



HAL
open science

“ elle dort au milieu des serpents ” : métamorphoses du serpent dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaïne Françoise Salvan-Renucci, CTELA, Université Côte d’Azur

Françoise Salvan-Renucci

► **To cite this version:**

Françoise Salvan-Renucci. “ elle dort au milieu des serpents ” : métamorphoses du serpent dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaïne Françoise Salvan-Renucci, CTELA, Université Côte d’Azur. *Journal of Archaeomythology*, A paraître. hal-04464512

HAL Id: hal-04464512

<https://hal.science/hal-04464512>

Submitted on 18 Feb 2024

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 - NonCommercial 4.0 International License

« elle dort au milieu des serpents » : métamorphoses du serpent dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci, CTELA, Université Côte d'Azur

Abstract

H.F. Thiéfaine's texts featuring the snake, or its equivalents such as dragons and alligators, bring out the archetypal dimension, itself the bearer of a recurring ambivalence. Sometimes associated with the feminine, sometimes with the masculine, carrying a strong erotico-sexual potential but also representing the power of the devil, the snake, through the venom it distills, embodies a deadly yet irresistible seduction, to which the figures confronted with it succumb even if they are able to overcome the ordeal of the initiatory encounter.

Keywords

Serpent ; Snake ; H.F. Thiéfaine ; Mythology ; Polarities ; Polysemy ; Intertextuality

Introduction

The evocation of the snake in Thiéfaine's discourse takes the form of a fragmented portrait with an impressive referential anchorage, within which implicit reminiscences of mythological, anthropological, philosophical, literary or pictorial origin intertwine. The present contribution will examine the treatment given to this rich material, following a progression through the texts whose sinuosity, as deliberate as it is inescapable, will create a symbolic equivalent to the characteristic undulations of the snake's movement.

Unfortunately, the polysemy of the author's discourse is a redhibitory obstacle to the treatment of the subject in English, insofar as practically every formulation or even every term taken in isolation can be the subject of two or even three readings that are both competing and complementary, both from the etymological-semantic point of view and with regard to the elements of intertextuality mobilized in the different strata of multivocal expression. Taking explicit discourse alone into account, while seemingly more conducive to an English rendering of poetic statements, is not an option here, simply because it invalidates from the outset any attempt at in-depth exegesis, which must instead highlight all the connotations brought into play around the motif of the serpent and its various avatars, as well as the effects of echo, counterpoint or inversion that are established between them. For this reason, we felt compelled to offer our contribution in both spoken and written French, so as not to oversimplify and/or distort a poetic expression characterized by its protean complexity and polyphonic arrangement, in which the superimposition of exegetical offers is read vertically and simultaneously, as one would a musical score.

L'évocation du serpent dans le discours thiéfainien s'opère sous la forme d'un portrait éclaté à l'impressionnant ancrage référentiel, au sein duquel s'entrelacent des réminiscences implicites de provenance mythologique, anthropologique, philosophique, littéraire ou picturale. C'est à la déclinaison du traitement réservé à ce riche matériel que va s'attacher la présente contribution, au détour d'une progression au fil des textes dont la sinuosité aussi délibérée qu'inéluctable créera un équivalent symbolique aux ondulations caractéristiques du mouvement du serpent.

Le parcours proposé ici débutera par *Les ombres du soir* dont l'*incipit* « elle dort au milieu des serpents¹ » – ainsi que sa variante dynamisée pratiquée en concert et substituant « danse » à « dort » – dote d'emblée la figure féminine d'une aura suggestive dont la matérialisation visuelle fait surgir les traits de la *Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau qui évolue dans

¹ H.F. Thiéfaine, *Les ombres du soir*, in *Itinéraire d'un naufragé. L'intégrale des chansons*, Paris, Seuil, « Points. Poésie », 2023, p. 398. Par la suite, toutes les citations des textes de Thiéfaine sont suivies de l'indication entre parenthèse du numéro de page correspondant dans l'édition intégrale.

une atmosphère onirico-aquatique aux tonalités glauques, telle que l'instaure dans le texte de Thiéfaïne l'indication « sous la tonnelle, près des marais » (398) qui fait immédiatement suite à la constatation initiale. La tonalité bachelardienne qui place ainsi le texte sous le signe de *L'eau et les rêves* – y compris dans le cas où la danse vient relayer le sommeil évoqué dans la version d'origine – se conjugue ici avec le rappel pictural pour orienter l'appréhension des « serpents » dans le sens d'un renvoi à une féminité archétypique d'inspiration mélusinienne telle que la définit Jung – dont la conception trouve un autre écho frappant dans l'apparition de « Mélusine aux longs cheveux défaits » surgissant « dans la brume des marais » (319) à la fin des *Fastes de la solitude*. La dangerosité latente inhérente aux « visions » émanant de la sphère de l'inconscient telles qu'elles forment le substrat de l'ensemble du texte – dont l'auteur rappelle qu'il est d'abord le produit d'un rêve reconstitué partiellement au réveil et complété *a posteriori* – est apostrophée de façon explicite dans le distique « & dessine sur ton membre une cartographie / des ténèbres où t'attendent quelques maillons maudits » (319) qui suit immédiatement l'apparition de la figure, et dans lequel le serpent totalement occulté lors de la mention de Mélusine – dont le seul nom suffit de fait à établir la qualité de femme-serpent que lui confère la tradition véhiculée par la légende – est présent à la marge sous-jacente de la description des actes accomplis par celle-ci à travers le choix du « membre » en tant que support de la « cartographie des ténèbres », adjoignant ainsi à la vision féminine du serpent un pendant phallique lui-même révélateur de la faculté de « mutation » (103) inhérente au motif – et remarquablement mise en œuvre par le discours poétique dans la totalité des déclinaisons de ce dernier.

Renouvelant l'ambivalence onirico-fantastique qui se fait jour dans le portrait de Mélusine, l'attractivité irrésistible qui se dégage de la femme-serpent des *Ombres du soir* – conçue du propre aveu de Thiéfaïne comme une variation sur la *Vouivre* de Marcel Aymé avec laquelle elle partage « les yeux au-delà des diamants / qu'elle a incrustés dans ses plaies » (398) – va elle aussi de pair avec l'irruption d'une menace directement formulée et comme telle pleinement assumée par la figure féminine : le « tu sais déjà, me murmure-t-elle / qu'il faut séduire pour mieux détruire » (399) constitue en ce sens le prélude symbolique à la dernière strophe du texte, telle qu'elle se révèle précisément comme le lieu d'une redéfinition décisive des paramètres herméneutiques – ou plus précisément de la confirmation des amorces implicites déjà repérables dans les strophes précédentes. Si la reprise modifiée de la formule d'ouverture – devenue « hmm... elle joue avec ses serpents » (399) tandis que reste inchangée l'indication « sous la tonnelle, près des marais » – se rapproche d'une part encore davantage de l'image véhiculée par le tableau du Douanier Rousseau notamment à travers l'onomatopée initiale dont le caractère pré-verbal accentue encore l'imprégnation onirique, c'est à l'inverse le souvenir d'un univers bien plus sombre qu'éveille la littéralité du changement de verbe, par lequel le vers de Thiéfaïne se dévoile comme la transposition au féminin du « *er spielt mit seinen Schlangen*² » (il joue avec ses serpents) que le texte de la *Todesfuge* de Paul Celan rapporte au commandant du camp de concentration qui organise la « fin programmée » des détenus juifs. La correspondance de détail entre le poème de Celan et la recreation à la fois partielle et implicite qu'en réalise le texte de la chanson – dont les termes « démarcation », « guerres » et « occupation » suggèrent de leur côté un ancrage historique dans la réalité française des années 1940, en adéquation avec la date de publication de la nouvelle de Marcel Aymé parue en 1943 – se marque jusque dans la symétrie qui préside à la désignation des deux figures en lien avec les serpents, dans la mesure où le personnage de la *Todesfuge* est simplement appelé « *ein Mann* » (un homme au sens masculin (*vir*) et non humain (*homo*) du terme), tandis que la figure féminine des *Ombres du soir* est présentée par le seul biais du pronom « elle ».

² Paul Celan, *Todesfuge*, in *Der Sand aus den Urnen*, Vienne, A. Söxl, 1948.

Les serpents maniés par la figure à l'aura mortifère – qui devient par ce seul geste le double féminin du commandant du camp tel que le dépeint Celan – revêtent de ce fait une connotation funeste qui se voit encore renforcée par le parallélisme étroit décelable sur un autre plan entre les deux textes, et dont la reconnaissance autorise en outre l'élucidation *a posteriori* des vers de la première strophe « elle dit : c'est pas Saint Augustin / qui joue du violon dans les bois / & Paganini encore moins » (398) : tant le rappel indirect de la réflexion menée par Augustin sur les démons et autres incubes – élément sur lequel on reviendra dans un autre contexte vers la fin des présentes réflexions – que la mention du nom du violoniste supposé avoir passé un pacte avec le diable et/ou être né d'un incube assignent indirectement à la figure féminine le rôle d'une émanation de la sphère diabolique, dans laquelle ses propres paroles l'inscrivent d'ailleurs par la suite en tant qu'avatar expressément revendiqué de « *der Geist, der stets verneint*³ » (l'esprit qui toujours dit non) sous les traits duquel se présente Méphisto dans le *Faust* de Goethe. Par l'intermédiaire du renvoi à Paganini, la constatation négative exprimée par la protagoniste féminine relativement à la provenance du violon dessine en creux l'image de la scène de Celan dominée par l'ordre lancé par « *der Mann* » (l'homme) aux détenus juifs, qu'il force à jouer du violon le plus fort possible – « *nun spielt auf zum Tanz* » (maintenant jouez pour accompagner la danse), « *streicht dunkler die Geigen*⁴ » (assombrissez le son des violons) – pour accompagner les efforts de leurs compagnons désignés pour creuser les tombes. La nature démoniaque que la tradition prête à Paganini fait écho à la dimension d'incarnation du mal absolu propre au personnage de Celan, à ceci près que la dimension proprement artistique du personnage se voit transférée aux déportés et non à leur bourreau, l'héritage musical de Paganini restant ainsi symboliquement préservé de l'emprise dégradante de l'ordonnateur du massacre. Il n'est pas jusqu'à la polysémie du refrain « au fil des brouillards & des nuits » (398-400) – au delà de sa fonction littérale de notation atmosphérique reflétant l'ambiance spécifique du texte – qui ne vienne compléter l'arrière-plan symbolique évocateur du Troisième Reich par le rappel littéral bien qu'inversé de la formule *Nacht und Nebel* (« nuit et brouillard ») choisie par les nazis comme nom de code des opérations liées à l'extermination des Juifs. Notons à ce propos le caractère récurrent – et révélateur d'une authentique préoccupation discursive – d'un tel rappel implicite, qui trouve place aussi bien dans le contexte dominé par l'aveu amoureux de *Misty dog in love* – « je te veux dans ma nuit / je te veux dans mon brouillard » (208) – que dans l'ambiance nocturne et angoissante de *Vers la folie* qui s'ouvre sur « dans la nuit le brouillard / les dangers du hasard » (450) avant de se poursuivre par une localisation « dans la nuit des bâtards / des loups, des salopards » (450). Au-delà de la sollicitation directe du slogan nazi – dont la réaccentuation s'effectue alors dans un contexte explicite sans aucun rapport avec le contenu historique qu'il évoque –, le rappel des crimes du Troisième Reich peut faire l'objet d'un traitement explicite – et doublé dans ce cas par une strate implicite porteuse d'une offre exégétique complémentaire essentiellement axée sur l'Éros –, ainsi qu'on le constate dans *Je suis partout* avec le souvenir du « train Paris – gare d'Auschwitz », des « corps des amants juifs » ou de « ces millions d'enfants gazés / qu'on voudrait me faire oublier » (188), ou au contraire s'inscrire entièrement dans la dimension sous-jacente du discours comme au début de *L'étranger dans la glace*, où les vers « descendre dans la soufflerie / où se terre le mystère inquiet » (335) basculent immédiatement – et ce sous l'effet de la transposition homophonique qui s'opère de façon quasi automatique dans l'esprit de l'auditeur – vers la mention « des cendres » sur l'évocation desquelles – « *dein aschenes Haar Sulamith* » (ta chevelure de cendres, Sulamith) se clôt par exemple la *Todesfuge* de Celan. La corrélation entre la prédominance du motif du serpent dans *Les ombres du soir* et la double sollicitation de signatures verbales à fort potentiel évocateur en lien avec le processus historique de la Shoah – lesquelles entrent de surcroît en résonance immédiate avec le réseau étoffé des

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Stuttgart, Klett/Cotta, 1808. Traduction Françoise Salvan-Renucci.

⁴ Ibid.

rappels similaires insérés aux endroits les plus inattendus du corpus thiéfaïnien – semble assigner à la figure reptilienne la fonction de « prototype » (262) archétypique représentatif de la dynamique du mal – ou à tout le moins de la destruction –, alors même qu’une telle univocité d’appréhension est inévitablement invalidée *a priori* par l’indissolubilité du couple séduction-destruction telle que la proclame – et la revendique tant pour son propre compte que pour celui du protagoniste s’exprimant à la première personne – la figure mythique de la femme aux serpents.

Complétant et contrebalançant à la fois les implications essentiellement négatives dont on vient de retracer la virulence, c’est de fait un aspect tout aussi déterminant – et par ailleurs susceptible d’offrir au motif la possibilité d’une réévaluation éminemment positive – du spectre connotatif du serpent qui s’incarne dans *Les ombres du soir*, tel qu’il se laisse appréhender dans la structure cyclique que présente le texte, dont la première et la dernière des cinq strophes se font écho à travers leur *incipit* quasi identique. L’identification de l’hommage implicite à la figure archétypique de l’Ouroboros suggéré par le schéma de distribution circulaire ouvre alors la voie à la reconnaissance du rôle central qui échoit à cette dernière au plan même de la dynamique de verbalisation des contenus discursifs, conduisant ainsi à une réhabilitation voire une apothéose symbolique du serpent portée par deux séquences elles-mêmes prises dans un *crescendo* poético-musical à l’intensité impressionnante, tel que le restituent idéalement les versions *live* de la chanson. Du seul fait du lien indissoluble qui se fait jour d’emblée entre la protagoniste féminine et les serpents, il ne saurait surprendre ici que les indices permettant de conclure à une prééminence du principe cyclique soient précisément décelables en premier lieu dans les modalités de comportement de la figure séductrice, dont la fin de la quatrième strophe donne à voir de façon éclatante la répétitivité-reproductivité sans limite : « & dans un geste & des bruits d’ailes / elle disparaît dans un sourire / puis elle revient & me poursuit / depuis des siècles & ma mémoire / au fil des brouillards & des nuits / se perd dans les ombres du soir » (399). Le mouvement de va-et-vient perpétuel ainsi esquissé s’apparente à la représentation d’un « éternel retour » (160) célébré à un autre endroit par Thiéfaïne, et dont la provenance nietzschéenne est soulignée par la présence sous-jacente des deux attributs symboliques incarnés par les deux animaux favoris de Zarathoustra, le serpent qui commande la dynamique d’enroulement sur laquelle se calque l’alternance d’apparition et de disparition l’archétype féminin se voyant accompagné de l’aigle représenté par ses « bruits d’ailes » (399) – qui sont aussi à un autre niveau du halo associatif la signature des dieux d’Homère.

La transformation ultime des catégories d’appréhension – et par là même la réalisation totale du contenu archétypique incarné par l’Ouroboros – ne devient cependant réalité que par le biais du transcendance définitif de la dynamique de succession temporelle – qui affleure encore dans les vers cités à travers la conservation du marqueur d’étape « puis » ou de l’indicateur de durée « depuis des siècles ». L’émergence aussi évidente qu’indépassable du modèle circulaire n’intervient à la toute fin du texte à travers le processus de redéfinition radicale des coordonnées spatio-temporelles, par le biais duquel l’ambiguïté fondamentale qui règne depuis le début du texte en matière de chronologie trouve sa résolution dans l’instauration annoncée sur le mode triomphal d’un authentique univers quantique : « mais ses visions ne durent qu’un temps / & le temps lui-même disparaît / les heures se courbent dans l’espace / & tournent autour d’un monde ancien / où les lunes s’estompent & s’effacent / en glissant sur un flux sans fin » (399). Au-delà même des implications qui s’attachent au postulat de l’éternel retour, l’abolition du temps par l’espace coïncide avec une *reductio ad serpentem* du mouvement discursif qui se révèle d’autant plus inéluctable qu’elle reste informulée par l’énoncé de surface, la substitution aux repères spatio-temporels de l’ordonnement cyclique inspiré par la figure du serpent enroulé sur lui-même relevant uniquement des « métamondes souterrains » dans lesquels se déploie la puissance de l’inconscient.

Il est révélateur de la cohérence d’agencement du discours thiéfaïnien que la représentation

archétypique générée par le motif du serpent se rencontre déjà dans *Une fille au rhésus négatif* où le vers « lové sur ton ventre le bébé s'ouvre les veines » (118-119) relève – en dépit de l'absence de toute mention explicite du serpent – de la même référence implicite à l'Ouroboros dont le contexte active essentiellement la connotation annihilatrice, dans la mesure où la vie du bébé né de la « fille au rhésus négatif » est menacée dans sa substance même pour peu qu'il possède un rhésus positif. La dangerosité que confère au « bébé » la position « lové[e] » l'assimilant au serpent crée un contrepoint suggestif à la vulnérabilité radicale inhérente à son statut tandis que la correspondance homophonique « o love » / « lové » inscrit l'Éros – lui-même caractérisé par son ambivalence fondamentale – en tant que partie intégrante essentielle dans le mouvement cyclique d'accomplissement-destruction dont l'image du serpent lové constitue la signature cryptique.

Parallèlement au rôle de premier plan dévolu au serpent en tant que véhicule privilégié des connotations mythologiques associées au personnage féminin, le texte des *Ombres du soir* offre deux exemples de spécification du terme qui en élargissent spectaculairement le halo associatif, enrichissant par là même tant le portrait de détail que la généalogie symbolique de la femme aux serpents. Alors que le souvenir de Cléopâtre en tant que possible avatar antérieur de la protagoniste se profile immédiatement derrière le vers « elle caresse un aspic & dit » (399), c'est à nouveau l'intrication amour-mort qu'il place au centre du champ latent des forces antagonistes par l'association de la caresse prodiguée au serpent et de l'agressivité mortifère qu'il incarne. Si la séquence « au souffle brumeux des vipères / elle me montre du doigt la sphaigne » (399° fait pour sa part directement écho à la nouvelle de Marcel Aymé – où les vipères sont les compagnes de la Vouivre et les instruments de son potentiel destructeur –, le « souffle brumeux » qui émane des « vipères » dans le texte de Thiéfaïne incite toutefois à une lecture éminemment masculine du terme que vient corroborer l'association à forte connotation sexuelle qui se crée entre les « vipères » et le motif de la « sphaigne » en tant que surface herbeuse à la nature spongieuse et humide comme telle évocatrice de la zone génitale féminine – dénomination qui possède toute une série d'équivalents dans le corpus thiéfainien parmi lesquels on peut citer « le chaparral » (301) ou « les saxifrages » (337) –, alors que les « serpents » non différenciés avec lesquels « joue » (399) la figure peuvent tout autant être perçus comme émanations animales de sa propre féminité. La dynamique de sexualisation jointe à l'émergence marquée du masculin s'accroît avec l'enchaînement « où tritons, salamandres en guerre / se battent au milieu des châtaignes », où les serpents en miniature auxquels s'assimilent les deux esprits élémentaires renvoient à la polarité du masculin et du féminin – et par là même au corps-à-corps du rapprochement sexuel – à travers leur appartenance aux règnes opposés de l'eau et du feu, tandis que la proximité de leurs corps allongés avec les « châtaignes » de forme sphérique dessine au plan sous-jacent de l'évocation l'image des « triptyques » (334) formés par l'appareil génital masculin.

Outre la mise en relief qu'elle connaît dans *Les ombres du soir*, la « vipère » est également sollicitée dans deux autres textes de Thiéfaïne, où elle fait l'objet d'un traitement contrasté qui en révèle la faculté proprement ovidienne de « mutation » (103) en fonction du cadre d'évocation dans lequel elle est appelée à évoluer. Elle apparaît ainsi de nature exclusivement féminine dans *Villes natales et frenchitude*, où le souvenir du lieu « où l'on croqua la première pomme / d'une quelconque vipère en acné » (211) met en scène une recreation fascinante de la scène biblique de la tentation d'Adam et Ève. Alors que la figure du serpent ne fait ici plus qu'un avec celle de la partenaire, dont la nature de « vipère » rend *ipso facto* superflue l'intervention d'un tentateur attiré, l'arbre porteur du fruit défendu fusionne lui aussi avec la figure féminine détentrice de la « pomme » à l'irrésistible attractivité érotico-sexuelle, et dont les imperfections physiques qui sont le lot habituel de l'adolescence exacerbent l'intensité propre au « bonheur de la tentation ». Le caractère masculin de la « vipère » est à l'inverse établi d'emblée par les vers de *Précox ejaculator* expliquant la défaillance sexuelle dont a été

victime le protagoniste : « le garçon-vipère-vidéo / qui contrôlait tout mon réseau / a sauté sur la minut'rie / en câblant la copie-sosie » (161). Intégrée dans le cadre pour le moins inattendu d'une réaccentuation sur le mode cybernétique des deux processus du rapprochement sexuel et de la génération, l'interprétation phallique de la vipère coïncide avec le soulignement du manque de fiabilité ou de l'inconstance traditionnellement attribués au serpent notamment en souvenir de son rôle dans la *Genèse*, en adéquation totale – et ce en dépit de l'inversion de la polarité masculin-féminin – avec la représentation à la tonalité dépréciative associée dans *Villes natales & frenchitude* à la version féminine du même reptile. Malgré l'absence de tout équivalent du serpent au niveau du discours explicite, c'est également à travers la sollicitation d'éléments du lexique liés aux évocations de ce dernier que la suggestion de la perfidie congénitale incarnée par le protagoniste de *Droïde song* trouve son plein développement à travers la mention du « regard polaroïd / schizoïde & bifide » (186) que porte ce dernier sur le monde : entre l'omniprésence d'un principe d'opposition polaire – lui-même signe d'une ambivalence voire d'une non-fixation irréductibles – et la constatation d'un dédoublement indépassable lui-même exprimé sur deux modes différents, la duplicité incarnée par le serpent prévaut à tous les niveaux d'organisation de l'existence du personnage, ainsi que l'annonce d'entrée de jeu la déclaration à l'ambivalence révélatrice « quand j'ai besoin d'amour ou de fraternité / j'vais voir Caïn cherchant Abel pour le plomber » (186) dont on peut noter qu'elle passe à nouveau par la référence aux constellations bibliques pour revendiquer une appartenance assumée à la sphère du mal.

Loin de se limiter au seul « droïde » (186), le legs ancestral du serpent continue à vivre dans l'humain comme la marque « indélébile » (178) du « vieux logiciel » (424) que met à jour toute incursion « dans les dédales vertigineux & séculaires de ta mémoire » (216) : à côté des « frelons hurlant dans nos crânes / scorpions rampant dans le crash de nos âmes » (396), les « serpents visqueux englués dans les squames / de nos bourbeuses mémoires d'humanoïdes insanes » (396) témoignent de la permanence archétypique d'une animalité porteuse d'une menace constante de régression dont la réalisation condamne l'humanité à une résurgence irrépressible du « chaos caché / dans les vestiges de ma mémoire » (148), voire à une « fin programmée » (396-397) qui la réduirait à un caricatural et terrifiant *Lobotomie sporting club*. Signe manifeste d'aggravation de l'enlèvement intervenu sous l'influence délétère des diverses incarnations de l'animalité – et que résume de façon lapidaire la constatation d'un « crash de nos âmes » qui confirme la spirale négative résultant de l'inversion de l'évolution de l'humain vers le haut –, la persistance tenace des « squames » voue à l'échec le processus de la mue des « serpents » ou du moins le prive définitivement de la fonction régénératrice qui est en principe la sienne, scellant ainsi la dégradation des humains ramenés au rang « d'humanoïdes insanes », dont la dimension artificielle renoue avec la nature « hybride » (186) qui caractérise le protagoniste de *Droïde song* : le serpent est ainsi présent dans le halo associatif – tant du texte que de l'ensemble des occurrences du terme dans le corpus – au double titre de rappel d'une animalité non surmontée voire insurmontable, mais aussi à la connotation diabolico-démoniaque, dans la mesure où elle signe voire le pacte passé avec celle-ci comme condition d'un progrès technique destiné à se révéler finalement incontrôlable.

La composante atavique qui s'attache à l'évocation du serpent est déclinée à travers le prisme d'un référencement culturel spécifique dans le texte de *Juste une valse noire*, où la séquence « tu reviens sur les lieux / où tu pleures quand il pleut / des serpents de neige » (229) intègre dans la strate implicite du discours un double rappel amérindien évocateur du contexte d'écriture de l'album *Fragments d'hébertude*, composé aux États-Unis et enregistré à Los Angeles en 1993. À travers sa recreation quasi littérale sous la forme du « serpent de neige », le rappel du jeu du serpent de bois lancé sur la neige tel qu'il est pratiqué par les Cheyennes – et dans lequel un morceau de bois de forme allongée représente le serpent glissant sur la pente enneigée qu'il s'agit pour les participants de rattraper – imprime au mouvement originel une

réorientation le long d'un axe vertical qui prend au pied de la lettre la dénomination de « serpents de neige », détachant le serpent symbolique de son support terrestre pour l'incorporer pleinement au phénomène météorologique tout en le débarrassant du même coup de la nature ligneuse qui est la sienne dans la réalité du jeu. Si la formulation « il pleut / des serpents de neige » est d'abord identifiée comme une variation décalée de l'expression anglaise « *it's raining cats and dogs* » – qui resurgit déjà dans *La vierge au Dodge 51* sous la forme parfaitement déconcertante en français de sa traduction mot-à-mot « il pleut des chats & des chiens » (61) –, la substitution de la pluie à la neige – outre qu'elle permet d'éliminer la redondance que créerait l'association du verbe « neiger » avec le substantif « neige » déjà présent dans l'appellation traditionnelle du jeu – présente de multiples avantages au niveau de la valeur suggestive de la séquence, qui se voit fortement rehaussée sans que se perde pour autant sa fonction de renouvellement du legs culturel amérindien : alors que l'adéquation visuelle et dynamique entre les serpents tombant du ciel et l'image de la pluie qui tombe est nettement supérieure à ce que produirait la réunion incongrue des serpents et des flocons, la localisation de la scène « dans tes jardins d'Éden » (229) annoncée de façon explicite dès le début du texte arrive à point nommé pour entrelacer les réminiscences anthropologiques avec le rappel en raccourci de la tentation biblique, qui installe le serpent au centre de la constellation discursive avant même son entrée en scène sous le masque du travestissement cheyenne. Renouvelant au masculin ainsi que sur un mode indirect l'assimilation du protagoniste au serpent expérimentée au féminin et de manière explicite dans *Villes natales & frenchitude*, la retranscription du processus d'éjaculation réalisée au niveau du discours implicite localise expressément chez le « tu » l'origine des « serpents de neige » appréhendés comme désignation cryptique de l'émission de sperme, la restitution imagée de l'idée du rapprochement physique allant ici de pair avec l'entrelacement sémantico-acoustique complexe qui se met en place autour de la formulation axée sur le serpent. Le passage de la neige à la pluie ou plus exactement la concomitance des deux modalités de précipitations signalée par l'énoncé « il pleut des serpents de neige » que traverse précisément la frontière entre les deux vers – simulant au préalable la possibilité d'une non-abolition de la différence entre les deux phénomènes, telle qu'elle se retrouve aussitôt démentie par la réalisation de l'enjambement – invite à un infléchissement sémantique analogue concernant la forme verbale « il pleut » intégrée elle aussi dans la série des possibilités de verbalisation de l'image du liquide séminal s'échappant du corps, tandis qu'un redoublement allitératif auquel vient s'adjoindre un effet d'assonance signale l'équivalence symbolique qui réunit « tu pleures » et « il pleut » en tant qu'options concurrentes mais *in fine* interchangeable de visualisation du même processus. Également basé sur la combinaison des deux notions de pleurer et de pleuvoir, le parallèle direct – quoique dépourvu de tout lien avec la figure du serpent – offert par la séquence d'*Empreintes sur négatif* « son cœur / décodeur / de mes nuits / pleure / & fleure / les odeurs / de ma pluie » (276) rend particulièrement tangible la dynamique de réorientation des représentations évocatrices de l'élément liquide opérée sous l'angle de l'Éros tout en spécifiant sans ambiguïté leur attribution exclusive à l'un ou l'autre des deux partenaires, dans la mesure où la « pluie » masculine à forte connotation sexuelle s'oppose à la lecture féminine des pleurs auxquels leur localisation dans le « cœur » confère une dimension plus affective que physique sans pour autant éliminer totalement la possibilité de cette dernière, dont on trouve par ailleurs une traduction suggestive dans la conclusion de *Lubies sentimentales* « quand elle pleure dans l'intimité / souriante de ses dentelles » (421). On ne saurait enfin passer sous silence la perception complémentaire qui fait de la « neige » une appellation familière de la drogue – option exégétique validée par avance par l'ambivalence de la formulation « à te fixer les veines » (229) – et permet ainsi de reconnaître dans les « serpents de neige » une présentation galénique spécifique de la drogue adoptant l'aspect de serpentins, renouant ainsi avec l'évocation initiale et parachevant par là même l'agencement proprement kaléidoscopique mis en place au sein du spectre associatif.

C'est précisément la focalisation sur l'action de pleuvoir opérée au détriment de celle de neiger qui autorise la recomposition intégrale du référentiel mythico-anthropologique telle qu'elle est réalisée dans les vers « où tu pleures quand il pleut / des serpents de neige », dans la mesure où elle débouche sur l'agglomération du jeu cheyenne dont on vient d'explorer les arrière-plans symboliques avec le rituel pueblo de la danse du serpent retracé par Aby Warburg dans son texte *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*⁵. Exécutée par des participants humains brandissant des serpents, la danse rituelle dont le rappel se profile au plan sous-jacent a pour fonction d'invoquer le dieu de la pluie et de l'orage, dont le rapport privilégié avec le serpent est lisible dans la forme des éclairs par lesquels il se manifeste aux humains. Par un geste de défi symbolique consistant à mettre leur tête dans la gueule du serpent, les danseurs provoquent le dieu à la réplique attendue qui leur apportera en abondance non seulement le tonnerre et les éclairs, mais surtout la pluie dont le manque a conduit à organiser la cérémonie rituelle. Le parallèle sous-jacent qui se crée entre la dimension d'explosion libératrice inhérente à la danse pueblo – qui laisse par ailleurs inexprimée la composante et la vision des « serpents de neige » associés au double motif liquide des pleurs et de la pluie confirme la pertinence de la réinterprétation sexuelle des activités du protagoniste et par là même l'importance de la fonction de révélateur symbolico-magique dévolue sous cet aspect aux « serpents », dont l'intégration dans un cadre cosmique – telle qu'elle sous-tend la conception même du rituel décrit par Warburg – accroît le pouvoir de suggestion du motif jusque dans sa transposition à l'échelle microcosmique de l'activité individuelle du protagoniste. Un dénominateur commun d'importance entre les deux textes réside par ailleurs dans la mise en exergue de la « nostalgie » (229) sur l'évocation de laquelle s'ouvre la deuxième strophe du texte de Thiéfaïne, en écho à celle exprimée par Warburg dans sa description finale de l'effacement progressif et inéluctable de la culture amérindienne. Le serpent devient alors le symbole d'un passé révolu et toujours regretté dont la réactivation – si elle reste possible dans le cadre de la chanson – s'opère précisément sur le mode à la fois évocateur et diffus d'un « tu pleures », dont la polysémie englobe de fait les deux aspects centraux développés dans l'étude de Warburg.

L'examen des différentes modalités de déclinaison du motif du serpent impose de s'attarder également sur le « venin » dont la présence dans le corpus des chansons est essentiellement liée à sa fonction d'arme privilégiée des « prédatrices », dont la dangerosité récurrente augmente paradoxalement le potentiel de séduction mortifère qui en émane. En témoignent les visites rendues aux « succubes en rut » par le protagoniste de *Chambre 2023 (& des poussières...)* qui – relevant en tant que « Caïn junior, le fils de Belzébuth » (154) de la même nature diabolique que ses partenaires féminines – rappelle avec délectation le souvenir des moments où « j'y buvais le venin dans le creux de leur chatte » (154). La localisation du « venin » dans le « bas corporel » au sens bakhtinien du terme – inversant du même coup le baiser en cunnilingus selon le mode récurrent de traitement du motif dans le cadre du discours multivoque – installe le poison distillé par les « succubes » dans la même proximité avec la sphère du rapprochement sexuel que celle qui caractérise les séquences dédiées au serpent lui-même : la dimension d'exacerbation du plaisir telle qu'est supposé la garantir un philtre d'amour – dont le venin de serpent est de fait un ingrédient essentiel dans la tradition de la magie noire – prend le pas sur la mise en garde devant un possible danger pour celui qui entre en contact avec la substance au pouvoir létal, à moins que l'affinité – née de leur commune allégeance au diable – qui réunit le protagoniste et le groupe des séductrices ne rende d'emblée leur poison sans effet pour lui. C'est par contre dans un cadre explicite dénué de toute implication infernale que le personnage masculin de *Casino, sexe & tendritude* souligne l'innocuité du venin distillé par sa partenaire en affirmant « sur moi ton venin est sans prise » (469), alors même qu'il est pleinement conscient des manœuvres déployées par la figure féminine qu'il voit l'aborder « sous l'axe

⁵ Aby Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

mortel de tes œuvres » (469) : en révélant la solution de l'énigme, la séquence « mithridatisé sur tes lèvres / je survis à tes mignardises » (469) fait bien des lèvres de la « femme-enfant tombée de mes rêves » (469) le lieu d'origine du « venin » contre lequel le protagoniste finit par s'immuniser grâce à une absorption répétée mais à petites doses, telle que la définit le participe « mithridatisé ». Tout en maintenant intacte la notion d'émissions corporelles à visée à tout le moins agressive – voire carrément toxiques à la façon d'un « venin » –, l'assimilation sans détours de la figure féminine à une « pieuvre » déductible de la formulation « dans l'efflorescence abusive / de tes phérormones de pieuvre » (469) – lui confère une proximité évidente avec le serpent dont elle incarne à nouveau le potentiel maléfique, tel qu'il est également à l'œuvre dans *Petit matin 4.10 heure d'été* où la constatation « je fixe un océan pervers / peuplé de pieuvres & de murènes » (388) fait surgir parmi les autres constituants de son halo multivoque l'image de « charmes vénéneux » (255) exerçant encore leur attraction sur le protagoniste jusque dans le moment décisif de la tentation du suicide. Si la présence des serpents dans *L'idiot qu'on a toujours été* n'est perceptible qu'à la lisière de l'évocation cryptique « des érinnyes toxiques dont on a fait sécher / le venin qui sert d'encre aux tampons pour leur bal » (453), où le processus d'occultation à double détente passe obstinément sous silence l'indication de la provenance du venin issu des serpents qui forment la chevelure des érinnyes dans la tradition de la mythologie antique, c'est précisément par cette formulation en creux que le vers de Thiéfaïne confère à leur perception une immédiateté redoutable, dans la mesure où la seule mention du terme grec suffit à mettre sous les yeux du lecteur l'image des figures vengeresses, dont la danse destructrice – qui rejoint la danse du serpent précédemment évoquée en tant qu'avatar lointain et/ou reflet inversé doté d'une énergie négative – est parallèlement ramenée aux dimensions d'une soirée en boîte de nuit à laquelle donnent accès les « tampons » dont le venin imprime les contours sur le peau des participants. Le rappel de l'itinéraire parcouru par le protagoniste de *Prière pour Ba'al Azabab* « sur un furieux passeport de Méduse en croisière » (443) renouvelle au plan implicite l'image de la chevelure de serpents en l'appliquant cette fois à la plus représentative des trois Gorgones, dont l'apparence échevelée s'accorde idéalement avec le « furieux passeport » qu'elle possède, alors même que ce dernier prend au passage les traits d'un visage furieux à travers l'entrelacement sous-jacent avec la formulation de Kobo Abé dans *La Face d'un autre*, où se pose la question de « la personnalité d'un individu non muni d'un passeport nommé visage⁶ ».

Une place doit enfin être réservée dans les présentes réflexions aux équivalents mythiques des serpents que sont les « dragons », tels qu'ils apparaissent dans le portrait du protagoniste de *Chambre 2023 (& des poussières)* « chevauchant dans la nuit mes dragons écarlates » (154) où la réminiscence issue du *Faust* de Marlowe se superpose à celle des évocations ovidiennes des sorcières auxquelles des dragons ailés servent de monture⁷, tandis que les « dragons » font pendant au « venin » précédemment évoqué à propos des figures féminines. L'aura diabolique ainsi conférée au dragon légitime tant son apparition que celle des sorcières dans l'énumération hallucinée « des sorcières, des dragons, des stratofortereses » (231) qui menacent de s'abattre sur le protagoniste de *Paranoïd game*, tandis que la dimension mythico-héroïque de la figure de Frédéric Barberousse est valorisée dans *La ruelle des morts* par le rappel multivoque de ses exploits opéré dans les vers « & que dans ce coin de cambrousse / il avait vaincu des dragons » (377) : sans oblitérer pour autant l'accentuation légendaire renvoyant au combat contre les monstres telle qu'elle est soulignée au plan explicite, la réinterprétation étymologique qui transforme la « cambrousse » en une « chambre » par le biais du recours au latin *camera* réoriente la victoire remportée sur les « dragons » dans le sens d'une offre de lecture érotico-sexuelle basée de surcroît sur le schéma de l'inversion mythique, tel que le résume idéalement

⁶ Kôbô Abé, *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.

⁷ Ovide, *Métamorphoses*, notamment VII, 217-237 et VIII, 788-813.

l'équation symbolique établie par Hugo von Hofmannsthal dans les aphorismes réunis dans son *Buch der Freunde (Livre des amis)* : « *Im Mythischen ist jedes Ding durch einen Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen : Tod = Leben, Schlangenkampf = Liebesumarmung. Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht.*⁸ » (Dans le mythe, chaque chose est portée par un double sens qui est son sens contraire : mort = vie, lutte avec le dragon = étreinte amoureuse. C'est pour cela que dans le mythe, tout est en équilibre). Un principe d'équivalence analogue régit le traitement des « alligators » de *Alligators 427* à la double voire triple nature de sauriens et d'anges maléfiques, tandis que prédominant au fil de leur évocation les indices à coloration féminine. Il est en effet révélateur qu'Augustin dépeint dans *La Cité de Dieu* (12, 26) l'action néfaste des *alligatores* maintenant les humains sous leur contrôle implacable, ouvrant ainsi la voie à une lecture à la fois féminine et SM des « alligators » thïéfainiens à « la beauté destructive » (80), que la notation « aux ailes de cachemire safran » (80) situe d'emblée dans la sphère de Vénus tandis que leur « queue de zinc & de sang » (80) ou leur qualité d'« anges nucléaires » (81) – ce dernier trait interférant en outre avec la thématique de dénonciation du péril nucléaire qui domine le discours explicite – les désigne quasi explicitement comme représentants du sexe féminin dont le discours poétique organise la « métamorphose » (82) progressive de Vénus en Lilith, renouvelant la formulation de Henry Miller à la fin de *Tropique du Capricorne* : « Tu viens à moi déguisée en Vénus, mais tu es Lilith, et je le sais⁹ ». C'est le vers « le monde est aux fantômes, aux hyènes & aux vautours » (82) qui offre à la figure tutélaire de Lilith – célébrée notamment dans *Cabaret Sainte Lilith* (114-116) – la cachette appropriée fournie par le *Livre d'Isaïe* (34, 14), dans lequel le « spectre » ou « fantôme » qui survivent sur les ruines de la colère divine est également désigné selon les traductions sous le nom de Lilith¹⁰ – instrument privilégié du diable au même titre que les « serpents » dont on a tenté de retracer l'itinéraire au sein du corpus des chansons.

Conclusion

La polysémie protéiforme qui préside au traitement du motif du serpent dans le corpus des chansons autorise une déclinaison multiple du substrat archétypico-mythologique dans lequel s'enracinent chacune à sa manière les évocations qu'on vient de passer en revue. Que ce soit par le biais d'un référentiel intertextuel se déployant avec une précision retraçable point par point au niveau latent du discours ou bien par celui de la recréation actualisée de constellations anthropologiques et/ou historiques affleurant derrière la lettre de la formulation poétique, le chapitre consacré aux « serpents » et autres « vipères » au « venin » peut-être plus stimulant que nocif occupe une place de choix dans les « inventaires dans mon pandémonium » annoncés dans le texte d'*Annihilation*. Par sa plasticité « androgyne » (121 ; 131 ; 147 ; 160 ; 185 ; 228 ; 256 ; 420) revêtant tour à tour les caractéristiques du masculin et celle du féminin, ainsi que par sa « métamorphose » incessante qui le fait passer indifféremment de la fonction d'indicateur démoniaque voire diabolique à celle de représentation visuelle de l'idée du temps cyclique – les deux valeurs pouvant d'ailleurs se cumuler dans les oscillations sémantiques qui sous-tendent en permanence le portrait multivoque d'un seul et même avatar –, les variations autour du serpent accèdent au rang d'incarnation privilégiée de la dynamique d'écriture inaugurée par l'auteur.

References

Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei*.

Celan, Paul, *Der Sand aus den Urnen*, Vienne, A. Söxl, 1948.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, Stuttgart, Klett/Cotta, 1808.

Hofmannsthal, Hugo von, *Ad me ipsum*, in *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen*, Francfort,

⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, in *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen*, Francfort, Fischer, 1980, p. 327.

⁹ Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 445.

¹⁰ cf. <https://lire.la-bible.net/76/detail-traduction/chapitres/verset/Ésaïe/34/14/TOB>.

Fischer, 1980.

Miller, Henry, *Tropique du Capricorne*, Paris, Le Livre de Poche, 1984.

Publius Ovidius Naso, *Métamorphoses*.

Thiéfaine, Hubert Félix, *Itinéraire d'un naufragé*. L'intégrale des chansons, Paris, Seuil, « Points. Poésie », 2023

Warburg, Aby, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

Françoise Salvan-Renucci (1963), former student at the École Normale Supérieure, qualified to direct research (1999), member (since 2013) of the CTELA, Université Côte d'Azur. Since 2012, she has devoted herself to the study of H.F. Thiéfaine's work. Paper publication of her work and lectures will begin in 2024. Her lectures (since 2015, in Zoom since 2022) and all her publications (some thirty texts) can be accessed at

<https://www.youtube.com/@FrancoiseSalvanRenucci/featured>

<https://www.fsalvanrenucci-projet-thiefaine.com>

<https://www.facebook.com/FrancoiseSalvanRenucci/>