rude univers » (737) ou la séquence évoquant « Et l'autre, cœur d'un ange / Demeuré deux grands yeux sur l'haleine d'enfant / Chargé du souffle d'inspiration étrange » (1085) trouve ainsi un corollaire tout aussi inspiré « L'idiot qu'on a toujours été » dont l'*incipit* « quelque part dans la brume un voyant solitaire / s'éloigne & disparaît sous les traits d'un enfant / & son langage abstrait étoilé de mystère / nous dévoile un futur prophétique alarmant¹⁰⁴ » reprend successivement les

⁹⁹ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

¹⁰⁰ H.F. Thiéfaine, « Orphée nonante huit », in *La tentation du bonheur*, Paris, Sony, 1996.

¹⁰¹ H.F. Thiéfaine, « Eurydice nonante sept », in *Le bonheur de la tentation*.

¹⁰² H.F. Thiéfaine, « Eurydice nonante sept ».

¹⁰³ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».

¹⁰⁴ H.F. Thiéfaine, « L'idiot qu'on a toujours été ».

deux grandes accentuations joviennes, tout en assignant au futur un visage « alarmant » qui va peut-être au-delà des conceptions joviennes, mais doit aussi et avant tout se comprendre comme un appel à l'éveil et à la lucidité propre à celui qui est à même de jouer le rôle « alarmant » de celui qui sonne l'alarme. L'outil qu'offre à ce dernier le « grand éventail / Des symboles de mots des touches étrangères / Variées à ce point que se confond l'esprit / Comme en un labyrinthe » (1087), aboutissant à la création d'une « phrase » qui se révèle « par profond jeu / Absente au sens absente ailée. » (723) trouve ainsi un reflet saisissant dans la conception thiéfainienne « de tous ces mots-missiles soufflés sur mes neurones / atomisés samplés splittés vides & aphones¹⁰⁵ », telle qu'elle embrasse à la fois le processus de recreation des divers matériaux poétiques et la déclinaison virtuose dont ces derniers font l'objet dans ses textes.

¹⁰⁵ H.F. Thiéfaine, « Prière pour Ba'al Azabab ».