



HAL
open science

Le poète au lupanar (Lecture de “ Lorelei Sébasto Cha ” d’Hubert-Félix Thiéfaine)

François Prevost

► **To cite this version:**

François Prevost. Le poète au lupanar (Lecture de “ Lorelei Sébasto Cha ” d’Hubert-Félix Thiéfaine).
Thiéfaine christ rock, RKI Press, 2021, 979-1094084120. hal-04473653

HAL Id: hal-04473653

<https://hal.science/hal-04473653>

Submitted on 26 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.

Copyright

Le poète au lupanar (Lecture de « Lorelei Sébasto Cha » d'Hubert-Félix Thiéfaine)

François Prévost

RiRRa 21 – Université Paul-Valéry de Montpellier

Deuxième morceau de *Soleil cherche futur* paru en 1982, « Lorelei Sébasto Cha » constitue une étape essentielle dans la carrière d'un chanteur dont le succès croissant s'était construit jusque-là dans l'anonymat médiatique quasi total. Parce qu'en effet « c'est au printemps 1983 que la *Lorelei* de Thiéfaine flirtera avec le sommet du hit-parade¹ », le titre profitant notamment d'une diffusion importante sur les ondes de France Inter et de RTL, l'album étant certifié disque d'or quatre mois à peine après sa sortie. Une réussite commerciale et une exposition en forme de pied de nez cynique : atteindre la première place des ventes² avec un texte célébrant une prostituée du boulevard de Sébastopol ne manque pas de saveur revancharde pour celui à qui l'on a collé bien vite l'étiquette encore indélébile de chanteur maudit.

Chanson parmi les plus réclamées et jouées sur scène depuis sa création – sa présence sur l'écrasante majorité des enregistrements live suffit à en témoigner –, elle reste associée à son auteur jusque dans le choix du nom de la société de production de ses spectacles créée en 2000 (« Lorelei Productions »). Et si elle est devenue à ce point incontournable, c'est probablement – en dehors de ses qualités propres bien entendu – parce qu'elle repose sur les thèmes, voire les *topoi*, de l'écriture thiéfainienne au même titre que ses autres chansons-emblèmes qui ont résisté aux affres du temps comme « La Fille du coupeur de joints », « Alligator 427 » ou « Les Dingues et les paumés ». Parmi ces lieux communs de sa poétique, qui sont pour une large part à l'origine de sa confidentialité médiatique, la drogue, le sexe, l'alcool, les endroits et populations interlopes. En 1987, on aurait jugé ses œuvres comme autant d'atteintes aux bonnes mœurs : à l'heure de la médiatisation télévisuelle et radiophonique, la sanction a été bien souvent pour Thiéfaine une condamnation au silence, que « Lorelei Sébasto Cha » a su donc déjouer, pour un temps du moins.

Sur une musique de Claude Mairet³, les amants maudits font la mort, l'extase charnelle provoque la même dépendance que les plus puissants stupéfiants, la chambre d'hôtel se fait autel pour hisser au rang de nymphe une fille de petite vertu. Sur trois couplets d'alexandrins, les corps se libèrent et les paroles d'amour s'échangent, à moins qu'il ne s'agisse d'un mirage né du chant ensorceleur de Lorelei, dont la tendresse de la voix bernerait le visiteur d'un quart d'heure, persuadé d'arracher un temps d'amour sincère à la sordidité du réel.

La version studio de 1982 joue avec les changements de rythme, chaloupe au gré d'une basse syncopée et du martèlement du rimshot, mêle réverbération courte et effets chorus, l'ensemble très percussif voisinant avec la musique latine. Elle regorge de détails sonores⁴ comme les coups de fouet

¹ Jean Thiéfaine, *H.-F. Thiéfaine. Jours d'orage*, Fayard, Paris, 2011, p. 50.

² À titre d'illustration, le classement du « Hit-parade RTL » du 1^{er} mai 1983 place « Lorelei Sébasto Cha » en première position, Thiéfaine devançant Michel Jonasz, Céline Dion et autres Goldman, Hallyday et Sardou.

³ Guitariste de Thiéfaine de 1979 à 1989 et principal arrangeur de ses chansons à partir de 1981.

⁴ C'est d'ailleurs une caractéristique de l'album tout entier, riche en bruitages et effets sonores tout au long de ses huit morceaux, de son ouverture sous les bourrasques d'un vent que l'on devine glacial et le tintement de

synthétiques cinglant les deuxièmes parties de couplet ou encore les stridences récurrentes d'un réveil-matin en guise de compteur d'amours tarifées. Avec le temps et les concerts, la chanson a subi de nombreuses réorchestrations, la nuit d'amour variant ses tempos et ses ambiances. Le riff d'introduction, véritable signature et refrain musical du morceau, est le plus souvent joué à la guitare électrique, grassement saturée ou délicatement chorussée, parfois interprétée à deux guitaristes comme à Bercy en 1999, mais il s'est coloré aussi des accents blues du saxophone de Francis Etonde-Bebey (*Bluesymmental tour*, 1991), s'est fait plus mélancolique sur les touches du piano de Christophe Mazen (*Paris-Zénith*, 1995) ou a parfois vu aussi sa ligne mélodique être très largement revisitée (*VIXI Tour XVII*, 2016). Autant de variations pour un même plaisir : un bon résumé de la chanson en somme.

Une dernière remarque avant d'en entamer l'analyse linéaire : il serait évidemment aussi vain qu'illusoire de prétendre épuiser toutes les significations d'un texte et d'imaginer en imposant un sens. Il est indispensable de garder à l'esprit qu'une œuvre est toujours « ouverte », selon la célèbre formule d'Umberto Eco, *a fortiori* lorsque que son auteur est Thiéfaine et qu'il nous assure qu'avec ses textes « chacun fait ce qu'il veut des mots, des images⁵ ». Aussi l'ambition de ces quelques lignes n'est que de lever partiellement le voile de Lorelei en espérant, par-dessus tout, qu'une fois un peu plus à nue cette dernière ne perdra pas de ses charmes.

Le titre

Si la caractéristique d'un bon titre est sa capacité à résumer l'œuvre qu'il désigne et à contribuer à sa force d'attraction, celui de « Lorelei Sébasto Cha » est assurément une réussite. Association singulière de sonorités exotiques, union libre de termes hétéroclites et *a priori* mystérieux, ce titre est à l'image d'une chanson où, comme dans toute la discographie de son créateur d'ailleurs, on parle différentes langues, on joue sur toute la gamme des registres de langage, on lit ou on écoute à plusieurs niveaux d'interprétation.

Notons d'emblée son rythme ternaire donné par les trois termes qui le composent. Trois, comme le nombre de couplets structurant la chanson, comme les trois temps du rapprochement amoureux qui y est décrit, comme les trois coups de la scène érotico-poétique qui s'y déroule. Trois mots donc, à l'image du titre de l'album (*Soleil cherche futur*) et de la majorité des morceaux qui composent celui-ci⁶. Le détail serait futile si l'on ne savait le chanteur particulièrement attaché à la numérologie⁷. Soulignons aussi l'exotisme enchanteur né de ces trois termes dont les sonorités semblent renvoyer à une indistincte langue étrangère et dont la signification ne saurait se laisser apprivoiser au premier regard ou à la première écoute. Un titre en somme à l'image de cette étrange étrangère qu'il désigne. Levons alors un premier voile : selon toute vraisemblance, la destinatrice

cloches pastorales jusqu'à la coda de « Solexine et ganja » qui mêle rires et chœurs aux commentaires footballistiques du récent France-RFA de Séville en demi-finale de la Coupe du monde de 1982.

⁵ *Chanson 83*, n°4, juillet-août 1983, Catherine Monfajon, « Portrait : Hubert-Félix Thiéfaine, "albatros cherche soleil" », p. 38.

⁶ 5 titres sur 8, et même 6 si l'on y ajoute « Autoroutes jeudi d'automne » en considérant que la préposition élidée fait corps avec le nom qu'elle introduit.

⁷ Cf. Pascale Bigot, *Hubert-Félix Thiéfaine*, Paris, Seghers, coll. « Poésie et Chansons », 1988, chapitre 3 ; ou encore *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°35, 2001, cité par Jean Théfaine, p. 161, *op. cit.*

ainsi nommée est une prostituée avec qui le chanteur⁸ passe un instant de communion charnelle et sentimentale.

Le prénom « Lorelei » est un renvoi à la nymphe de la mythologie allemande, apparue pour la première fois à l'aube du XIXe siècle sous la plume du poète allemand Clemens Brentano⁹, et réputée pour attirer par ses chants ensorceleurs les navigateurs du Rhin jusqu'à leur perdition sur un rocher, qui porte encore aujourd'hui son nom. Fréquemment convoqué dans le champ artistique¹⁰, le mythe a nourri nombre de réécritures poétiques, que ce soit en France (Apollinaire ou Nerval pour ne citer qu'eux) ou bien sûr en Allemagne avec Heinrich Heine dont « La Lorelei » de 1824 constitue un hypotexte auquel Thiéfaïne s'est explicitement référé¹¹. La chanson française s'est également emparée de la nymphe (à moins que ne soit l'inverse) : celle de Charles Trenet est demeurée célèbre¹² et Jacques Higelin a chanté les charmes de Lorelei trois ans après Thiéfaïne¹³.

Le sous-texte mythologique allemand est ici particulièrement instructif et emblématique de l'écriture de Thiéfaïne. D'abord parce qu'un tissu de références germaniques innerve l'œuvre entière : en témoignent des titres d'album (*Météo für nada, Eros über alles*) ou de chanson (« Was Ist das Rock'n'Roll », « Also Sprach Winnie l'Ourson »), tandis que les deux derniers vers de « Photographie-tendresse¹⁴ » achèveraient de nous en convaincre. D'autre part parce que, jouant sur un pré-texte littéraire, le titre rejoint nombre d'autres chansons qui sont autant d'occasions d'intertextualités savoureuses. Des exégètes de grande érudition l'ont montré avec force pertinence sans qu'il soit nécessaire d'y revenir, puissent ces quelques lignes inviter le lecteur à suivre la plume de Françoise Servan-Renucci¹⁵ ou celle d'Anaïs Bonnier¹⁶. Ensuite car la référence à la nymphe mythifie la destinatrice, conférant dès lors à une prostituée officiant dans un hôtel de passe un statut d'exception qui peut pour le moins dérouter. Enfin, parce qu'elle permet un phénomène de *mise en abyme* ou plus exactement de *spécularité* : le chant de la Lorelei enfante le chant du chanteur, qui est littéralement et étymologiquement enchanté.

Le deuxième terme du titre, « Sébaste », est une apocope argotique désignant le boulevard de Sébastopol, lieu notoire de la prostitution parisienne dans les années 80, avec Pigalle ou la rue Saint-Denis, avant que le phénomène ne gagne plus largement les boulevards des Maréchaux. Accolé au nom d'une nymphe germanique, le mot constitue ce que l'on nomme en rhétorique un *oxymore*, ou alliance de termes opposés, et introduit un premier effet de discordance. Le mythologique se

⁸ Nous empruntons bien volontiers le terme à Stéphane Hirschi pour qui le chanteur est « l'équivalent du narrateur dans une chanson » (*Les Frontières impossibles de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001).

⁹ Cf. Erika Tunner, « Lore Lay – Loreley : Romantique ou décadente ? », *Romantisme*, 1983, n°42, pp. 167-175.

¹⁰ Pour illustration, 166 œuvres comportant « Lorelei » dans leur titre sont actuellement répertoriées à la SACEM.

¹¹ Durant l'interprétation de « Lorelei Sébaste cha » lors du concert du 22 octobre 2011 à Bercy, le texte de la ballade de Heine, dans sa langue d'origine, était projeté en arrière-plan de la scène.

¹² « Lorelei », *Chansons claires (1^{ère} série)*, 1956.

¹³ « Laura Lorelei », *Aïe*, 1985.

¹⁴ « Wo ist das Blut ? / Ich habe Durst » (« Photographie-tendresse », *Dernières balises (avant mutation)*, 1981).

¹⁵ Les travaux de cette universitaire que répertorie son site internet (<https://www.fsalvanrenucci-projet-thiefaine.com/>) sont une incontestable référence en la matière.

¹⁶ Anaïs Bonnier, « La Bibliothèque idéale d'Hubert-Félix Thiéfaïne », dans *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, ouvrage collectif paru sous la direction de Jean-Philippe Ury-Petes, Camion Blanc, 2010.

mêle ainsi au prosaïque, la nixe allemande fait le trottoir d'une artère de la capitale française. Relevant d'une esthétique burlesque¹⁷, ce procédé d'hybridation de deux univers *a priori* inconciliables constitue l'un des ressorts récurrents de la poésie thiéfainienne : la chanson étudiée nous en fournira plusieurs autres occurrences.

Il est plus délicat de proposer une explication définitive pour le dernier mot du titre, « Cha », équivoque jusque dans sa prononciation même¹⁸. Parmi les possibilités non exhaustives, suggérons comme priorité ce clin d'œil aux rythmes chaloupés du cha-cha-cha avec lesquels les timbales, cloches et güiro de l'orchestration studio de 1982 ont une proximité certaine. Évoquons tout de même aussi la variante orthographique du « shah » persan qui conférerait à Lorelei le titre de reine de la nuit ; ou bien l'appellatif respectueux vietnamien hissant là encore la femme célébrée à un haut degré de vénération. Une dernière piste consisterait à lire dans ce « Cha » l'abréviation latine désignant la constellation du Caméléon de l'hémisphère sud. La prostituée caméléon se muant au gré des fantasmes de chaque client, étoile brillante dans la nuit¹⁹ tel un sémaphore pour amants naufragés : l'interprétation a, comme Lorelei, de quoi séduire.

Le premier couplet

Il convient de s'arrêter quelque peu sur le premier de la chanson, comme seuil stratégique et exemple de la richesse interprétative de la poésie de son auteur. D'autant plus que cet alexandrin inaugural introduit les thématiques que les autres vers déploieront : musique, mélancolie, érotisme et folie, quatre thèmes que la destinatrice semble à elle seule synthétiser.

Le premier substantif de la chanson (« blues ») offre une polysémie qui innovera l'ensemble du texte : le « blues », c'est autant le genre musical que la mélancolie, évoquée dès la première chanson de l'album²⁰, version contemporaine d'un spleen baudelairien teinté de romantisme noir auxquels d'autres éléments renverront et sur lesquels nous reviendrons. Ici, la dimension musicale entre en résonance, si l'on ose dire, avec la référence mythologique du prénom « Lorelei » et prépare à considérer le morceau comme un entremêlement de chants.

Ce terme « blues » s'accompagne d'emblée d'un traitement poétique puisqu'il est présenté comme une allégorie (le « blues » est une notion abstraite, immatérielle alors que ses conséquences, sur le « corps » de Lorelei, sont ici très concrètes : c'est ce qui définit la figure de rhétorique de l'*allégorie*). Sujet d'un verbe se rapportant habituellement à un être humain lorsque le terme est pris dans son sens familier, le « blues » est aussi personnifié. Et comme « mon blues » renvoie en fait au chanteur, on peut parler aussi de *métonymie*. Pour résumer : allégorie, personnification, métonymie, en deux mots le texte convoque déjà trois figures de style...

D'autre part, la familiarité du verbe (*déjanter*) est un indice de l'oralité générale du texte : bien sûr, s'agissant d'une chanson, il n'y aurait pas matière à s'en étonner mais elle témoigne tout de

¹⁷ Le burlesque, en littérature, désigne au sens large la discordance entre un sujet et son traitement attendu.

¹⁸ La réception médiatique du titre témoigne d'hésitations entre [ʃ] ou [tʃ] (cha ou tcha).

¹⁹ Le terme revient à deux reprises dans la chanson.

²⁰ « Et moi je reste assis les poumons dans la sciure / A filer mes temps morts à la mélancolie. » constate le chanteur à la fin du premier couplet de la chanson d'ouverture de *Soleil cherche futur*. L'expression récurrente d'une mélancolie personnelle tout autant que la volonté de chercher une forme d'élévation traverse tout l'album.

même d'une volonté de s'abstraire d'une trop grande littéarité (l'omission de l'adverbe de négation « ne » au v. 2, le familier « paumé » du v. 6 ou le populaire « fric » au v. 8 en sont quelques illustrations parmi d'autres) pour préférer un langage plus en phase avec le cadre prosaïque de la chambre d'un hôtel de passe. Ainsi, par la familiarité langagière et syntaxique, l'entrelacs de paroles rapportées, les connotations musicales, l'oralité occupe une part essentielle de « Lorelei Sebasto Cha », jusqu'au dernier vers du deuxième couplet serions-nous tentés de préciser...

Ce premier vers, enfin, introduit un couple (par le biais des déterminants possessifs « mon » / « ton ») et une dimension érotique qui seront au cœur de la chanson. Le rapprochement physique des deux amants semble d'emblée débridé, s'opérant de prime abord sur le mode d'une certaine folie, d'une libération de pulsions primitives, ce que suggèrent tout autant le verbe *déjanter* (« devenir fou » d'après le Larousse) que l'animalisation du « corps » de Lorelei. Coups de rein et de folie paraissent alors indissociables. Et il est intéressant de constater que la version originelle de 1982, musicalement très percussive et syncopée, plus proche en somme du « cha-cha-cha » que du blues, redouble le sens du vers : le bluesman s'égaré dès les premières notes de sa *Lorelei*.

Les vers 2 à 4 délivrent les indices de l'inscription spatiale de la scène décrite, annoncée par le deuxième mot du titre (« Sebasto ») et confirmée ensuite au vers 6 (« Reprends ton fric ») : le couple occupe la chambre d'un hôtel de passe du boulevard de Sébastopol où les amours sont tarifées et chronométrées. Les infinitifs prescriptifs (« assurer », « remettre ») et le réseau lexical des rapports marchands (« péage », « compteur », « gratuit ») ne laissent guère de doute sur la profession de Lorelei et les relations qu'elle entretient avec le chanteur, visiteur régulier si l'on en juge par l'adverbe « aujourd'hui » du vers 8. Mais la révélation se fait par l'implicite, l'intimité entre la prostituée et son client se dit essentiellement par le biais de la poétisation. Ainsi une périphrase²¹ au v. 2 renvoie à la durée d'un coït (« les nuits durent pas plus d'un quart d'heure »), la mention de l'orgasme se fait par le biais d'une poésie des flippers²² au v. 3 (« assurer l'extra-ball »), tandis qu'un phallus perdant de sa vigueur se devine peut-être métaphoriquement au v. 4 (« remettre à zéro l'aiguille sur le compteur »).

Le vers 5 est un décalque du tout premier, dont il reprend la construction syntaxique (on parle, dans le domaine de l'analyse littéraire, de *parallélisme de construction*) et souligne ainsi la réciprocité, l'osmose entre les deux personnages que traduit le jeu sur les déterminants possessifs (« mon blues » se mue en « ton blues », « ton corps animal » devient « mon corps de chacal »), la reprise de mêmes termes (« blues », « corps ») et d'un même niveau de langue (« déjanté »/ « dérapé »), ainsi qu'un semblable processus d'animalisation des amants (« animal »/ « chacal »). Lorelei et son partenaire de passage sont dans une union, une interaction totales, manifestations d'un moment d'amour où les corps se touchent et les postures se singent dans un mimétisme sensuel et sexuel. La mélancolie de la muse rejoint celle du poète, spleen et fluides s'échangent donc en signe d'harmonie le temps d'une parenthèse enchantée.

La personnification au vers 6 de l'« hôtel » et de ses « murs », désignant indirectement leurs occupants « paumé[s] » et « glacés d'ennui », achève de camper le décor sordide de ces amours d'« un quart d'heure », reflet d'un spleen généralisé, réécriture dysphorique du paysage-état d'âme

²¹ Figure de rhétorique consistant à désigner une notion par plusieurs mots.

²² Dans le numéro 11 de juin 1981 du mensuel *Paroles et Musique*, Michel Hamel écrit à propos du chanteur jurassien : « [son] originalité tient surtout à sa façon d'écrire qui s'apparente davantage à la poésie des flippers qu'à celle de Verlaine. »

romantique. S'opère alors une nouvelle rencontre poétique où le prosaïque voisine avec la jouissance éthérée : « le lit » de la chambre de passe « croise l'aéropostale²³ », variation sur le thème du septième ciel, métaphore hyperbolique où le terre-à-terre atteint littéralement le sublime²⁴.

Puis le dernier vers du couplet consacre un retour du réel pour, encore une fois, mieux s'en abstraire, nouveau va-et-vient entre la réalité et sa sublimation : Lorelei, dont on entend le chant pour la première fois, rappelle indirectement la réalité de sa profession où l'amour se monnaie, avant de proclamer s'affranchir des règles du boulevard de Sébastopol (« Reprends ton fric. Aujourd'hui c'est gratuit. »). Manière pour la fille au faite de sa joie de déclarer sa flamme au chanteur ou, du moins, d'exprimer la reconnaissance de son bas-ventre. La partie gratuite, annoncée par « l'extra-ball » du vers 3, peut dès lors se jouer.

Le refrain

Le refrain qui intervient alors, comme après chaque couplet de la chanson, croise les répétitions sur six syllabes du prénom de la destinataire avec des alexandrins. Quatre vers à chaque fois, aux allures de supplication de n'être pas abandonné (« ne me lâche pas ») et de confessions pathétiques de la part d'un chanteur irrémédiablement dépendant de sa partenaire. Les rimes y sont insolites, quasi dysharmoniques, phonétiquement suggestives de la douleur de leur énonciateur, à rebours de la suavité des mélodies de la topique amoureuse. Cet amour-là n'est décidément pas commun.

La première métaphore du refrain (« j'ai mon train qui déraile ») s'apparente à un aveu désespéré témoignant de la perte de contrôle de l'amant transporté, premier niveau interprétatif auquel invite sans nul doute le verbe « dérailler » pris dans son acception familière (et rejoignant alors le « déjanté » introductif). Mais le terme « train » autorise des lectures plus triviales et l'on sait le chanteur peu avare en matière d'implicites licencieux : l'emballement effréné de l'arrière-train ou la suggestion phallique de l'image sont des pistes probables sur lesquelles il n'est pas nécessaire d'insister plus lourdement.

Dans le verbe qui conclut l'alexandrin s'entend aussi un calembour avec « des rails », premier temps d'une analogie filée entre l'amour et la drogue. À l'instar de « La fille du coupeur de joints », intertexte auquel renvoie le substantif « paille », la dépendance amoureuse rejoint, et c'est là un lieu commun de l'écriture de Thiéfaine, la dépendance aux stupéfiants. La comparaison du « cobaye qui a sniffé toute sa paille », au-delà de l'animalisation de l'amant transi en rat de laboratoire, explicite cette similitude entre la passion amoureuse et la consommation de drogues, et confesse sans retenue une dépendance physique et psychologique à Lorelei, formulée dès l'impératif « ne me lâche pas ». Le plaisir sexuel évoqué au premier couplet a créé un état de manque annoncé par le polysémique « aiguille » du v. 4, les vertiges de l'amour rejoignant ceux des paradis artificiels. Derrière l'attrance irrésistible pour la nymphe du boulevard de Sébastopol s'entend alors peut-être celle, non moins piègeuse et délétère, pour des produits illicites que le chanteur « paumé » a confessé avoir croisés quelques années plus tôt²⁵. Sexe, drogue et « blues » donc.

²³ À l'entrée « Aéropostale » de son dictionnaire amoureux d'H.-F. Thiéfaine en forme d'*Exercice de simple éducation avec dix fois le mot paradis*, Jean-Michel Gaudron rappelle brièvement l'histoire de cette compagnie aérienne (Paris, Le Lys Bleu éditions, 2019, p. 19).

²⁴ Étymologiquement, le *sublime* implique une élévation, une suspension dans les airs.

²⁵ Cf. Jean Thiéfaine, *op. cit.*, p. 120-121.

Le deuxième couplet

Majoritairement composé des paroles de Lorelei adressées à son client, le deuxième couplet est marqué par les thèmes de prédilection du Romantisme et du *Sturm und Drang*²⁶. En attestent les réminiscences d'un *moi* pathétique confessées dans un moment d'intimité (« tu me rappelles » à l'initiale des vers 3 et 5 de la strophe, l'amante « orpheline » au geste « lourd »), la métaphore filée présentant les anciens clients tels des naufragés au cœur d'une mer déchaînée (« mes amants perdus dans la tempête »), la vision dysphorique de l'amour par le biais d'une nouvelle mention de la prostitution (la « rue barrée » est l'équivalent « à Hambourg » du boulevard de Sébastopol) et, plus largement, l'atmosphère macabre qui hante tout le couplet (« orpheline », « feux follets », « naufrage », « nuit », « agonie ») et joue sur les clairs-obscur (les « yeux de feux follets » de Lorelei semblent flamboyer « au bout [de la] nuit »). Les images maritimes entrent en résonance avec la figure mythologique de la nymphe germanique, ici largement revisitée puisque les marins semblent déjà en perdition (« cœur-naufrage ») et que Lorelei s'apparente davantage à un phare (que confirmeraient les yeux « feux follets ») qu'à un écueil, tel un guide pour des « amants perdus » à écluser les bars jusqu'au bout de la nuit de Hambourg, ville portuaire bien entendu. À moins que tout ce discours féminin ne soit qu'un piège tendu au client littéralement enchanté, la chambre de « cet hôtel paumé » se faisant alors métaphoriquement le rocher Lorelei de la légende, le récif piégeux où l'on viendrait définitivement s'abîmer.

Par ailleurs, le couplet est emblématique de la pornopoétique de Thiéfaïne qui transforme l'acte prosaïque en laboratoire d'images et de saillies langagières. La mise à nue du client devient ainsi la métaphorisation du chevalier désarmé (« tu m'arraches mon armure ») dans une revisite de l'amour courtois marquée par la dureté de [r] démultipliés ; la connaissance intime de l'amant du soir est suggérée par litote²⁷ (« maintenant je te connais ») ; les va-et-vient et les appels de la chair sont mimés par le crescendo de scansions à l'impératif du verbe *revenir* (v. 2, 7 et 8) ; la promesse d'une extase sensuelle se fait par l'évocation d'un engageant « jour de fête » ; le dernier alexandrin du couplet s'ouvre dans la crudité d'une requête triviale avant de s'imager dans une construction lexicale poétique²⁸ dont Thiéfaïne est coutumier (« Reviens jouir mon amour dans ma bouche-agonie »), tandis que la multiplication des « o » et des « a » de ce vers peut se lire et s'entendre comme un mimétisme visuel et phonétique de l'invitation érotique de Lorelei. Dans cette « bouche-agonie » concluant le couplet, alliance béante d'Éros et de Thanatos où l'acte érotique débouche sur une petite mort, s'esquisse alors peut-être la réécriture au lupanar de la mort des amants baudelairiens²⁹ chantée, entre autres, par Léo Ferré³⁰.

²⁶ La traduction littérale « tempête et élan » y invite grandement, autant que celle, « l'orage et la passion », proposée par Thiéfaïne lui-même (Jean Théfaïne, *op. cit.*, p. 380).

²⁷ Figure de rhétorique consistant à dire peu pour suggérer beaucoup.

²⁸ Le terme « bouche-agonie » et le précédent « cœur-naufrage » constituent ce que l'on nomme en lexicologie des *mots composés*, dont le principe consiste à associer deux termes par le biais d'un trait d'union. Le procédé est bien sûr loin d'être une invention de Thiéfaïne (la poésie du XXe siècle, entre autres et notamment celle des surréalistes, en est friande car elle permet le rapprochement de deux termes parfois très disparates voire opposés afin de faire naître une image insolite). A noter que l'on retrouve ce processus de création lexicale au cœur de la fabrique d'« Exit to Chatagoune-Goune », sixième titre de *Soleil cherche futur*.

²⁹ Cf. « La Mort des amants », *Les Fleurs du mal*, 1857.

Le troisième couplet

Si l'on considère l'ensemble du texte comme la narration d'une nuit d'amour et de ses rapports intimes successifs, le troisième couplet constitue le prolongement chrono-logique du précédent, dont il exacerbe la mélancolie et répond à la promesse d'une jouissance sur laquelle celui-ci se concluait. Marqué par les réseaux lexicaux de la tristesse et du macabre (« blues », « drame », « triste », « meurent », « noir sidéral », mais aussi « Shakespeare » comme mention métonymique d'amours meurtrières et malheureuses), il est assez tentant d'y lire la manifestation d'une dysphorie post-coïtale qui touche les meilleurs des poètes (« tous les Shakespeare »). Post-coïtum, l'animal est « triste » donc, sans pour autant être seul. Car un semblable sentiment mélancolique rapproche les deux amants : les déterminants possessifs « mon » et « ton » du premier couplet sont désormais supplantés par l'article défini « le » pour désigner un « blues » désormais commun, tandis que les indices de première personne du pluriel (« nous ») saturent les premiers vers du couplet pour consacrer l'union d'un couple dans une même jouissance, puis une même parole (« reviens » et « mon amour » seront autant de reprises sans variation du deuxième couplet).

À l'initiale de ce dernier huitain, le verbe *dégrafer* renvoie en premier lieu aux corps que l'on déshabille, au soutien-gorge que l'on « a dégrafé » pour laisser s'exprimer les « cœurs » dans cette chambre du boulevard de Sébastopol. Mais *dégrafer*, c'est aussi *libérer* et le verbe se pare d'accents psychanalytiques et cathartiques pour signifier une libération pulsionnelle. La métonymie des « cœurs de cannibales » et l'animalisation des amants (« viandes », « cuirs ») fournissent alors l'image d'une libido primitive où le « blues » désinhibe les amants et libère leurs appétits voraces, avec pour conséquence des ébats intenses et violents : en attestent l'insistance sur le « rouge » de la passion et le jeu de contraste avec le noir (intensifié par l'adjectif « sidéral » et rappelé par « cuirs »), la mention des « désirs sur l'envers de nos cuirs » autant que les répétitions de sonorités agressives ([k] et [i] par exemple). Il est ainsi bien tentant de déceler dans cette première moitié de couplet les indices d'une herméneutique sadomasochiste, à laquelle plusieurs chansons nous ont déjà initiés³¹.

À partir du vers 5, la réciprocité des sentiments se dit sur le mode du parallélisme de construction (« je te dis » se fait l'écho du « tu me dis » du précédent couplet) tandis que des formulations semblables scandent les paroles rapportées des deux amants (« mon amour » est une reprise à l'identique de la tendre adresse du second couplet, tandis que l'impératif « reviens » est asséné deux fois comme lors du couplet précédent). Dans une même perspective, au « jour de fête » promis par Lorelei répond le non moins suggestif « voyage pour les Galapagos », gage géopoétique d'un nouveau transport orgasmique. L'archipel exotique se substitue ainsi au rocher Lorelei du mythe, mais c'est l'amant qui choisit d'y conduire la femme aimée. Inversion métaphorique d'autant plus savoureuse lorsque l'on se souvient que ces îles, précisément volcaniques, ont été évoquées par Herman Melville, le fameux auteur de *Moby Dick*, dans une série de courts récits réunis sous le titre

³⁰ Sur les rapports entre Thiéfaïne et Ferré, le lecteur curieux se rapportera, par exemple et avec grand profit, au chapitre « Léo Ferré, entre les mots » de l'ouvrage de Jean Théfaïne précédemment cité (p. 346 à 361).

³¹ Entre autres, l'explicite « Groupie 89 turbo 6 » extrait du troisième album (*De l'amour, de l'art ou du cochon*) mais nombre de textes allient violence et amour physique (« Exit to Chatagoune-Goune » de *Soleil cherche futur*, ou encore « Cabaret Sainte-Lilith », « Une fille au rhésus négatif » et « Photographie-tendresse » de l'album qui l'a immédiatement précédé, *Dernières balises (avant mutation)*).

Les Encantadas ou Îles enchantées. Dans la réécriture thiéfainienne du mythe germanique, l'envoûtement semblerait donc gagner jusqu'aux rochers du Pacifique.

La juxtaposition oxymorique de l'avant-dernier alexandrin (« reviens on s'en va ») redouble l'appel du large exprimé par le vers précédent et formule une invitation au « voyage » où l'on ne peut s'empêcher de percevoir une intertextualité baudelairienne préparée en amont par le substantif « tempête » ou le geste « un peu lourd » de Lorelei³², et confirmée presque explicitement par les derniers mots de cet ultime couplet (« nos ailes d'albatros »).

Le tout dernier vers semble alors métaphoriser un espoir de bonheur (« recoller du soleil ») né des ébats du poète et de la putain, irréductibles mis au ban de la société, de sa morale et de ses bonnes mœurs. A rebours de l'hypotexte de Heine qui voyait le marin et sa barque s'échouer sur le récif, l'œuvre se clôt sur un mouvement ascensionnel céleste, une élévation (encore Baudelaire³³) en forme de fuite du réel et d'inscription dans la ligne directrice d'un album dont le titre trouve ici une résonnance particulière (*Soleil cherche futur*).

Peut-être peut-on lire dans ce dernier alexandrin une référence aux paradis artificiels auxquels s'adonnerait le couple (*recoler* comme *sniffer à nouveau de la colle* pour profiter de ses vapeurs psychotropes). Peut-être peut-on y voir aussi la formulation imagée d'une tentative pour réparer des individus en lambeaux, conséquence d'un déferlement de passions charnelles aussi bien que du délitement des « amants perdus » au sein du corps social.

Mais il semble plus assuré que le couplet s'achève en fait sur la promesse d'un nouveau septième ciel et l'expression d'un attrait irrésistible pour la jouissance absolue, quitte à se brûler les ailes. Jouir « ailleurs, encore plus loin ailleurs³⁴ », comme une réappropriation de l'exhortation baudelairienne « d'aller là-bas vivre ensemble », là où « tout n'est que [...] beauté, luxe, calme et volupté³⁵ ». Ad orgasnum æternum³⁶.

Pour conclure

Après un ultime refrain, la chanson s'achève sur une succession de « Lorelei » repris par des chœurs exclusivement masculins dans la version originelle³⁷, comme pour signifier un envoûtement généralisé gagnant jusqu'aux compagnons de route du chanteur.

Mais le charme de cette Lorelei opère en réalité bien plus largement, traversant les années pour toucher une communauté de fidèles reprenant d'une seule voix, à chaque interprétation publique depuis 1982, les implorations du chanteur à son enchanteresse.

Car dans ce « plus gros tube d'Hubert avec l'incontournable *Fille du coupeur de joints*³⁸ », c'est l'univers tout entier de Thiéfaïne qui s'offre à son auditeur. Lorelei, c'est lui, comme il était Lilith ou la même kaléidoscope³⁹. Pas uniquement parce qu'il n'était pas rare de le voir se travestir sur

³² Le poème « L'Albatros » des *Fleurs du mal* est consacré à ce « maladroi[t] » « compagno[n] de voyage » qui « hante la tempête », métaphore du poète maudit inadapté à la vie en société.

³³ « Elévation » est le troisième poème de la section « Spleen et Idéal » de l'édition de 1857 des *Fleurs du mal*.

³⁴ « Autoroutes jeudi d'automne », *Soleil cherche futur*.

³⁵ « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

³⁶ Que l'on peut traduire par « vers l'orgasme éternel » (« Ad orgasnum æternum », *Soleil cherche futur*, 1982).

³⁷ Lorsque ce sont des voix féminines, comme celle de Carol Frederics, qui reprennent le prénom de la muse, l'interprétation gagne davantage encore en sous-entendus licencieux (Cf. *En concert*, 1983).

³⁸ Jean Théfaïne, op. cit., p. 137.

³⁹ « La Môme kaléidoscope », *Autorisation de délirer*, 1979.

scène à la fin des années 70. Mais parce que cette femme célébrée est à la fois une nymphe et une catin, un mythe éthéré et une réalité sordide, un amalgame aussi fascinant que singulier des contraires, de la même façon que le rock littéraire et burlesque de Thiéfaïne allie l'argotique et l'érudit, le trivial et le poétique, le primitif et l'onirique, et bien sûr l'amour et la mort. Enfin, et surtout, parce que comme celui de la Lorelei de la légende, le chant de Thiéfaïne envoûte pour toujours celui qui l'écoute.