



HAL
open science

”les heures se courbent dans l’espace” : distorsions spatio-temporelles dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine

Françoise Salvan-Renucci

► To cite this version:

Françoise Salvan-Renucci. ”les heures se courbent dans l’espace” : distorsions spatio-temporelles dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine. Loxias, 2024, Temps et espace dans la science-fiction, 84. hal-04526620

HAL Id: hal-04526620

<https://hal.science/hal-04526620>

Submitted on 19 Apr 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

Françoise Salvan-Renucci

« les heures se courbent dans l'espace » : distorsions spatio-temporelles dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaïne

Résumé

La représentation du temps et de l'espace dans le corpus des chansons de H.F. Thiéfaïne est caractérisée par une dynamique de distorsion permanente, qui brouille les repères usuels et empêche toute orientation spatio-temporelle. Ralentissement, accélération ou disparition du temps, inversion de son cours ou entrelacement des strates temporelles trouvent un symétrique dans l'extension de l'espace à l'infini ou sa réduction au niveau infinitésimal, la confusion entre l'ici et un ailleurs riche de promesses, sans oublier la prééminence du hasard qui commande toutes les conjonctions et rencontres dont le lieu reste par principe indéfinissable en dépit de toutes les amorces de caractérisation. Un halo associatif aussi riche que varié vient nimber ces variations sur le caractère aussi mouvant qu'insaisissable de toute réalité et de toute existence, auquel seul l'art est en mesure de conférer une consistance aussi convaincante qu'éphémère.

Abstract

The representation of time and space in H.F. Thiéfaïne's song corpus is characterized by a dynamic of permanent distortion, blurring the usual landmarks and preventing any spatio-temporal orientation. The slowing down, acceleration or disappearance of time, the inversion of its course or the interweaving of temporal strata find a symmetrical counterpart in the extension of space to infinity or its reduction to the infinitesimal level, the confusion between the here and an elsewhere rich in promise, not to mention the pre-eminence of chance that controls all conjunctions and encounters, the place of which remains, on principle, indefinable despite all attempts at characterization. An associative halo as rich as it is varied envelops these variations on the shifting, elusive nature of all reality and existence, to which art alone is capable of conferring a consistency as convincing as it is ephemeral.

« 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) : la déclinaison du « *Zum Raum wird hier die Zeit*¹ » (ici le temps devient espace) wagnérien réalisée par Thiéfaïne dans *Les ombres du soir* esquisse les contours d'un univers parallèle au sein duquel l'abolition du temps bascule paradoxalement vers une revalorisation marquée de celui-ci telle qu'elle s'effectue par le biais de l'émergence d'une sphère primitivo-archétypique ouverte sur l'infini d'une extension tous azimuts, qui amène à se confondre dans un même essor dynamique – mis en relief au plan acoustique par l'intensité du ductus allitératif – les catégories *a priori* antagonistes du temps et de l'éternité. Au centre du processus de spatialisation du temps se place l'apparition « d'une étrange spirale » au sein de laquelle s'évanouit toute possibilité de différenciation des éléments qui concourent à sa création – en témoigne entre autres la polysémie des « lunes » sollicitées à

Les textes de H.F. Thiéfaïne sont cités d'après l'édition : H.F. Thiéfaïne, *Itinéraire d'un naufragé. L'intégrale des chansons*, Paris, Seuil, « Points. Poésie », 2023. Le numéro de page correspondant figure entre parenthèses après chaque citation.

¹ Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, in *Dichtungen und Schriften 4*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Francfort, Suhrkamp, 1983 (traduction Françoise Salvan-Renucci).

la fois dans la matérialité spatiale inhérente à leur nature d'astre et dans leur fonction dérivée de marqueur temporel, leur absorption irrévocable par le « flux sans fin » rendant par ailleurs caduque toute tentative de leur assigner des contours définis.

Au-delà du fait qu'elle offre une illustration achevée de la « métamorphose » (82) incessante à laquelle le discours des chansons soumet les paramètres de l'espace et du temps, la séquence citée permet de dégager quelques constantes du processus de distorsion telles qu'on se propose de les mettre en lumière dans la suite de ces lignes, qu'il s'agisse de la contamination récurrente des catégories de l'espace et du temps ou bien du traitement réservé à l'un ou l'autre des deux paramètres, tel qu'il implique régulièrement une désorientation sans remède résultant du brouillage des repères usuels. Dans le droit-fil de l'évocation qui clôt *Les ombres du soir*, on s'intéressera ainsi tout d'abord aux différents types de mouvement observables sur l'axe temporel, parmi lesquels la dynamique d'infléchissement cyclique se révèle particulièrement remarquable précisément en ce qu'elle requiert d'emblée l'introduction de la dimension spatiale en tant qu'aspect complémentaire et incontournable, les modalités d'harmonisation des deux composantes pouvant cependant varier d'une séquence à l'autre. Le texte de *Méthode de dissection du pigeon à Zone-la-Ville* place ainsi le moment crucial de « l'échéance de ton bail » (277) sous le signe d'un double élan à la fois temporel et spatial, tel qu'il se dessine dans les vers « lorsque les étoiles en fusion / prennent ton dernier bastion / & t'entraînent dans le tourbillon / de la danse des neutrons » (277). En transposant au plan des processus décrits par l'astrophysique le phénomène individuel et biologique de la perte de connaissance, le discours poétique opère non seulement une redéfinition inopinée du système de coordonnées spatio-temporel défini au préalable par la double indication « à Zone-la-Ville by night » (277), mais fait surgir à l'arrière-plan de la scène le renvoi comprimé mais nettement identifiable à la description donnée par Wilhelm Reich « d'un monde dans lequel les électrons et les protons dansent la danse de Saint-Guy des explosions atomiques avec les neutrons et les positrons !² ». Le déchaînement de violence se laisse ainsi retracer sur le triple plan de la réalité sordide d'une agression nocturne au moyen des « laguioles » – telle qu'elle constitue le point de départ apparemment incontestable de l'élaboration poétique, encore que son évidence soit d'emblée minée au plan implicite par la polysémie des « laguioles »³ –, des culminations annihilatrices ou *a minima* des mouvements d'attraction-répulsion constamment décelables au sein du cosmos – et ce tant au plan des corps célestes pris dans leur ensemble que dans l'infiniment petit des microparticules –, et enfin de l'extension planétaire de la dynamique d'agression telle que l'incarne chez Reich le rappel de la menace nucléaire. On note que l'incorporation du passage issu du *Meurtre du Christ* dans le halo associatif du quatrain renforce encore la cohérence intrinsèque de l'articulation des strates discursives, qui convergent à la manière d'échos répétés dans la mise en exergue d'une dynamique à la « beauté destructive » (80) – épithète présente dans *Alligators 427* célébrant la polysémie des « anges nucléaires » (81) et qui est précisément celle que Reich associe dans le même texte avec l'énergie atomique – dont l'ambivalence foncière se double d'une imprécision totale quant au cadre spatio-temporel de son apparition.

Le mouvement rotatif initialement localisé dans l'espace revêt ainsi fréquemment l'aspect d'un processus temporel s'accomplissant soit sur le mode d'un changement radical – et créateur à ce titre d'un hiatus insurmontable entre un « avant » et un « après » –, soit sous la forme opposée d'une réitération *ad infinitum* débouchant alors sur l'instauration « d'un éternel retour » (160), la combinaison des deux options n'étant pas non plus à exclure. Le distique « la roue tourne en saignant sur son axe indécis / entraînant des enfants aux allures de zombies » (472) transforme ainsi dans *Le temps des tachyons* l'image familière et ludique de la roue de

² Wilhelm Reich, *Le Meurtre du Christ*, Paris, Champ Libre, 1971, p. 95.

³ L'étymologie invite à voir dans les « laguioles » des « petites églises », ce qui rapproche la scène de l'apparition de « l'ombre qui sonne le glas » dans *L'idiot qu'on a toujours été*, à moins qu'elle n'éveille des associations nuptiales qu'on se dispense d'approfondir ici. cf. <https://www.etymo-logique.com/le-mot-du-jour/laguiole/>.

fête foraine prise d'assaut par son public enfantin en une vision de cauchemar dont l'irréalité dérangeante – telle qu'elle résulte à la fois de la distorsion de l'axe de rotation et de l'apparition du sang qui confère à la roue le caractère d'un être vivant – signale le basculement vers la sphère archétypique, au sein de laquelle les deux avatars principaux du motif – soit la roue du destin d'inspiration hindoue et la roue de la Fortune de provenance latino-médiévale – se dévoilent essentiellement comme indicateurs temporels, dont la locution proverbiale « la roue tourne » restitue avec exactitude la fonction d'incarnation d'un profond changement à la fois inéluctable et le plus souvent négatif intervenant dans le destin d'un individu ou d'une communauté – on songe également ici aux déclinaisons à fort potentiel symbolique de la figure de la roue représentées par *La Roue rouge* de Soljenitsyne – ancrée pour sa part dans l'univers historique du stalinisme et dont la couleur réapparaît à travers la précision « en saignant » – ou la grande roue du Prater telle que la mettent en exergue les scènes les plus spectaculaires du film *Le Troisième Homme*. Du seul fait que l'« axe indécis » n'est ici plus à même de remplir son rôle de pivot central à partir duquel sont censés s'ordonner les divers bouleversements, la prise en compte du spectre associatif accentue le poids de la composante temporelle pour annoncer *in fine* la mise hors jeu de celle-ci, dans une recreation visuelle et littérale de la réflexion « *The time is out of joint* » émise par Hamlet dès le premier acte de la pièce de Shakespeare et reprise par Philip K. Dick dans le titre de son roman *Time out of joint (Le Temps désarticulé)*⁴ : dans la mesure où la rotation de la roue constitue en principe un indice fiable des rythmes temporels appréhendés précisément sous l'angle de leur inéluctabilité, la perturbation de son mouvement prédéfini fait s'écrouler toute possibilité d'orientation dans le temps et par là même dans l'espace, la dynamique de mort trouvant une traduction adéquate dans la mention des « enfants aux allures de zombies » en tant que victimes – ou objets de démonstration – de l'influx destructeur. C'est par ailleurs à la même « incertitude » (262) fondamentale – balançant entre exacerbation portée jusqu'« à son extrême limite » et « annihilation » (461) pure et simple induite par le caractère insoutenable de la position énoncée – que renvoie d'emblée l'intitulé de la chanson dont le caractère oxymorico-aporétique résume idéalement tant les modalités de déclinaison que la nature précaire voire illusoire de la résolution des paradoxes inévitablement présents au sein de l'univers quantique.

La variation sur l'image de la roue élaborée dans *Page noire* emprunte la voie détournée d'un travestissement étymologique de cette dernière, tel qu'il se fait jour dans les vers « & dans les ruines obscures des salles de rédaction / les rotatives annulent le sacre du printemps » (435). Si la réunion des « rotatives » et des « salles de rédaction » établit ici selon toute apparence un cadre spatial clairement défini qui ne requiert *a priori* aucune élucidation supplémentaire, la réduction des dites « salles de rédaction » à des « ruines obscures » se révèle pour le moins problématique et invite à reconsidérer l'ensemble de l'énoncé à la lumière du couple « rotatives »-« annulent », qui forme le noyau central à partir duquel prend corps la redéfinition des paramètres. Dans la mesure où la mention finale du « sacre du printemps » suffit à suggérer par l'intermédiaire du renvoi au ballet de Stravinsky une redistribution des cartes au profit de l'élément temporel, il est aisé de constater qu'on se trouve à nouveau en présence d'une remise en question du principe de rotation cyclique des séquences temporelles, tel qu'il commande la succession des différentes saisons dont le retour à une date déterminée constitue *a priori* une certitude inébranlable. On est à nouveau confronté à un dérèglement du rythme temporel tel qu'il résulte du fonctionnement devenu aléatoire des rotatives ou *rotae*, qui s'inscrivent à nouveau dans la lignée des incarnations de la roue de la Fortune ou du destin évoquées à propos des vers rencontrés dans *Le temps des tachyons* et dont l'action perturbatrice se voit ici renforcée par la polysémie qui s'élabore au plan implicite autour de la forme verbale « annulent » : sous l'effet d'un détournement étymologique dont l'évidence immédiate repose

⁴ Philip K. Dick, *Le Temps désarticulé [Time Out of Joint, 1959]*, traduit par Philippe Hupp, Paris, Calmann-Lévy, 1975.

entièrement sur l'homophonie, la notion d'annihilation exprimée par l'original latin *adnihilare* s'efface au profit de la suggestivité qui émane du rapprochement avec *anus* (anneau) et *annus* (année), dont la parenté avec les « rotatives »-*rotae* repose respectivement sur la forme circulaire propre à l'anneau et la temporalité cyclique qui marque le déroulement de l'année – notons que la contamination à la fois terminologique est référentielle apparaît d'autant plus pertinente que doublement du « n » dans le français « anneau » résulte lui-même de la confusion entre *anus* (anneau) et *annus* (année) opérée sur la base d'un rapprochement pseudo-étymologique. L'annulation explicitement proclamée se voit ainsi remise en question voire invalidée dans la strate latente du discours, où la réaccentuation du verbe « annulent » confronte désormais l'auditeur-lecteur à une authentique incertitude quantique, dans la mesure où l'égale validité des deux options exégétiques – confirmation du mouvement cyclique ou perturbation de celui-ci sous l'effet d'une reprogrammation aléatoire – va de pair avec leur incompatibilité sémantique, faisant de la séquence une manière de « chat de Schrödinger » poétique dont seul un hypothétique passage « à l'envers du décor » pourrait définitivement fixer la teneur. La reconsidération des « ruines obscures des salles de rédaction » sur la base des constatations auxquelles on vient de parvenir conduit à une conclusion analogue dont la motivation s'effectue sur un double : quelle que soit la forme qu'on choisisse de lui donner au vu des diverses offres de lecture, la relativisation des repères temporels – dont il n'est d'ailleurs pas indifférent qu'elle affecte précisément le « premier temps » de l'année qu'est étymologiquement le printemps – trouve un parallèle exact dans la dynamique de destruction dont les « ruines obscures » auxquelles sont réduites les « salles de rédaction » permettent d'apprécier *a posteriori* les effets, tandis que la *reductio* qui perce sous la « rédaction » dont elle forme le substrat étymologique (authentique cette fois) prend valeur de signal d'une déperdition-dévalorisation généralisée qui apparaît comme le corollaire obligé des distorsions multiples qui interviennent au sein de l'espace-temps – pour ne rien dire du règlement de comptes implicite avec le prisme déformant que sont les organes de presse, dont le discours multivoque dévoile le traitement schématique et réducteur auxquels ils soumettent la complexité du réel.

Le mouvement circulaire en tant qu'indicateur du temps cyclique trouve une déclinaison suggestive dans *Fotheringhay 1587* où la réflexion à voix alternées sur le destin de Mary Stuart – alliant expression subjective du protagoniste, citation directe de la parole de la reine et récapitulation symbolique formulée de la perspective du « spectateur désintéressé » tel que le décrit Kant – se clôt dans chacune des strophes sur les vers « & tournent tournent dans le vent / les souvenirs d'enfance / qui tournent ailleurs maintenant » (437-438), qui succèdent en tant que conclusion immuable à une première formulation au profil plus mouvant dans laquelle la forme verbale antéposée « & tournent tournent dans le vent » reçoit successivement pour sujet au fil des strophes « les heures de renaissance / d'une reine en instance » (437), « la musique & la danse / d'une reine adolescente » (438) et enfin « le chant désespérant / d'un hiver sans printemps » (438). Si les notations relatives à « la musique & la danse » sont identifiables en tant que rappels d'éléments-clés de la biographie de la « reine » telle que la reconstitue Stefan Zweig – dont le texte est du propre aveu de Thiéfaïne la source principale de sa méditation poétique – et que la notion « d'un hiver sans printemps » peut être d'abord perçue comme un renvoi aux longues années de captivité à Fotheringhay qui ont précédé l'exécution de 1587, la charge évocatrice véhiculée par la notion « d'un hiver sans printemps » dépasse tant le cadre biographico-individuel que le référentiel symbolique traditionnel et immédiatement accessible – opposant les deux saisons en tant qu'incarnations respectives de la tristesse et de la joie – pour renouveler l'ambivalence déjà remarquée à propos du « retour du printemps » évoqué dans *Page noire* : la variation sur le thème du printemps empêché ou avorté prolonge la réflexion implicite sur la nature du temps – dont on examinera les conséquences ultimes dans la suite immédiate de ces lignes – en minant de l'intérieur le principe de succession cyclique. L'inversion de la perspective opérée dans *Le temps des tachyons* au travers du distique final

« c'est l'onde de chaleur dans le désert glacé / qui annonce le retour des printemps meurtriers » (472) renvoie à la même discordance fondamentale entre la symbolique qui s'attache traditionnellement à l'évocation du printemps et le démenti que lui inflige l'adjectif épithète. Remarquons ici que la disharmonie finale ne fait qu'accentuer l'effet de la dynamique de bouleversement induite dans le vers précédent par la combinaison de l'oxymore et du *cut-up* qui préside à l'agencement des constituants énonciatifs, créant ainsi un espace mouvant au sein duquel les caractéristiques opposées renvoyant respectivement à la « chaleur » et à un état « glacé » semblent fonctionner comme des électrons libres, disponibles en tant que tels pour s'associer indifféremment voire simultanément avec le cadre spatial formé par le « désert ».

Les contours de l'évocation apparaissent d'emblée bien plus diffus pour ce qui est des « heures de renaissance » qui renvoient non seulement à l'époque historique à laquelle a vécu Mary Stuart, mais aussi et surtout – du fait notamment de l'absence de majuscule en tant qu'obstacle à une assimilation pure et simple à la période en question – à une possibilité ou même une certitude de retour à la vie dont la plausibilité est renforcée par le « j'envie ta survie » émis par le protagoniste, qui place ainsi la démarche de remémoration-commémoration sous le signe d'un transcendance des limites de l'existence terrestre – les « survivants » (340, 349) en tant que protagonistes récurrents des textes de Thiéfaïne étant d'abord ceux qui s'élèvent au-dessus de la vie, ainsi que le résume de façon exemplaire le constat « je reste & je survivis » (199) formulé par le protagoniste de *Un automne à Tanger* –, et ce quelle que soit la forme – réelle ou symbolique – que soit supposée revêtir la « survie » en question. Si la qualification de « reine en instance » souligne en apparence le caractère encore provisoire ou « en attente » d'une telle abolition des frontières du temps – tout en ravivant au passage le souvenir du geste d'imploration ou de supplication (*instantia*) adressé à sa rivale Elizabeth –, elle s'inscrit également dans la dynamique à strates multiples qui régit l'articulation des processus temporels, faisant se télescoper dans une opposition quantique – et accessoirement au sein d'un même distique – la conception cyclique et son corollaire linéaire. Si c'est bien en effet l'impression d'une victoire définitive qui prévaut d'entrée de jeu dans les deux vers de l'*incipit*, la citation littérale de la devise « en ma fin / gît mon commencement » brodée par la reine elle-même se voit immédiatement invalidée par l'affirmation « mon chemin traverse le temps » (437), l'incompatibilité des deux énoncés se voyant encore accrue du fait que le second est lui aussi placé dans la bouche de la figure féminine. La mise en exergue du temps cyclique – qui semble anticiper la réflexion nietzschéenne sur l'éternel retour tel que l'incarne l'image de l'Ouroboros – reçoit un démenti aussi implicite qu'énergique à travers l'affirmation complémentaire basée sur le postulat d'un déroulement linéaire, qui exclut *a priori* la confusion en un seul lieu du point de départ et du point d'arrivée ou la coïncidence du « temps zéro » – sur lequel on reviendra dans la suite de ces lignes – avec un « oméga » terminal qui se profilerait comme ultime point de fuite. En témoigne par exemple le parcours décrit par le protagoniste dans *Le jeu de la folie* « moi je pars pour Dublin sur un nuiteux cargo / qui traverse le temps perdu de la sagesse / & rejoins le bateau ivre d'Arthur Rimbaud / dans le flux des bateaux tankers d'Arthur Guinness » (332) dans lequel le rappel proustien cohabite sans difficulté avec l'indication d'un itinéraire au profil manifestement linéaire, auquel les renvois à deux prédécesseurs symboliques d'égale importance pour le personnage – quoique à des titres manifestement différents – n'enlèvent rien de sa précision géographique telle qu'elle implique pour sa part l'existence d'une succession dans le temps éventuellement reconstituable. Ajoutons ici que la traversée du temps peut à l'occasion s'effectuer par le biais des failles temporelles ou plus précisément des « points d'intersection dans l'espace-temps⁵ » décrits par William

⁵ William Burroughs, *Le festin nu*, [*The naked Lunch*, 1959], traduit par Éric Kahane, préface de Gérard-Georges Lemaire, Paris, Gallimard, « folio SF », 1968/2002, p. 313 ; cf. aussi *la machine molle* [*The soft machine*, 1961] traduit par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 196 (« C'était une rue arrière quelconque dans le temps, poches silencieuses de Mexico City »).

Burroughs, et dont le protagoniste de *Pulque, mescal y tequila* « de retour à Tenochtitlan / au parc de Chapultepec » (181) fait l'expérience en conjuguant dans son itinéraire les strates successives de l'histoire de la ville, jusqu'à ce que la fin de son exploration – et le retour inéluctable au présent qui l'accompagne – soit annoncée par les vers « j'm'écroule devant le terminal / des bus à Mexico-City » (181). Les « peuples gores & peineux, aux pensées anomiques / nations mornes & fangeuses, esclaves anachroniques » (415) de *Karaganda (Camp 99)* placent sur un même plan de l'expérience tragique la désorganisation chaotique des comportements humains et la désintégration temporelle. Dans la mesure où ces deux aspects essentiels du processus de distorsion temporelle ont pu être analysés en détail dans de précédentes contributions, l'on se contente de les effleurer dans le présent article.⁶

Jointe à l'impossibilité affichée de toute détermination spatiale, c'est à l'inverse la fluctuation entre linéarité et cyclicité du déroulement temporel qui domine la séquence de *Nuits blanches* « dans la zone onirique où je gare ma planète / un vieux cadran fossile mesure le temps perdu » (441) dont le discours s'articule autour de la contamination des indicateurs respectifs de chacune des deux modalités de succession. L'association du « cadran » en tant que nouvelle variante de la dynamique de rotation avec « le temps perdu » – dont on peut supposer qu'il est ou a été doté de repères statuant l'existence d'un avant et d'un après ainsi que l'irrévocabilité du passage de l'un à l'autre – apparaît cependant dénuée de tout caractère problématique dans la mesure où la localisation de la scène « dans la zone onirique » évacue à l'avance toute possibilité de déceler une contradiction dans la construction discursive, et ce d'autant plus que les épithètes « vieux » et « fossile » rendent d'emblée inopérante toute tentative de référence à l'heure affichée sur le « cadran ». Quant au référencement dans l'espace qui pourrait suppléer à l'imprécision temporelle, il ne peut s'opérer que sur la base par nature précaire de l'indication « dans la zone onirique », à laquelle la détermination complémentaire « où je gare ma planète » n'apporte une élucidation que sur le seul plan de la construction syntaxique. Si le sens étymologique du terme « planète » autorise en effet l'identification de cette dernière en tant qu'un « astre errant », ce n'est qu'au prix d'une assimilation implicite avec un véhicule – qui apparaît par définition parfaitement incongrue sauf précisément dans le cadre « onirique » mis en place au début de la strophe – qu'elle peut être imaginée se déplaçant puis s'immobilisant au seul gré de la fantaisie du protagoniste. Le « temps perdu » est corrélé de fait à un espace proprement inconcevable en termes autres que ceux relevant des catégories du rêve, telles que les reproduit la dynamique de verbalisation qui ne prête une consistance passagère à un élément du décor que pour mieux en saper les fondements dans le même mouvement.

Si la possibilité d'invalidation réciproque des offres exégétiques – telle qu'elle constitue une conséquence à la fois logique et paradoxale de leur coexistence au sein de l'agencement polysémique – parachève le processus de distorsion spatio-temporelle, c'est l'opportunité même de toute tentative d'orientation dans le temps et l'espace qui se voit remise en question par l'oscillation sémantique supplémentaire induite par la redéfinition des paramètres du discours sous l'angle du basculement vers la sphère de l'Éros, telle qu'elle assigne à chacun des constituants énonciatifs la fonction d'un renvoi aux organes sexuels ou aux modalités du rapprochement physique. L'activation du sens étymologique de la « zone » – renvoyant par l'intermédiaire du grec ζώνη puis du latin zona à la « ceinture » portée par la femme et par

⁶ cf. Françoise Salvan-Renucci, « “la peste a rendez-vous avec le carnaval” : l'accentuation carnavalesque comme véhicule de la dynamique d'inversion et de dérision dans l'œuvre de Hubert Félix Thiéfaine », *Babel aimée ou la choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*, études réunies par Béatrice Bonhomme, Ghislaine Del Rey, Filomena Iooss et Jean-Pierre Triffaux, Paris, L'Harmattan, collection « Thyrsé », n° 7, 2015.

Françoise Salvan-Renucci, « “nations mornes & fangeuses, esclaves anachroniques” : anachronismes et téléscopages temporels dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », actes de la journée d'études *Anachronismes créateurs*, études réunies par Alain Montandon, Presses de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2017.

extension à la région génitale féminine – va de pair avec l’assimilation aux attributs masculins de la « planète » essentiellement caractérisée par sa capacité de mobilité tandis que la rencontre entre les deux partenaires trouve une traduction appropriée à travers la forme verbale « je gare », elle-même identifiable en tant que nouvelle déclinaison du « quai de gare » ou du « quai » qui assume à plusieurs reprises une fonction analogue dans le discours des chansons. La « zone onirique » devient sous cet aspect l’équivalent de la « femme-enfant tombée de mes rêves » (469) de *Casino, sexe & tendritude*, tandis qu’il est possible de prolonger la dynamique d’assimilation à la sexualité tant par le rappel de l’horloge biologique déductible de la mention du « cadran » que dans la suite par la restitution au « pinceau » de son sens d’origine tel que l’exprime le terme latin *peniculus* – soit le « petit pénis » – ou aux « saisons » de leur proximité étymologico-sémantique avec les « semailles » ou l’« ensemencement » auxquels renvoie le terme latin *satio* dont dérive le vocable français. Il n’est pas jusqu’à la notation « & je vois des mutants pendus à la sonnette / de ce que je croyais un domicile connu » (441) qui ne se voie subvertie en totalité – en dépit de son apparente limpidité et du rôle qu’elle semble à même de jouer en ce qui regarde l’identification du décor de la scène – par le mécanisme sans faille de la réaccentuation érotico-sexuelle, qui tire parti de l’assonance implicite « mutants »-*mut(t)o* – autre désignation latine du pénis – pour aboutir à une recreation de l’expression argotique « sonner le tocsin » prise au sens de « se branler » telle que la revisite déjà – et ce dans le même contexte d’une désorientation temporelle dont on aura ultérieurement l’occasion de préciser les modalités de réalisation – l’affirmation relative à « mon amour tocsin » (119) rencontrée dans *Une fille au rhésus négatif*. La notion familière de « domicile connu » – telle qu’elle serait alors susceptible de conférer à la séquence un cadre spatial d’une plausibilité appréciable – se dévoile pour sa part comme la carte d’identité cryptique de la figure féminine impliquée dans l’acte sexuel, que le rétablissement du substrat médiéval fait apparaître en pleine lumière sous l’aspect inattendu d’une *damisgelle connue* – soit une « demoiselle » pourvue d’un « con » et capable de ce fait de prendre part à la rencontre physique –, le détournement sémantique empruntant ici la voie de l’homophonie entre les termes (bas-)latins *domicilium* et *domicella*. La remise en question des repères temporels s’accompagne ainsi d’un démontage en règle – même s’il relève évidemment de la seule strate implicite – de toutes les amorces d’instauration d’un cadre spatial à la structure vérifiable, l’apparente solidité des indications fournies par le discours de surface masquant de façon délibérément précaire l’effondrement calculé de tout l’agencement spatio-temporel.

Ainsi que le laisse augurer l’emploi du verbe « tournent », c’est bien au sein du temps circulaire qu’est censé décompter le « cadran » que se meuvent également « les souvenirs d’enfance » (437-438) du refrain de *Fotheringhay 1587*, auquel nous ramène la suite de nos réflexions après ce détour consacré aux diverses modalités de présentation des processus temporels. Alors que le contexte de la chanson fait qu’il semble indiqué d’inclure « les souvenirs d’enfance » dans les notations issues de la biographie de Mary Stuart, il ressort toutefois de la structure linguistique de la séquence qu’ils peuvent être tout aussi bien dépourvus de toute possibilité de rattachement à une instance précise – qu’il s’agisse de la reine ou du protagoniste s’exprimant à la première personne – et recouvrir de ce fait la catégorie des « souvenirs d’enfance » *per se* au sens kantien du terme, dont la présence changeante et pourtant toujours réductible à la même définition « traverse le temps » pour aboutir au « maintenant » dont l’irruption finale signe de façon définitive et irrévocable le passage du passé au présent ou plus exactement la substitution instantanée d’une strate temporelle à l’autre. Il est significatif que le basculement inopiné vers le présent d’actualité – et non plus celui de la vérité générale tel qu’il est sollicité dans les occurrences précédentes du verbe « tournent » – aille de pair avec la réintroduction tout aussi abrupte de la composante spatiale amenée par l’adjonction de l’adverbe « ailleurs » : au-delà de la prise de distance avec la localisation initiale du texte à *Fotheringhay* en tant que lieu de la fin de Mary Stuart, les deux paramètres « ailleurs » et

« maintenant » suffisent à créer le modèle d'un espace-temps alternatif qui est certes dépourvu de toute relation à un lieu ou une époque identifiable, mais qui offre pour cette raison même un contrepoint – ainsi qu'une possibilité de désamorçage efficace – à la dynamique de distorsion qui sape d'un bout à l'autre du texte la disposition des paramètres spatio-temporels. Signalons ici que la réorientation finale se double d'une anticipation réitérée de façon régulière – qui prend *in fine* la valeur d'une confirmation supplémentaire de la pertinence de la résolution qu'elle apporte – opérée à travers l'indication « dans le vent » qui établit à chaque répétition du refrain une ouverture vers ce qui semble au premier abord renvoyer à l'inanité du mouvement rotatif – assimilé en somme à l'inefficacité voire au manque de sens du discours de celui qui « parle dans le vent » –, mais se dévoile en fin de compte comme le corollaire idéal du couple « ailleurs » et « maintenant » avec lequel il partage le caractère à la fois précis et indéfinissable, les trois paramètres se combinant ainsi pour constituer ce que le protagoniste de *Toboggan* qualifie de « garanties de ma survie » (429) en correspondance révélatrice avec la formulation « j'envie ta survie » dont il a été question plus haut dans ces lignes.

Le mouvement de rotation appréhendé en tant que traduction de la temporalité cyclique trouve une incarnation suggestive dans le « manège » dont le parcours circulaire réunit le paramètre temporel et son pendant spatial. L'évocation de « l'heure où l'on voit tourner les démons de nos veilles / sur l'éternel manège où sombrent nos pensées » (454) proposée dans *L'idiot qu'on a toujours été* et son pendant constitué dans *Le temps des tachyons* par le distique « les machines à écrire s'enflamment sur la neige / les automitrailleuses encerclent les manèges » (472) – qui précède significativement la description de la « roue » dont on a pu détailler les implications multiples – font du « manège » le support prédestiné de l'entreprise de déconstruction des repères spatio-temporels mise en œuvre au plan implicite, alors même que le discours de surface installe le motif dans un cadre *a priori* dénué de tout caractère problématique quant à la fonction qui lui revient, que ce soit dans le contexte de l'expression figurée propre à la première séquence ou dans l'univers en soi plausible et ancré dans la réalité – fût-elle de nature peu engageante – présenté dans la seconde. La nature imagée dévolue au « manège » de *L'idiot qu'on a toujours été* ne fait nullement obstacle à son fonctionnement imperturbable et manifestement destiné à perdurer *ad infinitum*, ainsi que l'atteste l'épithète « éternel » dont il est toutefois indiqué de percevoir d'emblée la double orientation temporelle, la dimension immémoriale plongeant dans le passé le plus ancien venant compléter la perspective d'un recommencement irrévocable sur un mode inchangé. Alors que la structure hypotaxique autorise « l'éternel manège » à accueillir à la fois les « démons de nos veilles » et « nos pensées » au seul prix de la substitution du verbe « sombrent » à l'infinitif « tourner » dans la seconde partie de la séquence – opérant ainsi un dédoublement de la vision initiale qui en estompe encore davantage les contours comme sous l'effet de l'accélération de l'élan rotatif dont l'introduction du verbe « sombrer » semble anticiper un éventuel effondrement –, la précision apparente avec laquelle intervient la fixation du cadre temporel à travers l'indication « l'heure où » se vide *ipso facto* de son sens du seul fait de l'impossibilité de déterminer l'horaire ainsi défini. La structure anaphorique qui fait succéder la séquence citée à l'évocation du « vendredi saint » réalisée dans le distique « à l'heure où les putains, les traîtres & les bourreaux / se rassemblent & défilent devant le sanhédrin » (454) illustre de même le délitement progressif et insidieux des repères temporels : la chronologie établie par le récit évangélique – qui récapitule le déroulement des épisodes de la trahison, du jugement et des préparatifs de l'exécution pour s'achever avec la mort du Christ à la neuvième heure – subit une première distorsion sous l'effet de la restitution comprimée qui place à une seule et même heure les interventions des différents protagonistes, avant de se diluer dans le flou onirique qui nimbe les évolutions de « l'éternel manège ». Il est en ce sens caractéristique que le recours à la formule homérique « c'est l'heure où » – telle qu'elle se rencontre aussi dans la deuxième strophe d'*Annihilation* avec la triple anaphore « c'est l'heure où les esprits dansent le pogo nuptial /

l'heure où mes vieux kapos changent ma pile corticale / c'est l'heure où les morts pleurent sous leurs dalles de granit / lorsque leur double astral percute un satellite » (461) – en détourne totalement la finalité d'origine en transformant l'amorce d'orientation offerte par Homère à l'auditeur ou au lecteur du récit épique – qui peut ainsi placer les événements relatés à l'intérieur d'un cadre temporel cohérent et aisément identifiable – en un constituant d'une équation par nature insoluble, dans la mesure où la formule garante de la cohérence chronologique de l'évocation se voit associée avec des figures – « démons », « esprits », « vieux kapos » et autres « morts » – ou des actions qui se situent par définition hors du temps ou du moins dans une temporalité autre que celle qui prévaut dans l'univers censé servir de référence au discours poétique. Si les « vieux kapos » font écho aux « diet-nazis » de la première strophe en tant que réminiscence historique renvoyant à la période du Troisième Reich et aux formes de sa survivance à l'époque actuelle, l'activité que le protagoniste leur attribue révèle tout aussi manifestement l'irruption d'un univers parallèle échappant aux catégories usuelles de l'espace et du temps que la danse exécutée par les esprits ou les pleurs versés par les morts. Parachevant le brouillage des codes, la réaccentuation érotico-sexuelle du distique consacré à ces derniers superpose à la peinture de l'univers interstellaire – telle que la suggère au plan explicite du discours la formule « percute un satellite » – l'image suggestive des « rigoles granuleuses pour l'écoulement des eaux » que fait apparaître l'étymologie nordique (*daela*) puis latine (*granitum*) des « dalles de granit » associée à l'évocation d'un contact physique « traversant la peau » – née de la contamination homophonique entre *percutio* (frapper) et le substrat latin *per+cutis* de l'adjectif « percutané » = « qui traverse la peau » – ainsi qu'à la présence d'une « compagne » en tant qu'objet de l'acte décrit en termes cryptiques, et que fait entrer en scène le recours au latin *satelles, itis*.

Ainsi qu'on a déjà pu le constater au tout début de ces réflexions avec la disparition du temps annoncée dans *Les ombres du soir*, c'est la catégorie même du temps – et non pas seulement les modalités de son écoulement impliquant la remise en question de l'antagonisme entre temps linéaire et temps cyclique – que le discours thiéfainien soumet de façon récurrente à un traitement déformant équivalent à une *Verfremdung* de principe, qui impacte le traitement du vocable lui-même tout en s'étendant à l'ensemble des indicateurs de l'écoulement temporel. La progression du temps dans le corpus des chansons se présente sous des aspects extrêmement fluctuants, puisque le spectre des possibilités se déploie pour ce qui est de la vitesse entre les deux extrêmes incarnés respectivement par « l'immobilité du temps » (418) évoquée dans *Résilience zéro* et « l'accélération du temps » (428) constatée dans *Toboggan*. L'insistance sur l'irrévocabilité de la progression temporelle est déclinée sur deux modes distincts dans l'*incipit* d'*Orphée nonante-huit* évoquant « des glas qui sonnent / des heures qui fuient / des jours qui s'en vont vers la nuit / & des nuits qui s'enfuient toujours / vers des carrefours, des points de non-retour / & des mégots de cigarette / qui s'entassent sans qu'le temps s'arrête » (251) : l'énumération des marqueurs cycliques que sont les « heures », les « jours » et les « nuits » se combine ici avec l'affirmation du primat de la dimension linéaire déductible de la notion de « non-retour », avant que les deux volets complémentaires et opposés ne se voient réunis dans la reconnaissance finale de l'impossibilité de mettre un terme au processus destructeur dans lequel le protagoniste se retrouve enfermé. Le rapport de tension qui s'installe entre la mesure objective de l'écoulement du temps et son appréhension par le protagoniste est au centre des vers de *Petit matin 4.10. heure d'été* « le temps passe si lentement / & je me sens si fatigué » (387) où le rapport de causalité qui sous-tend l'association des deux énoncés successifs est masqué par l'inversion de l'ordre de présentation de la cause et de la conséquence, conférant ainsi au ralentissement du temps annoncé d'entrée de jeu la valeur d'un constat irréfutable et à la portée générale – et non celle d'une distorsion subjective ainsi que ce serait le cas s'il était d'abord question de l'état de fatigue ressenti par le personnage. Un état intermédiaire entre le ralentissement du temps et l'arrêt total de sa progression est représenté par la compression dont

il fait l'objet dans *Bruits de bulles* où la formulation « le temps se coagule » (221) – redoublée ensuite par la variante « l'instant se coagule » (222) qui étend le processus aux subdivisions les plus infimes du déroulement temporel – se situe à travers le renvoi suggestif au motif du sang dans la continuité de l'évocation des « vestiges éventrés », « corps décapités » et autres « squelettes éclatés » (221) sur laquelle s'ouvre le texte. Alors même que le renvoi supposé à un accident d'avion établi par le discours explicite – et auquel la séquence de bruitage restituant selon toute apparence les enregistrements d'une boîte noire apporte une confirmation appuyée à la toute fin de la chanson – laisse la place au plan latent du discours à une relecture érotico-sexuelle à la cohérence aussi remarquable que soutenue (mais qu'on s'abstiendra de détailler ici dans la mesure où elle n'a pas d'impact direct sur les modalités de présentation du temps), il importe de noter que le processus de coagulation trouve pleinement sa place dans le nouveau cadre exégétique en tant que traduction de l'abolition-compression du temps au profit de la catégorie de l'« éternité » signalant l'accession au plan de la transcendance, telle qu'elle s'accomplit régulièrement dans le corpus thiéfainien par le biais de l'Éros et notamment de son expérimentation sous la forme du rapprochement physique. Tant le « nous balayons l'éternité » (136) de *Exit to chatagoune-goune* que le tableau d'un « amour bleu du passé / qui revient de la guerre / pour une éternité / qui s'amuse à l'envers » (468) brossé dans *L'amour est une névrose* ou le distique « en remontant le fleuve vers cette éternité / où les dieux s'encanaillent en nous voyant pleurer » (407) issu de *En remontant le fleuve* appellent au plan sous-jacent à une appréhension commune du vocable – sans exclusion des offres exégétiques concurrentes suggérées par les contextes respectifs et venant s'ajouter au dénominateur commun considéré ici – dans laquelle « l'éternité » prend l'aspect d'une désignation de l'accomplissement érotico-sexuel, auquel renvoie par ailleurs le discours latent de l'ensemble de la séquence contenant le vocable à fonction signalétique. Tout aussi déterminante à cet égard apparaît l'exclamation baudelairienne « Il est l'Éternité !⁷ » sur laquelle se clôt le poème en prose *L'Horloge*, dont on peut également signaler qu'il s'articule autour de l'image du « cadran » représenté par les yeux de la « belle Féline », et que le texte de *Nuits blanches* fait resurgir sous l'aspect dégradé du « vieux cadran fossile », troquant du même coup la célébration de « l'éternité » contre le soulignement du « temps perdu ». En ce qui concerne la formulation de *Bruits de bulles*, on remarque toutefois que la connotation évocatrice de l'éternité qui sous-tend la formulation « le temps se coagule » – ainsi que son corollaire opérant une substitution au profit de « l'instant » – n'épuise pas la totalité des associations déclenchées par le choix du verbe, la coagulation du temps pouvant tout aussi bien se lire comme la marque d'un processus d'agglomération tel que le décrit le *solve et coagula* alchimique, « temps » ou « instant » condensant alors à la manière d'un arrêt sur image – mais qui serait aussi l'équivalent d'un *compendium* exhaustif – la totalité d'une expérience dont l'extension sur un laps de temps d'une certaine longueur semble pourtant exclure toute possibilité de déclinaison sous forme comprimée.

Les formulations relevant d'une « extrême limite » (265) de la manifestation – ou plus exactement de la représentation – du temps ne sauraient non plus manquer à l'appel dans les « inventaires » (462) thiéfainiens du concept, ainsi qu'en témoigne d'abord l'*incipit* de *Page noire* « nous n'avons plus le temps d'imaginer le pire / d'imaginer la peur à l'heure du temps zéro » (435). En écho direct aux variations développées par Italo Calvino autour de la notion scientifique du « temps zéro »⁸ – tel qu'il est supposé représenter le « temps avant le temps » et précéder ainsi l'apparition de la succession temporelle définie par l'enchaînement T1, T2, T3, *etc.* –, les vers de Thiéfaïne associent la focalisation sur l'origine nécessairement paradoxale voire impensable du temps et la reconstitution du bouleversement des affects

⁷ Charles Baudelaire, *L'Horloge*, in *Petits poèmes en prose, Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 299-300.

⁸ Italo Calvino, *Temps zéro [Ti con zero]*, 1968], traduit par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1970.

éprouvé à l'instant qualifié de « l'heure du temps zéro » par le biais à la fois problématique et idéalement approprié de la combinaison oxymorique de déterminants temporels. Illustrant la densité du réseau de correspondances qui se met en place au sein de la structure extrêmement travaillée de l'album *Géographie du vide*, l'élucidation du distique est parachevée à distance par le rapprochement avec l'injonction « suis la flèche » (439-440) qui ponctue le texte de *La fin du roman* et dont une des accentuations sémantiques s'éclaircit à travers le recours au même texte de Calvino dans lequel le « temps zéro » est défini à travers une exemplification concrète mettant en scène un chasseur, une flèche et un lion : dans cette constellation dont la précarité et l'instabilité foncières sont établies par avance, le « temps zéro » correspond au moment à la durée indéterminée qui précède le lancer de la flèche par le chasseur projetant de tuer le lion, alors que ce dernier s'apprête de son côté à bondir pour le dévorer. La « peur à l'heure du temps zéro », telle qu'on peut la supposer éprouvée par le chasseur mais qui peut tout autant être ressentie par le lion, renvoie en ce sens dans la réaccentuation à la portée universelle mise au point par Thiéfaine – dont on remarque qu'elle fait totalement abstraction des éléments sollicités aux fins de clarification par le récit de Calvino – à cet instant d'exception à la fois suspendu et marqué par une tension paroxystique, pendant lequel deux options antagonistes et concurrentes encore en instance de réalisation sont dotées d'une égale validité du fait qu'elles relèvent encore toutes deux de la spéculation sur l'avenir, à laquelle seule la sortie du « temps zéro » et l'entrée dans T1 qui est par définition concomitante à celle-ci apportera une résolution définitive, qui détruira alors irrévocablement l'oscillation quantique propre au seul « temps zéro ».

Si une certaine plausibilité voire une évidence incontestable se dégage de la notion d'un « temps zéro » malgré les difficultés de concrétisation que celle-ci peut soulever au plan scientifique, il en va très différemment de celle à laquelle se réfère l'intitulé *Le temps des tachyons* dont la transparence apparente contraste avec l'aporie de principe dont elle est l'expression puisque la réalisation d'une vitesse supra-luminale abolirait le paramètre même du temps ainsi que celui de l'espace, alors même que le caractère hypothétique dont ne peuvent s'affranchir les tachyons n'exclue pourtant nullement leur nécessité théorique. Présente dans le seul intitulé du texte de Thiéfaine et partiellement élucidée dans son rapport avec la théorie de la relativité par le refrain restituant l'équation d'Einstein « MC^2 sur racine carrée de 1 moins V^2 plus C^2 » (4721-472), la formule « le temps des tachyons » signale de façon à la fois explicite et détournée – la facilité de son déchiffrement occultant dans une certaine mesure les implications littéralement inconcevables que met en jeu son contenu sémantique – la dimension d'exploration « aux frontières du chaos » propre à l'ensemble des séquences du texte, dont la conclusion précédemment citée constitue un exemple éloquent de par sa tonalité apocalyptico-prophétique, qui transpose sur le mode de la destruction généralisée – qu'il s'agisse de celle de la nature ou de l'humanité – le postulat de l'incompatibilité insurmontable des deux paramètres « temps » et « tachyons » à laquelle seule la dynamique de verbalisation peut conférer une cohérence de façade. La rupture de ton introduite par l'envoi au ductus délibérément poétique « nous rêvons tous un peu de jours plus lumineux » (471-472) – tel qu'il fait suite à chaque déclamation par le chœur de la formule d'Einstein – vient *in extremis* contrebalancer le verdict de déréliction généralisée en lui opposant la double échappatoire du passage au plan du rêve – qui suggère du même coup une possible relativisation de son efficacité – et du remplacement des particules supraliminaires dépourvues de réalité tangibles par la revendication d'une qualité véritablement lumineuse, telle qu'elle rejoint symboliquement l'appel de Goethe mourant à l'instauration d'un « *Mehr Licht* » (203) (« Plus de lumière ! ») déjà cité littéralement dans *542 lunes & 7 jours environ*. La redéfinition du paradigme visuel – telle qu'elle découle de la valorisation au sens propre comme figuré d'une lumière propre à être appréhendée dans sa fonction de principe vital – va enfin de pair avec la réinterprétation inattendue de la composante acoustique, qui apparaît désormais assimilée à un attribut du temps dans le vers « avec le bruit

du temps qui frappe à la pénombre » (471) : alors que le rappel littéral du titre du recueil de nouvelles d'Ossip Mandelstam confirme la fonction symbolique du texte en tant qu'annonce encore voilée d'une évolution irrévocable, et identifiée par le discours poétique comme telle alors qu'elle reste encore largement indécélable au plan « tristement quotidien » de l'expérience du réel, la notation auditive s'enrichit d'une composante visuelle dans laquelle la « pénombre » anticipe sur le mode inversé la percée finale de la lumière à peine modérée par son appartenance au domaine du rêve. Le démenti implicite ainsi infligé au « *Mehr Licht!* » goethéen se renouvelle ensuite dans le distique final « c'est Goethe à Weimar qui n'a pas vu le temps / futur des Dakotas dans les ténèbres en sang » (472) dont la teneur prend le contrepied de la conception de Bakhtine, qui met en exergue dans son ouvrage consacré au poète allemand la qualité de visionnaire propre à Goethe. Le discours multivoque donne ici corps à la possibilité d'une appréhension visuelle du temps dont le pressentiment se subdivise en plusieurs options à la fois concurrentes et superposables, dont le détail permet d'éclairer « les ténèbres en sang » à travers leurs déclinaisons multiples : les « Dakotas » se rapportent avec une égale pertinence au massacre des Indiens d'Amérique – dévoilant ainsi les conséquences fatidiques et non prévues par Goethe de l'invitation faite aux Européens à émigrer en Amérique, telle qu'elle conclut les *Années de voyage de Wilhelm Meister* – comme aux avions américains des guerres du XX^{ème} siècle, tandis que Weimar figure simultanément la capitale culturelle de l'Allemagne au temps de Goethe et de Schiller et le lieu d'implantation du camp de concentration de Buchenwald à l'endroit précis des promenades des deux poètes, sans exclure non plus le renvoi à la République de Weimar anéantie par le Troisième Reich et/ou la prémonition de l'occupation de la ville située en zone soviétique, telle qu'elle a prolongé sur le mode inversé les exactions nazies. Dans la continuité des notations réunies par Mandelstam à propos de la ville de Saint-Pétersbourg, la mention du « bruit du temps », appliquée à la conclusion du texte en tant qu'équivalent latent du processus de visualisation évoqué au plan explicite, prend la signification spécifique – sans qu'il s'agisse pour autant de prétendre à une identification exclusive – d'une récapitulation des instants les plus sombres du déroulement historique liés à la figure de Goethe et à la ville de Weimar. Les composantes acoustique et visuelle de la déclinaison du temps se rejoignent et se révèlent interchangeable en tant qu'indicateurs d'une dynamique destructive qui se dévoile *in fine* comme une émanation ou une réalisation préalable du potentiel d'annihilation inhérent à l'entrée en jeu du « temps des tachyons » dans laquelle l'affinement de la perception du temps n'est que le prélude à sa disparition définitive, telle qu'elle coïncidera avec l'accomplissement de la « fin programmée » inhérente à la formulation du concept qui donne son titre au texte.

Outre le « bruit » dont on vient de retracer la riche aura associative, le temps se voit également doté dans le corpus thiefainien d'attributs tout aussi inusités qui en modifient tant la perception que la nature même, aggravant ainsi les phénomènes de distorsion qui constituent la marque distinctive du traitement qui lui est réservé au sein de l'expression multivoque. Le protagoniste juvénile de *Special ado sms blues* constatant « le temps perd ses tristes ratures / la terre prend de la distance » (364) donne à son expérience hallucinatoire vécue « dans un désert opiacé » (364) la dimension d'une libération des contraintes répétitives et/ou déprimantes qu'il associe à la perception du temps comme de l'espace, le temps notamment étant essentiellement perçu comme lié à l'obligation d'un retour incessant et vain sur des erreurs par définition irréparables, et dont la trace indélébile subsiste indéfiniment en dépit de toutes les tentatives visant à les corriger. Davantage que le rappel sous-jacent de la définition de la littérature comme « rature » donnée par Roland Barthes – dont l'activation est toutefois parfaitement légitime pour peu que l'on choisisse de focaliser l'approche exégétique sur la strate proprement poétologique du discours telle qu'elle ne fait jamais défaut à la construction polysémique –, c'est à l'utilisation figurée du terme faite par Plutarque pour désigner les aléas douloureux de l'existence – comme la perte de sa fille qu'il qualifie d'unique « rature » dans le cours

harmonieux de la vie qu'il a menée avec son épouse⁹ – que se rattache la jubilation de l'« ado » provisoirement soustrait aux « tristes ratures » auxquelles se réduit déjà pour lui l'action du temps sur sa vie. L'*incipit* de *Nuits blanches* « parfois dans les lueurs des nuits blanches & hostiles / lorsque j'entends gémir les moisissures du temps » (441) témoigne d'un même désenchantement fondamental à l'égard de la nature du temps – mais dont il faut souligner qu'il prend ici une acuité supplémentaire du fait du stade à l'évidence plus avancé qu'occupe dans l'existence le protagoniste envisageant la suite du processus « dans l'angle mort de mes saisons futures ». Du fait de l'opportunité de la réaccentuation érotico-sexuelle dont peut faire d'emblée l'objet le second vers du distique – où la suggestivité propre à l'infinitif « gémir » s'allie à la connotation humide dictée par le sens originel de l'adjectif « moisi » ou celui des équivalents anglais *moist* ou *moisture* –, c'est bien l'ensemble du discours du texte qui s'infléchit alors vers la représentation tout aussi cohérente du rapprochement physique où même les « nuits blanches & hostiles » se révèlent propice à l'activité de séduction exercée par le personnage sur ses « victimes » – soit les *hostiae* d'après le sens de l'original latin –, tandis que les « saisons futures » réinterprétées sur la base de leur substrat latin *satio* (de *satere*) renvoyant à la « semence » ou aux « semailles » prennent un caractère aléatoire voire problématique en raison de leur localisation « dans l'angle mort ». (442) (Aux seules fins non seulement d'étayer la lecture élaborée ici mais d'établir la récurrence des redéfinitions opérées sous l'angle de l'Éros dans le corpus des chansons, on se contentera de signaler les parallèles significatifs repérables dans les autres textes de l'album *Géographie du vide*, ainsi le vers de *L'idiot qu'on a toujours été* « après les ovations du dimanche des rameaux » (454) renvoyant au plan sous-jacent au « sacrifice de brebis » pour lequel entrent en action des équivalents imagés voire des synonymes de la désignation usuelle du membre viril, ainsi que l'aveu final de *Prière pour Ba'al Azabab* « à quoi bon m'efforcer de chanter comme Orphée / maintenant qu'Eurydice ne me fait plus bander » (444) qui donne à appréhender de façon palpable la signification qui échoit à « l'angle mort » sous l'aspect des possibilités escomptables en ce qui concerne les « saisons futures ». Évoquer « les moisissures du temps » se résume alors dans l'ensemble des acceptions retracées ici à constater l'action d'une dynamique de délabrement ou même de délitement équivalente à celle qui aboutit à l'apparition des « ratures » évoquées plus haut, l'action du temps étant davantage – pour ne pas dire uniquement – perçue à travers les traces qu'elle laisse derrière elle que sur la base de la nature intrinsèque du phénomène, qui reste indéterminable pour les figures concernées et à laquelle la persistance dérangeante des « ratures » et autres « moisissures » confère le statut d'une instance au pouvoir aussi redouté qu'indéchiffrable, et qui relève à ce titre du domaine des émanation du vivant et non de celui de l'abstraction théorique. On peut alors rencontrer une manière de correctif débouchant sur une relativisation appréciable de l'impact destructeur, ainsi que le constate le protagoniste de *L'étranger dans la glace* – où apparaissent aussi des « pages moisies » (335) dotées de la même aura ambivalente que les « moisissures » de *Nuits blanches* – dans la strophe « la brume adoucit les contours / des ratures sur mes triolets / la valse des nuits & des jours / se perd dans un murmure discret » (335). Le rapport d'interdépendance qui unit les « ratures » et le temps se traduit ici par la mention de « la valse des nuits & des jours » qui réinterprète l'écoulement du temps à travers l'image de la danse dont l'élan circulaire souligne la prééminence de la composante cyclique, à laquelle renvoie également la succession « des nuits & des jours » tandis que les « triolets » lus dans leur acception musicale mettent en exergue le principe d'un rythme ternaire à 6/8 qui se rapproche de celui de la valse à 3/4, tout en légitimant le recours au terme « ratures » à travers leur sens littéraire qui en fait alors des poèmes de huit vers rimés suivant le schéma abaa-abab. Tout comme c'est déjà le cas pour les « triptyques » (334) de *Last exit to paradise*, la présence du chiffre trois dans le terme « triolet » légitime pour finir le détournement sexuel qui permet

⁹ Plutarque, *Consolation à sa femme*, *Œuvres morales* tome 8, traités 42-45, traduit par Jean Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

d'y reconnaître une appellation cryptique de la triade pénis + testicules, la « brume » traditionnellement liée aux expressions de la fécondité formant alors le cadre approprié à une telle redéfinition du contexte, qui porte alors en priorité sur les « accrocs » auxquels ont donné lieu les expériences amoureuses. Tout en maintenant l'ancrage de l'évocation dans la sphère acoustique, le « murmure discret » – soit « discontinu » au double sens médical et musical du terme tel que le dicte la signification première de l'adjectif latin *discretus* – parachève la reconstitution menée par petites touches – et essentiellement au plan sous-jacent du discours – d'un temps à la continuité précaire, mais également accessible à une réévaluation *a posteriori* dont la possibilité donne une actualité nouvelle à la question de l'irrévocabilité du déroulement temporel, alors même que le verdict final « ma mémoire s'efface » rend en un certain sens cette interrogation sans objet. C'est alors dans un domaine libéré de l'emprise du temps qu'aboutit le parcours du personnage central, dont la situation particulière en tant que malade d'Alzheimer revêt également une portée générale dans la mesure où elle ouvre la voie à une émancipation de la temporalité qui apparaît problématique dans le cas de *L'étranger dans la glace*, mais se révèle sous d'autres auspices susceptible de déboucher sur une redéfinition radicale du paramètre temporel.

Les vers de *Reykjavik* où le protagoniste se retrouve « exilé dans l'odeur des couloirs de ce vieil hôtel / où les esprits anciens scellés aux murs de leur absence / veillent sur les aiguillages des courants d'air intemporels » (448) font pour leur part déboucher la double mise en exergue des conséquences qu'entraîne la progression du temps – telle qu'elle est opérée par le biais des épithètes « vieil » et « ancien » établissant à la fois l'antériorité des « esprits » et le délabrement de l'« hôtel » – de façon apparemment contradictoire sur l'évidence de la constatation signalant l'existence des « courants d'air intemporels ». Le fait que la mission de surveillance qui échoit aux « esprits anciens » les relie indissolublement aux éléments « intemporels » envers lesquels ils sont par définition dépourvus de toute possibilité de corrélation commande la superposition de deux systèmes référentiels à la fois incompatibles et pris dans un rapport d'intrication irrévocable, ouvrant la voie à une appartenance mouvante des éléments de l'évocation que l'on peut définir tour à tour comme ancrés dans la temporalité et échappant à celle-ci. Le souvenir de l'hôtel qui constitue le décor de *Shining* – et dont le spectateur retient particulièrement les couloirs aux murs ornés de photographies à la datation problématique, dans la mesure où elles donnent à voir des télescopes temporels supposant la mise hors jeu des lois qui régissent l'espace-temps kantien – ouvre ici la voie à une élucidation de la strophe sur la base de la constellation du film de Stanley Kubrick, que le discours poétique revisite au moyen de l'exacerbation oxymorique du constat suggéré par la dernière image du film : par la substitution implicite du terme « absence » à celui de « présence », l'évocation des personnages – parmi lesquels se trouve précisément le héros du film – figurant sur les photographies murales sous l'aspect des « esprits anciens scellés aux murs de leur absence » porte à son paroxysme le sentiment d'irréalité né de l'impossibilité de leur présence sur des clichés datant d'un temps bien antérieur à celui de l'action dramatique, alors même que leur qualité de représentants d'une époque reculée se voit explicitement confirmée par leur présentation en tant qu'« anciens » tandis que le recours au verbe « scellés » renforce le caractère scandaleux – au sens propre du terme – de l'aporie à laquelle renvoie l'indépassabilité leur présence-absence. La déclinaison énigmatique du motif de l'écoulement du temps réalisée par le biais du rappel de *Shining* – dont un second exemple est offert dans le corpus thiéfainien par les « parfums orangés / de ces nuits orangeuses » (222) de *Bruits de bulles* qui peuvent être appréhendés comme un renvoi à l'odeur d'orange qui précède dans le film les visions du cuisinier de l'hôtel – entre ici dans un rapport de tension latente avec le soulignement des aspects « intemporels » effectué dans le cadre de la même séquence, autorisant ainsi – essentiellement par l'intermédiaire des « aiguillages » qui président à la circulation des « courants d'air » pourvus de l'épithète à valeur signalétique – l'activation d'une référence supplémentaire, dont la coexistence avec le rappel provenant de

Shining complète l'opposition des modalités de présentation du temps par la confrontation implicite des deux strates de l'intertextualité dont l'entrelacement sous-jacent détermine l'agencement discursif. C'est en tant qu'équivalents des dispositifs *a priori* insoupçonnables et pourvus du même nom dont l'activation – involontaire ou intentionnelle en fonction des situations et des personnages impliqués – déclenche le passage de la réalité de 1984 à celle de son double déformé constitué par l'année *IQ84* dont l'appellation donne également son titre au roman en trois parties de Haruki Murakami¹⁰ que les « aiguillages » de *Reykjavik* exercent leur fonction déterminante qui débouche non plus sur la contamination de strates relevant en théorie de moments temporels différents – ainsi que la réalise la dimension du discours reflétant la constellation de *Shining* – mais bien sur la disparition du facteur temps dont les conséquences vont au-delà des implications développées dans le texte de Murakami dont le référentiel central tel que le constitue l'année à deux faces 1984/IQ84 reste le seul élément réellement intangible bien que dédoublé du récit. Si le déplacement dans l'espace des « courants d'air intemporels » – tel qu'il intervient *via* les « aiguillages » fonctionnant sur le modèle de l'appareillage décrit par Murakami – reste en apparence cantonné au cadre du « viel hôtel » muni de ses « capteurs-fantômes » (448), il se révèle pourtant susceptible d'embrasser les distances considérables couvertes par tout voyage onirique traversant à la fois le temps et l'espace au cours de la « longue nuit qui commence », et ce alors qu'il se déroule « sous la pleine lune à Reykjavik » (448), l'intemporalité se révélant comme un nouveau mode d'accession au plan de l'éternité dont il a déjà été question dans ces lignes. Remarquons au passage que si l'offre de lecture concurrente déductible du rappel des « aiguillages pour nos petits matins » (120) évoqués dans *Exil sur planète-fantôme* participe d'un approfondissement référentiel susceptible d'enrichir encore l'approche exégétique, il ne saurait cependant être question de lire le texte de la chanson publiée en 1981 à la lumière de *IQ84* qui lui est nettement postérieur, alors qu'à l'inverse la combinaison de la réminiscence de la chanson issue de l'album *Dernières balises (avant mutation)* avec le renvoi cryptique au roman japonais confère à *Reykjavik* le double statut d'une récapitulation du parcours décrit au fil des albums successifs et de l'élargissement du halo associatif à des éléments toujours plus récents et toujours plus variés de la production littéraire mondiale.

S'ajoutant aux formes de « mutation » (103) du temps obtenues dans le corpus des chansons par les variations subies par sa vitesse d'écoulement – dont l'aboutissement ultime correspond alors à la stagnation du processus temporel –, l'éventualité d'une inversion du cours du temps est évoquée dans *Une ambulance pour Elmo Lewis* où la double interrogation « n'est-ce pas le cri du vent / qui souffle à travers nos amplis / ou ce reflux du temps / dans les couloirs des nostalgies » (295) fait de la technique de permutation sur laquelle repose le procédé du *cut-up* le support même de l'énonciation du processus de renversement temporel : la transformation en « couloirs des nostalgies » des « couloirs du temps » dont l'existence est régulièrement postulée dans la littérature de SF libère le vocable « temps » qui devient ainsi disponible pour venir s'associer avec le « reflux » qui renvoie bien à une « circulation dans le sens opposé au sens physiologique », tout en maintenant par l'intermédiaire du préfixe « re- » le lien à la fois sémantique et symbolique avec les « nostalgies » dont l'étymologie renvoie à un « mal du retour » dont le véhicule est précisément l'élément liquide, tel qu'il apparaît pris dans le rythme incessant du flux et du reflux. La conjonction du « reflux du temps » et des « couloirs des nostalgies » dévoile ainsi l'entrelacement référentiel à triple étage au sein duquel le jeu des réminiscences construit sur la base des circonstances attestées historiquement du décès d'Elmo Lewis – soit Brian Jones, membre des Rolling Stones mort noyé dans la piscine de la maison où il séjournait en juillet 1969, et que le texte de la chanson évoque sous l'aspect « d'un idiot

¹⁰ Haruki Murakami, *IQ84* [いちきゅうはちよん, *Ichi-kyū-hachi-yon*, 2009-2010], traduit par Hélène Morita, Paris, Belfond, 2011-2012.

nafragé / quittant ses bacchanales » (295) – fait de l'événement contemporain la réitération quasi identique de l'épisode du chant X de *L'Odyssee* consacré à la mort d'Elpénor – compagnon d'Ulysse mort en tombant du toit lors du festin célébré chez Circé – tout en plaçant l'ensemble de la séquence sous le patronage symbolique de l'évocation du retour par excellence, celui du « naufragé » Ulysse animé tout au long du récit homérique par la nostalgie de son île natale. Le parallèle entre le destin d'Elmo Lewis et celui de son prédécesseur imprègne d'ailleurs jusqu'à la question finale « n'est-ce pas l'étrange absence / de chien funèbre au box-office » où tant la lecture du « chien funèbre » renvoyant au dieu des morts égyptien Anubis que la restitution du sens à la fois littéral et imagé de « box-office » en tant que désignation d'une fabrique de cercueils fait surgir à l'arrière-plan du texte – outre les questionnements relatifs aux obsèques du personnage éponyme, dont le statut au sein du monde du spectacle est mis en lumière par la lecture usuelle du « box-office » (295) – la question des funérailles inaccomplies d'Elpénor, telle qu'elle contraint Ulysse à réparer ultérieurement sa négligence – apaisant par là le courroux des dieux – en donnant à son compagnon la sépulture qui lui avait d'abord été refusée et qu'il lui réclame instamment lorsqu'il le rencontre aux Enfers.¹¹ Par une nouvelle réorientation qui remet indirectement en question la direction inversée du cours du temps suggérée par la mention du « reflux », celui-ci se dévoile également comme la manifestation « d'un éternel retour » telle qu'elle relève de la conception du temps cyclique incarnée par l'image de la roue rencontrée précédemment dans ces lignes. La coexistence des représentations antagonistes du temps telle qu'elle se révèle au plan implicite reflète à cet égard la complexité d'un spectre associatif basé sur la combinaison de deux systèmes intertextuels *a priori* inconciliables, et dont on n'a pris en compte jusqu'ici que le rapport d'enchaînement et/ou de filiation symbolique construit autour du texte de *L'Odyssee* : de même que « reflux » et « retour » s'affrontent au premier abord et finissent par coïncider dans le cadre de l'expression multivoque, de même la triple déclinaison relevant du substrat homérique voisine avec la recréation de la scène finale du *Double* de Dostoïevski dans laquelle résonne « comme une sentence » (395) la voix du médecin aliéniste prononçant le verdict d'internement du protagoniste, et mettant immédiatement en œuvre son exécution au moyen de la voiture appelée pour assurer le transport du malade.¹²

La dynamique d'inversion temporelle signalée dans *Narcisse 81* – dont le titre met par contre d'emblée en exergue l'aspect complémentaire relevant de la thématique de l'éternel retour – par la formulation « le futur te sniffe à rebours / te plantant sur un look rétro » (108) fait pour sa part accéder le « futur » au rang d'un acteur à part entière, qui investit d'emblée le rôle de sujet d'un processus dans lequel le personnage éponyme se retrouve par contrecoup réduit au rôle d'objet impuissant. L'allusion à la mode « rétro » en vogue à l'époque de la parution de l'album *Dernières balises (avant mutation)* se conjugue ici avec le rappel du *Dernier métro* de Truffaut contenu dans la question « te reste-t-il assez d'amour / pour prendre ton dernier mélo » (108). Signalons à ce propos que le métro qui donne son titre au film – sorti à peine quelques mois avant la chanson – est par ailleurs indirectement présent en différents endroits du texte, tant par la mention de « ces couloirs où tu te grimes » (108) – qui décline également la thématique du film axée sur la peinture du monde du théâtre – qu'à travers le décor de la conclusion « la nuit te glace au fond d'un train / où tu croyais trouver l'oubli / voyageur des petits matins / tu rentres de tes insomnies » (109). L'option de lecture concurrente qui identifie dans le « look rétro » la combinaison anglo-latine permettant de restituer l'idée d'un « regard en arrière » – modalité de transposition déjà adoptée dans *L'amour mou* à travers la variante « d'un coup d'œil au fond du rétro » (90) dont on se dispense d'explorer toutes les accentuations implicites – fait par contre basculer le texte vers la perspective globale d'un renvoi à la démarche philosophique du *retro vivere* érigée par Sénèque au rang de principe directeur de

¹¹ Homère, *L'Odyssee*, traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

¹² Fjodor Dostoïevski, *Le Double* [Двойник, 1846], traduit par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1980.

l'existence¹³, et qui trouve une traduction exemplaire – ainsi d'ailleurs que littérale – dans le « nous étions les plus beaux, nous vivions à rebours » (120) auquel adhèrent les protagonistes d'*Exil sur planète-fantôme*. Si la dimension d'une inversion temporelle est totalement absente de la chanson en question – issue elle aussi de *Dernières balises (avant mutation)* – dont l'action se déroule au contraire le long d'un axe temporel aux délimitations à la netteté remarquable – puisqu'elle débute dans le passé d'un « en ce temps-là » pour s'achever dans le présent d'un « aujourd'hui » ouvrant lui-même sur la perspective d'un « je veux vivre encore » –, il est significatif que le dénominateur commun qui réside dans la posture « à rebours » allie le rappel de la doctrine de Sénèque au clin d'œil au *À rebours* de Huysmans¹⁴, dont le héros partage le profil d'un dandy aussi bien avec le personnage principal de *Narcisse 81* qu'avec le « nous » puis le « je » qui portent le discours d'*Exil sur planète-fantôme*.¹⁵

Le principe d'une inversion du sens du temps telle qu'elle touche particulièrement la dimension du futur est également à l'origine d'une série de télescopages temporels, dont la verbalisation passe par la subversion systématique des règles de combinaison grammaticale. L'apostrophe « hé toi l'animal futurien / toi qu'as bien connu les martiens » (145) lancée par le protagoniste de *Whiskeuses images again* opère ainsi la présentation de la figure supposée provenir du futur par le biais inusité de la référence à son passé dont il est malaisé de déterminer la place le long de l'axe temporel – tout autant d'ailleurs qu'il l'est de spécifier la nature des « martiens » dont les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury révèlent le rapport en miroir ou d'identité symbolique qu'ils entretiennent avec les Terriens.¹⁶ Si l'ambiance à la fois alcoolisée et « érotisée » (144) que suffit à créer l'intitulé du texte – la lecture alternative de l'épithète « whiskeuses » permettant en effet de qualifier de « visqueuses » les « images » en question dont les connotations « gluantes » ou « poisseuses » renvoient alors avec insistance aux manifestations physiologiques en lien avec le sexe – exonère le lecteur et *a fortiori* l'exégète de toute nécessité de proposer une chronologie et/ou une localisation univoque, ce sont davantage les modalités de verbalisation caractérisées par la mise hors jeu de toute possibilité d'articulation logique – alors même que subsiste intact le schéma grammatical qui régit l'élaboration de l'énoncé – qui redéfinissent de façon radicale le rapport entre le futur, le présent et le passé qui deviennent des coordonnées à la fois arbitraires et interchangeable – et ce en dépit de la nécessité d'en maintenir la différenciation au plan des structures énonciatives –, la dynamique de permutation les embrassant toutes dans un même « (277) » au sein duquel elles échangent constamment leurs fonctions respectives.

L'affirmation du protagoniste de *Une fille au rhésus négatif* anaphore « hier je t'aimerai de mon amour taxi / hier je t'aimerai de mon amour tocsin » (119) – dont la structure anaphorique souligne spectaculairement la valeur de certitude absolue – repose sur la même combinaison oxymorique réunissant l'indifférence de principe à l'égard des catégories temporelles préétablies avec le respect scrupuleux de leur utilisation au niveau du référencement de surface. Le lecteur est ainsi conduit « de cul-de-sac en voie sans issue » dans la mesure où le caractère proprement impensable de l'énoncé n'obère en rien sa force de conviction qui ne fait à son tour qu'exacerber le dilemme auquel se voit confrontée toute tentative de rattachement du contenu sémantique à l'une ou à l'autre des extrémités de l'axe du temps. La double spécification de l'amour dont les termes sont réunis par la correspondance acoustique décelable entre « taxi »

¹³ cf. « *Hanc petunt omnes isti qui, ut dicam, retro vivunt.* » (« Voici ce à quoi aspirent tous ceux qui, pour ainsi dire, vivent à rebours »), Lucius Annaeus Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales* 122, 18.

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884.

¹⁵ Signalons pour mémoire que le dandy est une figure récurrente du corpus des chansons, ainsi qu'en témoignent la conclusion de *Série de 7 rêves en crash position* peuplée de « dandies androgynes » (228) ou la méditation aux accents suicidaires du protagoniste de *Petit matin 4.10. heure d'été* « je rêve de ces ténèbres froides / électriques & majestueuses / où les dandies se tiennent roides / loin de leurs pulsions périlleuses » (387).

¹⁶ Ray Bradbury, *Chroniques martiennes [The Martian Chronicles, 1950]*, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1954.

et « tocsin » – ce dernier s’inscrivant dans la même logique d’association érotico-sexuelle que la « sonnette » rencontrée dans *Nuits blanches* – redéfinit les paramètres de l’évocation sous le double aspect du va-et-vient incessant propre aux allers-retours du « taxi » – que sa nature de « véhicule mis à la disposition de tout le monde » prédispose par ailleurs aux associations sexuelles, ainsi qu’il ressort de sa présence récurrente dans le corpus des chansons – et de l’urgence à laquelle répond la sollicitation du « tocsin », les deux accentuations s’accordant précisément sur le peu d’importance que revêt dans un tel contexte la question de la chronologie et des priorités temporelles.

L’ordre de succession linéaire et préétabli qui conduit du passé au futur est remis en question de façon moins frontale dans la séquence « saintes images engluées dans la morve d’un dieu / fétide & prisonnier d’un futur mis à feu / piégé dans la gelée ambrée de mon passé / mon esprit fracturé semble s’illuminer » (443) où le protagoniste de *Prière pour Ba’al Azabab* tient *a priori* pour acquise la relation de postériorité qui existe entre le passé et le futur tout en présentant ce dernier comme déjà connaissable dans sa nature profonde, et en ce sens comme relevant d’une certitude déjà accomplie alors même que le moment de la réalisation de la « mise à feu » ne saurait encore être précisé. Du fait qu’à l’inverse l’impact du passé perdure inchangé et immuable – tel le fossile emprisonné dans l’ambre auquel renvoie la mention de la « gelée ambrée de mon passé » – jusqu’au moment de sa constatation et au-delà de celui-ci, le présent perd toute consistance propre et se rétrécit au point de n’être plus que le point d’intersection d’un passé orienté vers l’avant et d’un futur projetant par le biais du son « look rétro » l’inéluctabilité de la « fin programmée » sur le personnage expérimentant cette distorsion fondamentale jusque dans sa propre réalité biologique. Pris dans une similitude remarquable jusque dans le détail de la verbalisation cryptique, les « saintes images engluées dans la morve d’un dieu » et « la gelée ambrée de mon passé » se rapportent à la transmission d’un patrimoine génétique dont le code enfermé dans le corps de son porteur se libère ou mieux s’écoule – « morve » et « gelée » se répondant ici comme deux morceaux complémentaires d’un même puzzle – à l’occasion du rapprochement sexuel, programmant là aussi une forme d’éternel retour du même que vient encore favoriser la nature « fétide » du dieu que l’on peut tout autant supposer transposable à l’homme, et dans laquelle le sens usuel de l’épithète s’efface derrière la substitution à la fois homophonique et étymologique qui inaugure la confusion des radicaux latins *fet-* (renvoyant à la naissance, au fruit) et *fæt-* évocateur d’une odeur fétide. Le dieu « prisonnier » et le je « piégé » – dont le discours dévoile au passage la qualité d’*imago dei* – partagent à tous égards une égalité de condition qui occulte ou même abolit l’opposition de façade entre un « futur » et un « passé » dont chacun serait théoriquement associé de façon exclusive à l’une ou l’autre des deux figures apparaissant dans le texte. Une contamination de même nature – mais limitée au seul cadre de la réalité vécue par le protagoniste – s’opère dans *Le vieux bluesman & la bimbo* avec la constatation « l’avenir est en route vers mon passé » (373) où la progression inversée du temps – qui conduit de nouveau à l’effacement complet du présent face à la prépondérance des deux autres stades de l’écoulement temporel – est déclinée sur le mode tangible d’un affrontement entre l’avenir et le passé lors duquel celui-ci est réduit à un rôle passif rappelant la position d’infériorité du personnage face à sa partenaire, dont sa jeunesse fait une incarnation évidente de l’avenir. C’est par contre la perspective d’une *reductio ad nihilum* généralisée – et qui efface alors les différences apparentes entre les deux partenaires en en révélant le caractère illusoire – qui domine dans le refrain « quel âge auras-tu p’tite / quand j’aurai 2000 ans » (371-373) que Thiéfaine paraphrase en interview avec la remarque « Au vu de l’éternité, que représente une différence d’une trentaine d’années ?¹⁷ » généralisée, opérant dans les deux cas un renvoi délibéré au verdict formulé par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Dans l’expérience psychologique du néant, c’est à la considération de ce qui arrivera

¹⁷ « Hubert-Félix Thiéfaine et Paul Personne – Two for the blues... », propos recueillis par Romain Decoret, *Guitarist Magazine*, n° 205, décembre 2007.

dans deux mille ans que notre propre néant prend véritablement son sens.¹⁸ » L'inversion de la direction du temps et l'annihilation de celui-ci vont une fois encore de pair pour repositionner l'avenir sous le signe exclusif du néant dont il devient alors manifeste qu'il embrasse la totalité des expressions du déroulement temporel, la priorité accordée à l'avenir et à sa représentante tout au long des strophes du texte se voyant chaque fois invalidée par le rappel en forme de *memento mori* amené à intervalles réguliers par la répétition du refrain.

La présentation dynamique du futur réapparaît sous un aspect significativement modifié dans le distique « là-bas sur les terrains vagues de nos cités / l'avenir se déplace en véhicule blindé » (471) où – reflétant jusque dans le détail de la dynamique de verbalisation la contradiction fondamentale qui se fait jour dans le titre *Le temps des tachyons* – la précision apportée à définir tant le cadre du mouvement évoqué que l'instrument par lequel il s'accomplit contraste avec l'absence de toute indication relative à la direction prise par le déplacement entrepris. La personnification de « l'avenir » – telle qu'elle est déjà présente dans *Le vieux bluesman & la bimbo* et *Narcisse 81* où la figure agissante est celle du « futur » – s'accroît de façon marquée par le biais de l'association avec le « véhicule blindé » dont les différentes lectures – dont le spectre embrasse aussi bien le transport militaire que le renvoi cryptique au préservatif – convergent dans l'image d'un avenir à la fois agressif dans son déploiement et empêché du fait de son repli sur lui-même, et dont le parcours circonscrit aux « terrains vagues » – dont la redéfinition érotico-sexuelle s'opère tout aussi aisément le cas échéant que celle du « véhicule blindé » dont elle constitue le corollaire obligé – prend nécessairement l'apparence d'un va-et-vient analogue à celui que décrit le protagoniste de *Maalox Texas blues* « en patrouille sur la 7^{ème} rue » (233) ou celui des *Confessions d'un never been* « qui patrouille dans le gel obscur de mon mental » (330), tel le personnage du *Festin nu* en proie à une désorientation totale et avouant « mes occupations principales consistent à patrouiller¹⁹ » pour s'assurer au moins provisoirement de la cohérence de son identité éclatée. L'éternel retour dont le mouvement décrit dans les vers cités se dévoile ici comme un avatar avorté s'est atrophié pour ne laisser subsister qu'un mouvement circulaire et répétitif dénué tant d'élan authentique que de toute véritable ampleur, et qui constitue en ce sens l'antithèse absolue des contenus que recouvre la notion d'avenir. La dynamique de progression temporelle s'inverse en fin de compte en une auto-invalidation du terme même autour duquel s'articule l'énoncé dont les éléments ne sont alors plus corrélés qu'à un support privé de sa consistance, mais doté d'une force évocatrice intrinsèque qui suffit à conférer une cohérence de façade à l'ensemble du processus discursif.

Tout comme son opposé le futur ou l'avenir, le passé participe également de la dynamique de distorsion sous l'effet de laquelle il se soustrait aux limites que lui assigne la conception usuelle du temps. Apportant une manière de commentaire implicite au titre du texte, la formulation de *Résilience zéro* « mais le passé reste au présent » (418) donne à la persistance ineffaçable du passé une évidence tangible à travers l'équivoque née de la superposition du sens premier des termes « présent » et « passé » renvoyant aux différentes étapes de la progression temporelle et de l'acception grammaticale des termes « passé » et « présent » désignant des modalités opposées et complémentaires de conjugaison d'un verbe. En ramenant à l'impossibilité d'une substitution grammaticale pourtant *a priori* dénuée de difficultés le phénomène de conservation de l'impact du passé qui fige alors le temps dans une suspension douloureuse – empêchant l'émergence d'un présent libéré du poids du passé et *a fortiori* d'un avenir, – le discours multivoque devient la traduction immédiate du processus de blocage auquel la souplesse retrouvée procurée par la résilience est censée pouvoir mettre fin, mais que son enracinement dans les mécanismes les plus profonds et du langage et par là même de la pensée finit par rendre partie intégrante du rapport au monde entretenu par la personne

¹⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* [1942], *Œuvres complètes*, I, 1931-1944, Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, p. 262.

¹⁹ William Burroughs, *Le festin nu*, p. 317.

concernée. Au-delà de la fonction structurante qui est la sienne dans la strophe qu'il inaugure – et dont la teneur n'a pas vocation à être examinée sous cet aspect dans le cadre des présentes lignes –, le rappel du prologue de l'évangile de Jean « au commencement était le verbe » (1, 1) apporte une validation explicite à cette appréhension linguistico-grammaticale du phénomène de non-résilience, que viennent encore enrichir les épithètes « intransitif & déroutant » qui font suite à la citation biblique : si la caractérisation comme « intransigeant et menant (ceux qu'il rencontre) sur une nouvelle route » – telle qu'elle résulte de la réaccentuation étymologique du premier des deux adjectifs – peut aisément s'appliquer à la personne et à l'itinéraire du Christ en tant que Verbe primitif tel que le présente la méditation johannique, le nouveau recours à une catégorie grammaticale – ici celle de la classification des verbes se divisant en « transitifs » et « intransitifs » – ramène une fois de plus l'échec de la tentative de résilience à la résolution inadéquate ou impossible d'une équation d'ordre linguistique, celle-là même qui fait l'objet de la réflexion sur le temps développée par saint Augustin pour qui le présent décliné sous ses trois formes complémentaires de « présent du présent », « présent du passé » et « présent du futur » apparaît comme la seule réalité existante aux yeux de l'esprit : « Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente.²⁰ » S'il est manifeste que le vers « le passé reste au présent » peut être identifié comme une restitution pertinente de la conception augustinienne – ce qui ne saurait surprendre chez le lecteur et connaisseur de saint Augustin qu'est Thiéfaine, qui met même en scène la figure de l'auteur des *Confessions* dans *Les ombres du soir*, quoique sous la forme négative d'un « c'est pas saint Augustin / qui joue du violon dans les bois » (398)²¹ –, la précision de la référence apparaît d'autant plus impressionnante que l'*incipit* de *Résilience zéro* « ma mémoire joue sur les reflets / des étoiles mortes au firmament » (418) complète à quelque distance la recreation de la phrase des *Confessions* par la mention explicite du terme-clé « mémoire » et donne ainsi par anticipation – soit avant même que soit véritablement enclenchée la dynamique énonciative – la solution au problème de la non-résilience, qui semble en ce sens davantage relever de l'ordre naturel des choses conformément à la permanence au moins potentielle de la mémoire, ou tout au moins à sa faculté constante d'actualisation telle que la décrit le texte augustinien. Notons que le recours à l'équivoque grammaticale se rencontre également dans *Télégramme 2003* où le vers « quand tout bascule à l'imparfait » (339) renvoie à la fois au basculement inéluctable du présent vers le passé et au caractère par définition imparfait et insuffisant des actions humaines, tel que l'illustre de façon exemplaire le personnage du « Villon prisonnier de la tour » (340) mis en scène dans la chanson.

Le surgissement inopiné du passé au beau milieu du présent forme le thème des vers de *L'amour est une névrose* qui évoquent l'« amour bleu du passé / qui revient de la guerre » (468), inaugurant un processus de contamination des strates temporelles qui trouve une résolution inattendue dans la suite de la séquence « pour une éternité / qui s'amuse à l'envers » (468), dont il a déjà été question ici dans le cadre de l'inventaire des occurrences du terme « éternité » dans le corpus des chansons. Outre la redéfinition érotico-sexuelle précédemment signalée et dont la pertinence est confirmée par les vers suivant « juste une jupe relevée / sur une banquette arrière », qui précisent notamment la façon dont est à appréhender l'indication « à l'envers », l'introduction de la dimension de l'« éternité » réinterprète l'opposition du passé et du présent par le biais de leur conjonction au sein d'un référentiel à la fois plus vaste et soustrait à l'action du temps, tout en plaçant la synthèse ainsi opérée sous le signe de la dominance du « passé » qui – s'il ne lui a pas été accordé de « reste[r] au présent » comme dans le cas de *Résilience*

²⁰ cf. Saint Augustin, *Confessions*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1937, XI, 20.

²¹ cf. Françoise Salvan-Renucci, « “elle dort au milieu des serpents” : métamorphoses du serpent dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », Actes du colloque *Serpent*, Nice, 26 mai 2023, à paraître dans le numéro spécial du *Journal of Archaeomythology*, California, USA.

zéro – s'impose *a posteriori* comme doté d'une puissance d'attraction qui relègue sans appel au second plan la dimension du vécu actuel, qui se vide alors de tout contenu pour se réduire à la fonction d'un réceptacle propre à accueillir le retour du passé. Le texte renouvelle à cet égard – sur un mode caricatural et déformant qui se révèle adéquat au caractère problématique voire dévalorisant de la « névrose » mentionnée dans le titre – le processus de l'accession du passé à l'éternité décliné dans *Ad orgasmum aeternum* à travers l'évocation des avatars successifs d'un éternel retour, que le texte et la musique font se succéder dans un spectaculaire *crescendo* poético-musical à la fois scandé et structuré par la sextuple anaphore « je reviendrai » (131-132). Le futur comme mode traditionnel de l'expression prophétique est ici redéfini en tant qu'annonceur non plus seulement des « fastes avenir » (184), mais bien de l'entrée dans une dimension hors du temps qui rattache la certitude d'une plénitude sans fin à celle de l'accomplissement de l'éternel retour, tel qu'il est rendu possible par la réunion des deux personnages intervenant sous le signe de l'« anneau nuptial » célébré par Nietzsche lors de la révélation de l'éternel retour. Transcendant sa dimension usuelle de « présent de l'attente » telle que la définit Saint Augustin, le futur ainsi réalisé inaugure l'abolition du temps et l'instauration du présent absolu de l'éternité auquel renvoie d'emblée le titre latin, dont les connotations religieuses témoignant de son caractère de *parodia sacra* révèlent la dimension de hiérogamie revisitée propre à l'union des deux personnages.

Entre orientation vers le futur et désir de surmontement du passé, l'énumération des attentes nourries par le protagoniste de *Infinitives voiles* – telle qu'elle se clôt sur les vers « & le miroir intime d'une enfance bâclée / pour y graver l'espoir d'un futur désiré » (391) – conjugue le renvoi à l'effet inhibant voire destructeur des « secrets d'enfant » dévoilé dans *Résilience zéro* – la mention de l'« enfance bâclée » laissant ici transparaître le sens étymologique d'une enfance « bouclée » = « marquée par l'enfermement » – avec la réitération de l'aspiration irrépressible qui se fait jour dans *Ad orgasmum aeternum* et dont la dimension érotico-sexuelle – si elle n'est plus l'élément moteur de la dynamique discursive – est bien prise en compte au plan implicite de la séquence : tandis que le « miroir intime » associé à la féminité offre une incarnation tangible de la partenaire féminine, le verbe « gravent » constitue pour sa part une transposition imagée du processus de pénétration telle que la réalisent également les vers de *113^e cigarette sans dormir* « les vopos gravent leurs initiales / dans le brouillard des no mans'land » (105) où le « no man's land » se lisent alors comme désignation cryptique de femmes vierges. L'option herméneutique invitant à l'appréhension de l'« espoir » en tant que renvoi à la conception et/ou la naissance d'un enfant – telle que la contient déjà le distique de *Demain les kids* « dans les ruines de l'école où brûle un tableau noir / une craie s'est brisée en écrivant espoir » (193), où le lien direct avec l'enfance prédéfini par le titre se voit confirmé à plusieurs reprises par les termes « tout-petits » ou « enfants » – déclenche la confusion homophonique entre *futurum* et *futuere* (cf. le verbe français « foutre ») qui s'accorde elle-même idéalement avec l'épithète « désiré » qui résume à elle seule les causes du déroulement retracé au plan implicite. La réduction au même dénominateur du « futur » et de l'accomplissement de l'Éros constitue une manifestation particulièrement significative du processus de distorsion temporelle, qui conduit à nouveau au transcendement non seulement du cadre temporel actuel mais aussi de la notion de temporalité en tant que telle, qui s'efface devant la priorité qui revient depuis l'exorde du *De rerum natura* à l'élan vital incarné sous les traits de Vénus ou d'Éros. À travers la diversité des aspects qu'il peut revêtir, l'appel à « s'enfuir du présent » résume en fin de compte le rapport au temps qui se développe au sein du corpus des chansons y compris dans le cas où sa mise en œuvre reste marquée par l'incertitude, ainsi que le donne à constater le refrain de *La fin du roman* dans lequel l'injonction « dis-moi comment » introduit la série de défis présentés comme quasi irréalisables, parmi lesquels « s'enfuir du présent » côtoie « sortir des écrans » ou « changer d'océans » (439-440) – l'impossibilité physico-géographique étant ici peut-être plus aisée à surmonter que n'a de chances d'aboutir la tentative de libération des

« écrans-goulag » (279) rappelant *Dans quel état Terre*, telle qu'elle est représentée dans le clip officiel où Thiéfaine joue son propre rôle aux côtés de Denis Lavant – avant que ne soit nommé le but ultime, qui consiste à « écrire en chantant / la fin du roman » (439-440) qui donne son titre au texte. La fuite hors du présent débouche en ce sens non plus sur l'éternité mais sur un « terminus » (201) multivoque, l'accomplissement atteint à travers l'achèvement du « roman » pris lui-même dans sa double acception d'œuvre littéraire et de parcours de vie coïncidant avec la reconnaissance et/ou l'acceptation d'une finitude de principe par laquelle la sortie hors du temps s'effectue sous l'aspect d'une « fin programmée » à laquelle il est exclu de pouvoir se soustraire.

Le paroxysme de la dynamique de distorsion spatio-temporelle qui imprègne de part en part le discours thiéfainien semble à certains égards atteint par le recours au paramètre des « années-lumière » dont l'intégration dans la constellation énonciative installe l'évocation sur le plan macrocosmique d'un « vide infini » tel qu'il se révèle éventuellement reflétable à l'intérieur du microcosme humain. Un exemple achevé d'un tel changement de paradigme, dont la principale conséquence sur le plan de l'agencement discursif réside dans l'évidence avec laquelle s'articulent des indicateurs censés s'exclure réciproquement dans le cadre de l'expérience tant scientifique qu'humaine – est offert par la séquence de *Buenas noches*, *Jo* exprimant le désir de *regressio ad uterum* du protagoniste – et dont on peut noter qu'elle trouve une préfiguration directe dans un passage des *Souterrains* de Jack Kerouac où la quête du personnage central a pour but « le bain tiède et la rédemption de ses cuisses²² » : « la tête mouillée entre tes cuisses / & l'œil plombé de nostalgeo / j'voudrais rentrer dans ta matrice / comme au vieux temps de ma létargeo / quand je jouais avec la matière / dans la chambre des éprouvettes / au milieu des années-lumière / & du rougeoiement des planètes » (151). De même que pour « l'ombre solitaire » de *Camélia : huile sur toile* « qui prie pour les années-lumière / à la clarté d'un brasero » (309) ou l'interrogation du protagoniste de *Combien de jours encore* « combien de jours encore & combien de tunnels / avant de chevaucher les années sans lumière » (456) – renouvelant sur un mode inversé à la fois le souhait du jeune Einstein de chevaucher un rayon de lumière et l'appellation de « chevauteur de rayons²³ » conférée au poète défunt dans le *Sonnet posthume* de Tristan Corbière –, l'irruption des « années-lumière » telle qu'elle signale l'élargissement *ad infinitum* du cadre de la séquence conforte bien plutôt qu'elle ne l'infirme la pertinence de la focalisation individuelle et la consistance de l'énoncé élaboré sur la base de celle-ci auquel la vue élargie offre seulement une possibilité d'extension au-delà des limites de la perception usuelle. Bien que l'incongruence affichée résultant de l'intrusion des « années-lumière » au niveau du vécu individuel soit dans ce cas éliminée au profit de l'énonciation d'une vérité objective, les vers de *542 lunes & 7 jours environ* « quand j'ai ouvert les yeux la lumière vagabonde / filait à 300 000 kilomètres à la seconde » (202) relèvent de la même logique de déformation dans la mesure où le télescopage entre l'énonciation de l'axiome scientifique et le stade plus que précoce de l'existence auquel elle est supposée avoir eu lieu conduisent à une remise en question de la notion de vérité objective, rétablissant implicitement la légitimité de la perception immédiate – ou de la retranscription poétique qu'en propose l'adjectif à tonalité

²² Jack Kerouac, *Les Souterrains* [1958] Paris, Gallimard, « folio », 1964, p. 15. La strophe de Thiéfaine est le résultat de la combinaison de ce passage avec la réflexion exposée dans *Sur la route* « La seule chose après laquelle nous languissons durant notre existence, qui nous fait soupirer et gémir et souffrir toutes sortes de doucereuses nausées, c'est le souvenir de quelque félicité perdue que l'on a sans doute éprouvée dans le sein maternel et qui ne saurait se reproduire (mais nous nous refusons à l'admettre) que dans la mort. » [Jack Kerouac, *Sur la route* [1959], Paris, Gallimard, « folio », 1960, p. 177.]

²³ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, « folio », 1973, p. 201.

cf. Françoise Salvan-Renucci, « parfums de fièvre jaune » : présence de Tristan Corbière dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence n° 37, #H.F. Thiéfaine 10, CTELA (en Zoom), 13 février 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=VDX8WVbM7QM&t=7s>.

lucrétienne, dans un rappel remarquablement pertinent de la double orientation poétique et scientifique revendiquée par l'auteur du *De Rerum Natura* – face au caractère dérivé et non reproductible au plan de la sensation directe qui est celui de l'affirmation scientifico-théorique. L'évolution « le long de la frontière qui jouxte l'inconnu » constitue de ce fait une manière de pré-requis du parcours dans un espace-temps aux caractéristiques mouvantes, dans lequel l'infiniment petit des phénomènes s'accomplissant « dans le tumultueux chaos des particules » (318) – autre réminiscence lucrétienne rencontrée dans *Les fastes de la solitude* – côtoie l'échelle interstellaire voire intergalactique à laquelle se situent les vers de *Page noire* « j'ai rangé mes désirs au fond de l'univers / entre deux météores & une comète en feu (436) : dans la mesure où elle embrasse à la fois le domaine des affects individuels et celui de l'immensité cosmique, la vision du « je » place sur le même plan et même subordonne à un même ordre qu'elle a elle-même fondé les processus dynamiques relevant de la sensibilité personnelle et les perturbations affectant les corps célestes, la réunion des niveaux d'existence *a priori* incompatibles s'effectuant sous le signe d'un élan dynamique commun dans lequel la mention explicite des « désirs » jointe à la réinterprétation anatomico-sexuelle des « deux météores » – de forme arrondie – et de la « comète en feu » – dont on suit des yeux le mouvement de la queue – invite à reconnaître le pouvoir universel de l'Éros. Une contamination similaire se fait jour dans *Enfermé dans les cabinets (avec la fille mineure des 80 chasseurs)* où la formulation du protagoniste « j'aurais encore aimé franchir ta nébuleuse » (72) superpose l'expression de son regret face à l'impossibilité de réitérer l'acte d'union physique avec sa partenaire à la peinture d'une collision ou d'un déchirement intervenant « au fond de l'univers », qui constitue ici de par son seul impact visuel et suggestif la dimension dominante du discours explicite et relègue au second plan l'évocation de la réalité vécue dans leurs corps par les deux partenaires. Avec les vers « je te veux dans l'opéra / silencieux de mes planètes / je te veux dans le magma / où se déchire ma comète » (209), le protagoniste de *Misty dog in love* procède de façon analogue en incorporant la figure féminine au cadre incommensurable des processus macrocosmiques au plan desquels il transpose les manifestations physiologiques de son appétence sexuelle, la disproportion des deux niveaux de l'évocation soulignant le caractère impérieux et irrépressible du désir qui l'anime – et qui se traduit également par la répétition anaphorique du « je te veux » intervenant tout au long du texte au début de chaque distique. L'idée pythagoricienne de l'harmonie des sphères, sur l'exposition de laquelle s'ouvre le *Faust* de Goethe avec les vers « die Sonne tönt nach alter Weise / in Brudersphären Wettgesang²⁴ » (« le soleil fait résonner sa vieille mélodie / dans le chœur où s'affrontent fraternellement les chants des sphères »), est déclinée ici sous la forme inversée d'un « opéra silencieux » signalant indirectement la distance entre la conception hermétique et sa réalisation physique, tandis que l'explosion de la « comète » dans le « magma » se confond avec l'image de l'accomplissement sexuel auquel aspire le personnage. On constate au passage que la lecture érotico-sexuelle du vers de *Nuits blanches* « dans la zone onirique où je gare ma planète » (441) développée plus haut dans ces lignes trouve ici une validation supplémentaire, qui confirme la correspondance de principe entre l'expression des manifestations de l'Éros et le spectacle des phénomènes se déroulant dans l'espace interstellaire. Les vers d'*Exit to chatagoune-goune* « j'endors mes cadences en instances / & me balance à ta planète » (136) viennent à l'appui d'une telle lecture tout en transférant sur la femme le rôle de substitut de l'humain dévolu à la « planète », l'élan qui commande le rapprochement des partenaires semblant ici déclencher la transformation qui fait accéder tant la femme que son partenaire au niveau des collisions interstellaires.

Même en l'absence d'une assimilation directe de l'humain – et notamment de la corporalité de celui-ci – à l'univers des corps célestes ainsi qu'aux mouvements que ces derniers décrivent, la dimension de l'infiniment grand continue à jouer le rôle d'un référentiel directement

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Tübingen, Cotta, 1808, I, v. 1-2 (traduction Françoise Salvan-Renucci).

sollicitable par les figures des chansons y compris dans les cas – en fait de loin les plus nombreux – où n’entre en jeu aucun « viseur de somnambule » (147) susceptible de doter leurs perceptions d’une acuité adéquate à leur objet. La focalisation sur les « galaxies » ponctue ainsi régulièrement le parcours des protagonistes, comme dans *Femme de Loth* où le distique « nous sommes les naufragés dans cet avion-taxi / avec nos yeux perdus vers d’autres galaxies » (149) répond à la constatation de l’enfermement constitutif de la condition humaine – formulée en écho direct à la réflexion exposée par Clément Rosset dans *Logique du pire* « l’homme est embarqué, en ce qu’il est, tel le passager d’un avion de grande ligne, sans accès possible à aucune des commandes de direction²⁵ » – par le soulignement de l’attraction émanant des « galaxies » en tant qu’amorce de résolution de l’aporie existentielle, dont tant l’esprit que la lettre se situent alors en opposition assumée avec la position du philosophe – il est intéressant de remarquer à ce propos que le « prends tes distances » adressé en manière d’avertissement à la « lady » (149) en tant que nouvel avatar de la figure biblique s’applique tout autant à la volonté d’émancipation par rapport au référentiel intertextuel, auquel l’orientation « à 360 degrés²⁶ » revendiquée par Thiéfaïne dénie par définition toute valeur d’exclusivité et qui a essentiellement pour fonction de mettre en branle la dynamique du dialogue implicite, telle qu’elle débouche moins sur l’affirmation d’une position explicite et/ou univoque que sur la mise en tension des options concurrentes et également valides. L’introspection récapitulative menée par le protagoniste de *Villes natales & frenchitude* culmine dans l’aveu « t’étais déjà dans les nuages / à l’autre bout des galaxies » (211) dont l’habillage musical met en exergue la connotation triomphale – les « galaxies » étant ici déjà atteintes et parcourues dans toute leur étendue au lieu d’être seulement l’objet d’un désir peut-être irréalisable – à travers la double valorisation créée par la montée *crescendo* et le recours aux accents de la trompette, dont la valeur traditionnelle d’instrument réservé comme les tambours à la célébration de personnages royaux ou divins s’accorde avec le caractère d’exception de l’épisode. La séquence « le vent se lève / au large des galaxies / & je dérêve / dérive à l’infini » (224) qui inaugure l’errance du protagoniste d’*Animal en quarantaine* transpose au niveau supérieur du voyage interstellaire – « galaxies » comme « infini » apparaissant ici comme des décors plus appropriés aux évolutions de l’« ombre vaporeuse / âme anonyme / errante & silencieuse » sous l’aspect de laquelle s’« imagine » le protagoniste – le périple retracé par Jean-Paul Richter dans le *Journal de bord de l’aéronaute Giannozzo* survolant la terre à bord de son astronef baptisé du nom de *Quarantenaire*²⁷ – remarquons que cette option de lecture n’épuise pas l’offre herméneutique qui combine aussi l’idée de l’entrée dans la quarantaine avec celle d’une quarantaine analogue à celle promulguée en temps d’épidémie. La méditation du protagoniste de *Toboggan* « je me souviens d’étoiles filantes / distordues dans mes galaxies » (428) se place sur le même plan transcendant la réalité perceptible que le récit de celui de *Nyctalopus airline* « je flye vers les radars au bar / qui me montrent la voie lactée » (147), tandis que les vers de *Soleil cherche futur* « les monstres galactiques projettent nos bégaiements / sur les murs de la sphère où nous rêvons d’amour » (126) localisent le mythe de la caverne de Platon dans l’espace interstellaire. Au-delà de la redéfinition du périmètre d’exploration réservé aux figures des chansons – comparables à cet égard à des « cosmonautes » dont l’équipement inclut un « scaphandre à nébulos » (147) témoignant davantage de leur ancrage dans l’errance romantique²⁸ que de leur ressemblance avec les protagonistes d’un récit de science-fiction –, l’écriture polysémique

²⁵ Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1970, p. 47.

²⁶ « J’étais pour que Jura suisse et français se rattachent », RTS, <https://www.rts.ch/info/culture/6859361-jetais-pour-que-jura-suisse-et-francais-se-rattachent.html> (consulté le 15.03.2024).

²⁷ Jean-Paul Richter, *Journal de bord de l’aéronaute Giannozzo* [*Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, 1801], traduit par Jacques Pounet, Paris, Aubier, 1930.

²⁸ cf. L. Castel, *Nébulos, ou, Les donquichottes romantiques. Poème héroï-comique*, Paris, A-J Dénain, 1830. cf. Françoise Salvan-Renucci, « “quand la fée aux yeux de lézard” : l’absinthe et ses équivalents dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaïne », *L’Actualité Verlaine*, Metz, 2018.

adjoint dans tous les cas évoqués une strate supplémentaire à la partition linguistique, dont l'élucidation s'effectue par le seul biais du retour à l'étymologie des « galaxies » renvoyant à un écoulement de lait – la voie lactée étant d'ailleurs née d'après la tradition mythologique du lait coulé du sein d'Géra lors de l'allaitement d'Héraclès. « Galaxies » et « Voie lactée » se dévoilent ainsi comme des désignations de la féminité sur la base desquelles s'élabore la redéfinition érotico-sexuelle applicable à l'ensemble des séquences – jusqu'à la déclaration finale du protagoniste de *Lorelei Sebasto Cha* « & je te dis reviens maintenant c'est mon tour / de t'offrir le voyage pour les Galapagos » (128) dans laquelle les « Galapagos » se lisent au choix comme un rappel de la position de la Tortue décrite dans le *Kamasutra* ou comme la réunion des deux termes grecs γαλα et παγος désignant respectivement le « lait » et un « promontoire, un lieu érigé en surplomb » et résumant l'union physique des deux personnages.

Si elle s'opère sur la double base oxymorique du soulignement de leur inaccessibilité et de la mise en lumière de leur proximité, l'inclusion récurrente des « étoiles » dans l'univers physique et affectif des figures évoluant dans le corpus des chansons s'accompagne régulièrement de leur redéfinition sous-jacente inspirée par la valeur symbolique de la carte de l'Étoile, la dix-septième arcanes du Tarot symbolisant la féminité. La différence entre les « étoiles filantes » (428) de *Toboggan* – dont l'appartenance à « mes galaxies » confirme le lien direct avec le personnage central – et leur antagoniste immobile évoquée dans la séquence initiale de *Bouton de rose* « sur mon Styx / une étoile fixe / illumine ma fréquence » (281) est abolie sur le fond par l'identification du dénominateur exégétique commun qui les rattache toutes aux figures féminines fréquentées – certes avec une durée et une intensité diverses – par le protagoniste de *Stratégie de l'inespoir* « bercé par les étoiles d'une essence romantique » (413). De même, la double excursion dans le domaine de l'astrophysique effectuée dans *Annihilation* – « on joue les trapézistes de l'antimatière / cherchant des étoiles noires au fond de nos déserts » (462) et dans *L'idiot qu'on a toujours été* – « le trou noir qui dévore son étoile en faillite » (453-454) – se lit indifféremment comme le signe de l'adéquation réciproque des catégories scientifiques et des paramètres du comportement humain – témoignant à ce titre de la portée comme du retentissement immédiat de la dynamique de distorsion spatiale – ou le résumé de la quête aussi intensive que problématique menée sous le signe de l'Éros. Si l'intégration du paysage céleste dans le décor intime de la féminité – telle que la suggèrent les vers d'*Orphée nonante huit* « mais tu sais qu'les étoiles qui brillent / se trouvent toujours dans les chambres des filles » (251) – invite à une redéfinition anthropomorphique des « étoiles », la question relative à l'identité des « étoiles » ainsi réinterprétées reste en suspens – ou plus précisément autorise les deux réponses concurrentes permettant de voir en elles aussi bien l'éclat du regard féminin témoignant de l'attractivité que présentent les figures concernées pour le protagoniste que l'étoile-*star* qui brille au firmament de l'art et de la poésie ainsi que le fait Orphée, victime de la séduction féminine comme le rapporte déjà le mythe dans la version qu'en donnent les *Métamorphoses* d'Ovide. Le rapprochement à hauteur d'homme de la sphère des étoiles atteint un sommet inattendu avec le caractère décalé et surréaliste de la scène décrite par les vers de *Combien de jours encore* « combien de jours encore à subir les quidams / qui grimpent sur les tables en scalpant les étoiles » (455) : les « étoiles » ainsi amenées à portée d'une attaque directe susceptible d'être menée par tout un chacun – illustrant de façon directe et imagée la permanence d'une « banalité du mal » rappelée de façon récurrente dans le corpus des chansons notamment par le refrain de *Crépuscule-transfert* « l'horreur est humaine / clinique & banale » (215-216) dont la polysémie reste inexplorée ici – prennent au gré de la relecture sous l'angle de la starification les traits d'artistes au sommet de leur gloire poursuivis par des admirateurs et/ou admiratrices – option dont la plausibilité se voit renforcée par la confusion homophonique qui s'instaure entre « les quidams » et « l'*equitam* » désignant en latin une jument en chaleur, tandis que la substitution au verbe français de son prédécesseur latin *scalpo* lui confère la signification plus inoffensive – mais bien adaptée au contexte de la

réaccentuation érotico-sexuelle – de « chatouiller ».

La vision des « milliards d'étoiles / mettant leurs voiles / carbonisées » (143) sur laquelle s'ouvre *Stalag-tilt* échappe à toute fixation sémantique, ne laissant émerger qu'*a posteriori* la constatation de l'oscillation incessante qui se crée entre les deux niveaux de lecture privilégiant respectivement le soulignement du phénomène céleste aux dimensions dépassant l'imagination et aux implications potentiellement catastrophiques et la célébration emphatique d'une féminité aussi attirante que présentée comme se dérochant au protagoniste – la substitution de « mettant leurs voiles » à l'expression usuelle « mettant les voiles » suggérant nettement le voilement des corps, sans le réaliser totalement pour autant dans la mesure où le féminin persiste pour le participe épithète, même si la différence grammaticale ne peut bien évidemment être perçue à l'audition du texte – dont la situation d'enfermement est notifiée tant par le titre que par l'appel à l'ambiguïté suggestive « reviens petite / les stalactites / veulent m'emmurer » (143)²⁹. La réunion des « étoiles » et des « voiles » réalisée dans la strophe de *Misty dog in love* « je te veux / dans le feu / taciturne des étoiles / je te veux / dans le jeu / des vagues où s'enfuient nos voiles » (208) fait aussi bien des premières que des secondes des supports de l'expérience érotico-sexuelle vécue par les deux partenaires, rendant par là même obsolète toute interrogation sur le référentiel spatial – et *a fortiori* sur les coordonnées permettant de situer à l'intérieur de celui-ci tant chacun des deux composants du décor que le résultat de leur association. Alors que la conservation du même matériau verbal débouche de nouveau sur l'assimilation du plan de la sphère corporelle à celui de l'infini, c'est toutefois non plus dans la simultanéité, mais à travers l'expérimentation successive des deux dimensions par le protagoniste que celle-ci s'effectue dans *Les jardins sauvages* avec la séquence « le velours de leurs lèvres humides / à l'ombre de leurs voiles / m'entraîne & m'attire vers le vide / où murmurent les étoiles » (337) : la première moitié de la strophe – où la lecture masculine des « voiles » s'impose, rapprochant d'autant plus les corps féminins dont les « lèvres » peuvent en outre être localisées à volonté aussi bien dans le « haut » que dans le « bas » corporel au sens bakhtinien du terme – s'oppose par son ancrage dans la présence tangible – fût-elle pour une large part fantasmée – des objets de l'attraction-sédution à la seconde phase du processus dans laquelle les figures féminines s'effacent derrière la sensation cosmique d'un engloutissement qui fait accéder le protagoniste à une dimension infinie qui n'a plus rien de commun avec la sphère dans laquelle il évoluait précédemment, ainsi que le confirme indirectement la présence des « étoiles » venues se substituer aux « fleurs perdues » évoquées dans le début du texte. L'abolition des frontières de la perception reproduit ici à l'identique – exception faite de la redistribution des rôles résultant de la permutation des polarités sexuelles – la scène finale de *Tristan und Isolde* où la mort d'Isolde s'accomplit par le biais d'une véritable transfiguration de l'héroïne, que les étoiles qui nimbent dans sa vision l'ascension triomphale du corps de Tristan entraînent jusque dans « *in des Weltatems webendem All*³⁰ » « dans la totalité mouvante du souffle du monde ». Malgré l'absence du corollaire des « voiles », la même expérience échoit au protagoniste de *Droïde song* « rêvant d'astéroïdes / acides & translucides / libres... / attirées par le vide » (187) : l'incarnation de la féminité sous l'aspect des « astéroïdes » dote ces dernières du même pouvoir d'attraction sur le protagoniste que les « étoiles » des séquences parallèles, tandis que la seconde partie de l'évocation centrée sur les attentes des partenaires féminines fait succomber celles-ci à l'appel du « vide », laissant alors planer l'incertitude quant

²⁹ Remarquons en passant que tant les éléments qu'on vient de mentionner que les vers « les p'tites frangines / des magazines / me laissent leurs clés / & je m'ébranle / dans le chambranle / des pages tournées » font surgir à l'arrière-plan du texte le souvenir du passage de *Sur la route* relatif au séjour en prison de Dean Moriarty : « C'est le résultat d'années passées à regarder des images érotiques derrière les barreaux ; à regarder les jambes et les poitrines des femmes dans les illustrés populaires ; à mettre en regard la dureté des chambres d'acier et le moelleux de la femme qui est absente. » Jack Kerouac, *Sur la route*, p. 187.

³⁰ Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Dramatische Handlung*, in *Dichtungen und Schriften 4* (traduction Françoise Salvan-Renucci).

à la possibilité de faire converger les désirs à travers la superposition du « vide » et de la personne du protagoniste. L'esquisse d'une *Géographie du vide* telle qu'elle se dégage de la mise en perspective des séquences jumelles laisse ainsi apparaître la possibilité d'une connexion directe entre le « vide » et l'Éros qui reflète certes les acceptions tantriques ou zen du « vide » et de la béance en tant que représentants du pôle féminin, mais transcende du même coup la différence de genre pour faire du « vide » le lieu sans contours imaginables où se rejoignent tant les impulsions initiales – telles qu'elles ont déclenché « cette affaire de big bang » – que la dimension finale du retour au « vide éternel », les deux acceptions étant par ailleurs davantage vouées à se soutenir réciproquement qu'à s'exclure. C'est en dernier ressort le « vide infini » qui constitue l'horizon ultime des personnages, ainsi que le précise dans *Le vieux bluesman & la bimbo* le verdict sans appel émis par le protagoniste s'exprimant dans le sillage de Lucrèce décrivant la vaine tentative de fixation de limites de l'univers entreprise au moyen d'un « volatile telum³¹ » : « il est trop tard pour marquer l'horizon / d'une flèche illisible & sans dérision ».

Un symétrique de la séquence de *Droïde song* à laquelle on vient de s'intéresser est constitué par les vers de *Errer humanum est* « on cherche une nova cognita / avec un bar & de la tendresse » qui font se télescoper l'évocation des excursions intergalactiques et celle de la réalité terrestre : alors que la réunion en elle-même problématique des deux termes « nova » et « cognita » désigne déjà la recherche menée au sein de l'univers céleste comme l'entreprise paradoxale – et comme telle probablement vouée à l'échec – consistant à poursuivre un objectif déjà connu tout en lui conférant la qualité d'une nouvelle découverte astronomique, les compléments dont est pourvu l'objet à atteindre l'inscrivent dans un cadre éminemment quotidien tout en se révélant propre à une réaccentuation érotico-sexuelle, dans laquelle le « bar » rejoint les « galaxies » et la « voie lactée » en tant que désignation à la fois cryptique et suggestive des attributs sexuels féminins. La conclusion de *Nyctalopus airline* « & j'carbure aux années-lumière / mon astronef dans les rigoles / mes rétrofusées dans la bière / pour la liturgie d'la picole » (147-148) maintient jusqu'au terme de la séquence l'apparence du voyage interstellaire tout en incluant le processus d'atterrissage dans un référentiel marqué par l'empreinte d'un quotidien d'apparence quasi sordide, dont la réinterprétation érotico-sexuelle vient parachever l'entrelacement des strates discursives. On aboutit ici à l'instauration de trois espaces – voire espaces-temps – à la fois totalement distincts et cependant confondus en tant que relevant tous au même titre de la sphère d'expérimentation du protagoniste : à l'univers des voyages intergalactiques auquel renvoient les « rétrofusées », le verbe « j'carbure » et les « années-lumière » – qui désignent ainsi que les occurrences du vocable qu'on a précédemment rencontrées l'accession au plan d'un infiniment grand comme tel inaccessible à l'approche humaine, ajoutant ainsi un niveau supplémentaire à la démarche de transcendance de la réalité – répond le cadre du bar avec les « rigoles » censées servir de piste d'atterrissage à l'« astronef », tandis que c'est à la « bière » qu'il revient d'accueillir les « rétrofusées », tandis que le problème de la coexistence des deux sphères *a priori* inconciliables se résout par le biais de la redéfinition sous l'angle de l'Éros qui fait des deux espaces des modalités d'expression du processus du rapprochement sexuel, tout en ménageant à chaque instant la possibilité d'une activation simultanée des différentes offres de lecture. Les « rigoles » ou « raies, fentes » évocatrices de la zone génitale féminine d'après le sens du substrat latin *riga* et la « bière » réinterprétée en « lit » d'après l'étymologie de son concurrent homophonique issu du germanique *Bahre* assument la part féminine de l'évocation tandis que « rétrofusées » et « astronef » renvoient au processus de pénétration mis en œuvre par le protagoniste. Quant à « la liturgie d'la picole », elle combine la dimension de *parodia sacra* – véhiculant elle-même des implications hiérogamiques – établie par le discours explicite avec le rappel du sens premier

³¹ cf. *De Rerum Natura* I, 973-983.

du grec λειτουργία renvoyant au fait que le protagoniste paie une tournée générale. La redéfinition de la « petite » en tant que « petite » permet alors d'entrelacer une lecture renvoyant aux amours tarifées avec une offre exégétique axée sur la célébration du caractère sacré de l'Éros. La peinture de l'espace traversé par le voyageur ajoute aux distorsions spatiales le complément d'ordre mythico-temporel apporté par les vers « je flye vers la douce Atlantide / allumée dans mes courants d'air » (147) qui inversent la direction du mouvement vertical – désormais dirigé vers le haut en accord avec le refrain « je flye » et non plus vers les profondeurs dans lesquelles est censée se trouver l'Atlantide – et présentent comme un but envisageable le périple vers la terre mythique connue seulement d'après le *Timée* et le *Critias* de Platon. Le choix de la forme archaïque de l'adjectif épithète – qui fait écho au « hanap » que « lève » le protagoniste au tout début du texte – localise le texte dans un passé que l'on peut mettre en relation avec l'époque de la rédaction de la *New Atlantis* de Francis Bacon³², dont la présence au plan sous-jacent de l'évocation est documentée par le « viseur de somnambule » (147) équivalent à l'appareil précurseur de la fonction « zoom » utilisé dans le texte anglais par les habitants de la Nouvelle Atlantide. Alors que le recours au terme « somnambule » peut apparaître comme un indicateur du caractère irréel voire entièrement onirique de l'expérience, il ne fait ici qu'amener celle-ci à un niveau supérieur de transcendance des normes de « l'habitude », parachevant ainsi les étapes successives du processus de distorsion spatio-temporelle. Si l'élan ascensionnel qui anime également le protagoniste de *Syndrome albatros* dans le vers « tu remontes vers l'azur, flashant de mille éclats » (184) possède la même intensité suggestive que la montée vers la « douce Atlantide », il se concentre toutefois tel qu'il est décrit dans le vers « tu fixes dans les brumes terra prohibida » (148) non plus sur un objet céleste, mais sur une région terrestre dont la désignation énigmatique véhicule une ambiguïté suggestive, dans laquelle coexistent le rappel des voyages au long cours des navigateurs espagnols et portugais du XVI^{ème} siècle et l'expression cryptique de l'attraction exercée par le corps de la femme – la mention des « brumes » venant là encore souligner l'ancrage érotico-sexuel de la formulation –, dont le caractère de tabou est à la fois masqué par le travestissement linguistique invitant à une appréhension littérale et rehaussé par l'énoncé explicite de l'interdit qu'il suffit alors d'appliquer à son objet de prédilection.

À l'opposé des évocations se référant à l'immensité de l'univers telles qu'on vient de les passer en revue dans ce qui précède, l'assimilation de « l'humain » et de ses actions à l'infiniment petit des « particules » (318) incarne l'extrémité opposée du spectre des distorsions spatiales. Portant à son paroxysme le processus de réduction lilliputienne inauguré dans *Les Voyages de Gulliver*, la strophe finale de *L'idiot qu'on a toujours été* s'ouvre sur les vers « dans l'alchimie des villes éclaboussées de sève / on voit des molécules qui cherchent l'horizon » (454) dont la formulation fait coexister deux possibilités d'appréhension également plausibles, chacune d'entre elles pouvant ainsi s'affirmer sans pour autant porter préjudice à l'autre : la lecture lucretienne axée sur le mouvement incessant des atomes et leur extension infinie s'avère tout aussi adéquate dans son maintien du sens littéral que la réaccentuation implicite transposant le processus au plan des aspirations humaines, et révélant par le rétablissement du sens premier du grec οριζων (= « limite ») le caractère à la fois sans frein et disproportionné de ces dernières. C'est à nouveau à travers le défi lancé aux limites et limitations de toutes sortes que se réalise la redéfinition sous l'aspect de l'attitude propre à l'être humain des vers de *Combien de jours encore* « combien de jours encore à narguer l'horizon / à taguer nos passés d'atomes en transhumance » (455) : la réunion dans la même séquence des deux termes incommensurables mais non incompatibles « horizon » et « atomes » – le possessif de la première personne du pluriel établissant ici sans équivoque la pertinence de la lecture orientée de façon exclusive sur la sphère de l'humain – devient tout comme son corollaire « horizon »-« molécules » sur lequel

³² Francis Bacon, *New Atlantis*, Londres, William Lee, 1627.

on vient de se pencher le signe d'une révolte au sens camusien du terme, dans l'expression de laquelle le refus d'acceptation de toute limite de dimension ou de distance fait pendant au « exigeons l'immortalité » (224-225) de *Animal en quarantaine* où le même refus de principe concerne l'aspect complémentaire représenté par le temps.³³ La dynamique de réduction qui est à l'œuvre dans la séquence – du moins à l'égard de tout ce qui relève de l'existence humaine et de ses productions – commande de façon similaire le rétrécissement de la création poétique du protagoniste – dont la présentation comme artiste du verbe et du son intervient dès les premiers vers du texte – au format miniaturisé de tags venant ponctuer les étapes d'un parcours aux dimensions par définition tout aussi modestes, en dépit de la revalorisation apportée par l'appellation « passés » dont le pluriel souligne à la fois la richesse quantitative et la variété individualisée des contenus de vie transmis sous forme comprimée. Un même décalage se fait jour entre la présentation des humains comme « atomes » et la pratique de la « transhumance » telle qu'elle couvre en général des distances relativement longues : si la confusion systématisée des repères a pour résultat le brouillage généralisé des possibilités de représentation de l'espace ainsi que d'orientation dans celui-ci, une amorce de clarification réside dans la redéfinition implicite de la « transhumance » opérée par le biais du retour au sens d'origine du terme, qui désigne un changement de lieu mais surtout de terre. Les « atomes » sont ainsi présentés comme pris dans un mouvement incessant qui prime sur toute assignation à un endroit spécifique leur appartenant en propre : la recreation sous-jacent de la révélation biblique « car nous n'avons pas ici de lieu permanent, mais nous cherchons un lieu futur » (*Hébreux* 13, 14) ajoute à la « transhumance » la valeur d'une indication eschatologique, telle qu'elle se profile de façon plus évidente dans le distique d'*Annihilation* « je calcule mes efforts & mesure la distance / qui me reste à blémir avant ma transhumance » (462). L'équivalence nourrie par l'étymologie qui s'installe entre « transhumance » et « inhumation » met en lumière la dimension existentielle et/ou métaphysique du parcours accompli par les « atomes », en même temps qu'est renforcée la reconnaissance de la nature essentiellement dynamique de l'existence des « atomes », chez lesquels le déplacement sans fin rend sans objet la question de l'identification du point de départ et même du point d'arrivée. Reproduisant – à la seule exception du « poids » – l'aphorisme de *Sagesse* 11, 20, la mobilisation des concepts bibliques de la « mesure » et du « calcul » (soit du « nombre ») – telle qu'elle intervient également dans *Autoroutes jeudi d'automne* avec les vers « & je calcule en moi le poids de sa détresse / & je mesure le temps qui nous apoplexise » (129) – s'effectue là aussi en lien direct avec le renvoi à la finitude de l'existence, telle qu'elle va de pair avec le caractère destructeur du temps exprimé d'un côté par le verbe « blémir » – traduisant à la fois la souffrance et le délabrement physique – et de l'autre par le clin d'œil au vers de Baudelaire « Ô douleur ! ô douleur ! le Temps mange la vie³⁴ ».

Ainsi que l'établit pour ce qui est du temps le « qui tournent ailleurs maintenant » (437-438) du refrain de *Fotheringhay 1587* dont il a déjà été question plus haut dans ces lignes, seule une indéfinition assumée se révèle en mesure de ramener à un dénominateur commun les modalités d'appréhension sans cesse modifiées de l'espace et des processus qu'il héberge. Davantage que par rapport à un lieu ou à une époque spécifiques, l'« errance » (101, 309) dans l'espace – qu'il soit terrestre, intergalactique ou onirico-irréel – et le temps effectuée par les personnages des chansons se définit en fait en fonction d'un « ailleurs » qui représente alternativement le but de leurs aspirations ou le lieu de leur origine, le choix de l'accentuation à privilégier étant fonction de la nature masculine ou féminine de la figure concernée. Chacune des strophes de *Autoroutes jeudi d'automne* se conclut ainsi par le distique « mais je remonte mon col, j'appuie sur le starter

³³ Les réminiscences à la fois camusiennes et garyennes de la formule sont détaillées dans Françoise Salvan-Renucci, « à filer mes temps morts à la mélancolie » : présence de Romain Gary dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, conférence n° 40, #H.F. Thiéfaine 13, CTELA (en Zoom), 15 mai 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZBYVgZlsIM&t=1s>.

³⁴ Charles Baudelaire, *L'Ennemi, Œuvres complètes I*, p. 16.

/ & je vais voir ailleurs, encore plus loin ailleurs » (129-130) à travers lequel le protagoniste masculin met un terme aux méditations développées dans les vers précédents et renouvelle la focalisation sur un « ailleurs » aussi indéfinissable qu'inatteignable, la véritable finalité du périple résidant précisément dans le fait d'être « on the road again ». La notation « je remonte mon col » renvoie de façon délibérée à la préface du *Festin nu* dans laquelle Burroughs dépeint les drogués qui « remontent le col de leurs manteaux noirs³⁵ », « frissonnant dans l'aube malade de la drogue³⁶ », créant un parallèle entre la consommation de substances hallucinogènes et la dépendance proprement addictive au mouvement à laquelle succombe consciemment le protagoniste. *Errer humanum est* présente de même des personnages masculins que leur devise appelle « à toujours vouloir être ailleurs », en conformité explicite tant avec l'intitulé du texte qu'avec le refrain « bourlinguer / errer / errer humanum est » (171-172) qui revisite sous le signe de l'errance le chœur des brigands de Schiller lançant à la société le défi de leur « *Stehlen, morden, huren, balgen*³⁷ » (« voler, assassiner, baiser, se bagarrer ») L'ailleurs et l'errance – qui apparaît travestie sur le mode mythologique exigé par la constellation du texte – commandent également le destin d'*Orphée nonante huit* tel que le présente le distique « tu voudrais toujours être ailleurs / dans un antique flux migrateur » (251), qui intègre l'impulsion individuelle qui s'empare du personnage à un processus à fois universel et immémorial, auquel renvoie dans la strophe suivante la polysémie des « grues » en compagnie desquelles s'effectue le parcours « vers le nord » (252), tel que le caractérise ici la rupture marquée avec l'indétermination de l'« ailleurs ». Alors qu'il proclame tout au long du texte l'impossibilité absolue d'aboutir à une orientation dans quelque domaine de l'existence que ce soit – « l'heure qu'il est on sait pas », « ce qu'on fait on sait pas », « qui je suis je sais pas », « où l'on est on sait pas » (451-452) – le protagoniste de *Vers la folie* trouve une manière de soulagement provisoire et/ou résolution de son dilemme dans le « je m'abandonne ailleurs » (451) qui coïncide avec la présence de la figure féminine, dont l'évocation énigmatique « dans le creux de tes yeux / le bleu de tes cheveux » (451) se révèle précisément propre à incarner l'accès à un « ailleurs ». L'« ailleurs » constitue tout aussi naturellement la destination du trajet ultime auquel renvoient les vers de *Combien de jours encore* « à pleurer dans les bras de ceux qui abandonnent / qui s'envolent à jamais vers un nouvel ailleurs » (455), faisant au passage l'objet du même changement qualitatif – tel que le signale l'adjectif épithète – que son corollaire présenté dans *Scandale mélancolique* par les vers « c'est juste un coin trop sombre / au bout d'un autre ailleurs » (325-326). Par le renouvellement ou la redéfinition du concept qu'ils suggèrent, « autre ailleurs » ou « nouvel ailleurs » – auquel on peut adjoindre « l'au-delà des jours fériés » évoqué dans l'interrogation désabusée « devons-nous croire à un réveil / dans l'au-delà des jours fériés » (425) qui conclut *Médiocratie...* – viennent se superposer à l'« ailleurs » initial qui conserve pour sa part son caractère totalement indéfinissable, tel qu'il reste également en vigueur dans les cas où il est revendiqué comme le lieu originel des figures féminines. La présentation explicite de la femme en tant qu'émanation de l'« ailleurs » est particulièrement développée dans *Fièvre résurrectionnelle* où elle fait l'objet d'une quintuple réitération et constitue chaque fois le pivot de la progression discursive, puisqu'elle intervient au début de la seconde moitié de chacune des strophes : « mais toi tu restes ailleurs dans un buzz immortel », « mais toi tu viens d'ailleurs, d'une étrange spirale / d'un maëlstrom unique dans la brèche spatiale », « mais toi tu cherches ailleurs les spasmes élémentaires », « mais toi tu planes ailleurs sur des nuages flous », « mais toi tu squattes ailleurs dans un désert de pluie » (379-380). Il ressort de l'ensemble des formulations que les amorces de définition ou de localisation de l'« ailleurs » ne permettent à aucun moment d'en préciser les contours, tout en

³⁵ William S. Burroughs, *Le Festin nu*, p. 19.

³⁶ William S. Burroughs, *Le Festin nu*, p. 31.

³⁷ Friedrich Schiller, *Die Räuber* [Les Brigands], 1781 (édition à compte d'auteur), IV ? 5 (traduction Françoise Salvan-Renucci).

présentant comme une évidence acquise l'existence des « nuages flous » ou du « désert de pluie » qui constituent alternativement le séjour du personnage. L'accumulation des détails fournis dans la séquence consacrée plus spécifiquement à la provenance de la figure féminine – le contenu de l'« ailleurs » étant précisé à travers les trois indications successives relatives à l'« étrange spirale », au « maelström » et enfin à la « brèche spatiale » en tant qu'écho littéral au titre du roman de Philip K. Dick *Brèche dans l'espace*³⁸ – a pour effet de transmuter en valeurs purement dynamiques – et excluant donc par là même l'association avec un lieu précis fût-il de nature fantastico-onirique – les représentations associées à l'idée de l'« ailleurs », qui semble de ce fait se dissoudre – et avec lui toute localisation voire tout référentiel spatial – dans un mouvement incessant analogue à celui du « tourbillon » (277) évoqué précédemment dans le cadre des présentes réflexions. La figure féminine qui est au centre de *Portrait de femme en 1922* s'adresse au protagoniste en des termes analogues dans les vers « tu sais, je n'suis qu'effluve / & je reviens d'ailleurs » (206), qui établissent le principe d'un va-et-vient régulier entre l'« ailleurs » en tant qu'univers d'appartenance de la figure et l'ici qui correspond à l'univers du protagoniste, tout en portant à une conséquence inattendue la dynamique de non-détermination qui prévaut par principe au sein du corpus des chansons en ce qui concerne le visage de l'« ailleurs » : la dissolution de ce dernier dans son imprécision accoutumée s'accompagne ici de la constatation du même manque de réalité tangible en ce qui concerne la femme, dont la nature d'« effluve » est d'un côté dépréciée par le « n'... que » tandis que l'élucidation du terme au prisme de la conception des effluves / simulacres développée dans le *De Rerum Natura* l'ancre d'autre part – ainsi que la femme qui s'y identifie – dans un système mouvant d'émanations incessantes, dont la forte suggestivité contraste d'autant plus avec le caractère irrémédiablement diffus des phénomènes qui en surgissent. Initialement présentés comme « les vents violents venus des villes » (428), « les vents violents venus d'ailleurs » (429) de *Toboggan* complètent l'inventaire des présentations de « l'ailleurs » en tant que point de départ d'un processus dynamique – quoique dénué ici de toute possibilité de rattachement à la sphère de la féminité tout au moins au plan du discours explicite –, dont le résultat directement constatable – à savoir la violence émanant des vents – ne permet pas réellement d'apprécier les caractéristiques inhérentes à son lieu d'origine. Le caractère énigmatique de l'« ailleurs » se transfère de fait à l'ici qui en adopte le profil indéterminé et insaisissable, tel qu'il s'affirme de façon indubitable à la fin de chaque strophe où le protagoniste se retrouve confronté à l'inéluçabilité du « toboggan » – reflétant à la fois le sinistre dispositif d'évacuation des corps issu du film *Soleil vert* et le lieu des rencontres aléatoires qui réunissent les deux héros dans un jardin de Tokyo dans *IQ84* de Murakami³⁹ – sans que soit pour autant précisée la localisation de ce dernier – qui devient par ailleurs bien évidemment superflue dans la mesure où la totalité des représentations spatiales sont l'objet d'un délitement généralisé tel qu'il s'exerce sur les « étoiles filantes / distordues dans mes galaxies » (428) dont il a déjà été question dans ces lignes, inaugurant au stade de l'infiniment grand le processus de bouleversement qui gagne également la sphère de l'existence humaine.

Il est révélateur que les « étranges paroles » (206) prononcées par la figure féminine dans *Portrait de femme en 1922* et dont a précisé les implications relatives à la présentation de l'« ailleurs » interviennent dans un contexte fortement marqué par d'autres « incertitudes » (319), telles qu'elles influent en premier lieu sur la représentation de l'espace dont elles soulignent le caractère profondément inorganisé ou plutôt désorganisé : l'*incipit* du texte « je t'ai rencontrée une nuit / au détour d'un chemin perdu / qui ne conduisait nulle part / où tu te tenais immobile / en équilibre sur un fil / tendu au-dessus du hasard » (206) culmine

³⁸ Philip K. Dick, *Brèche dans l'espace* [*The Crack in Space*, 1966], traduit par Christian Meistermann, Paris, Marabout, 1974.

³⁹ Haruki Murakami, *IQ84* [いちきゅうはちよん, *Ichi-kyū-hachi-yon*, 2009-2010], traduit par Hélène Morita, Paris, Belfond, 2011-2012.

précisément dans la mention du « hasard » en tant que principe fondateur de l'évocation chaotique, à laquelle la réminiscence heideggérienne renvoyant aux *Chemins qui ne mènent nulle part*⁴⁰ voisine en tant que fondement philosophique avec le souvenir nietzschéen du funambule de *Ainsi parlait Zarathoustra*⁴¹ saisi ici non dans sa chute, mais dans un « équilibre » à la fois précaire et intangible. Le « hasard » devient le mode récurrent d'une appréhension de l'espace et du temps qui réunit l'infiniment petit et l'infiniment grand « sur les fusibles du hasard / entre les quarks & les gasars » (179), dissipe les contours du paysage « dans la nuit le brouillard / les dangers du hasard » (450) et localise les actions humaines « dans ce vieux catalogue des doutes / aux pages moisiées par le hasard » (171) – appréciation dont la validité s'affirme tout particulièrement dans la relecture érotico-sexuelle selon le sens étymologique, telle qu'elle fait du « catalogue » un « lit » d'après le verbe grec καταλεγειν et des « pages moisiées » également présentes dans *L'étranger dans la glace* des « draps humides » ou des « (actes de) planter / fixer » se déroulant dans un cadre humide⁴². Les « lasers & lézards / démons de mon hasard » (221) de *Bruits de bulles* – tels qu'ils constituent un équivalent individualisé de la séquence de *Errer humanum est* – s'allient en ce sens à la constatation émise dans *Prière pour Ba'al Azabab* « les cerbères de mon âme digèrent mal mes pensées / quand je brise la structure de ma réalité » (444) pour affirmer le caractère à la fois indispensable et précaire de tout référencement spatio-temporel, que la dynamique de distorsion permanente remet sans cesse en question tout en suggérant instamment la possibilité de la création de structures durables, telles que les appelle de ses vœux l'auteur déclarant dans une interview de 2012 : « L'artiste met de l'ordre dans le chaos du monde.⁴³ »

Bibliographie

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

Saint Augustin, *Confessions*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Francis Bacon, *New Atlantis*, Londres, William Lee, 1627.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, préface de Tzvetan Todorov, traduit par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.

Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975.

Ray Bradbury, *Chroniques martiennes* [*The Martian Chronicles*, 1950], Paris, Denoël, « Présence du futur », 1954.

William S. Burroughs, *Le festin nu* [*The Naked Lunch*, 1959], traduit par Éric Kahane, préface

⁴⁰ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege*, 1950], traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1987.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* [*Also sprach Zarathustra*, 1883], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898.

⁴² Les manifestations du « hasard » dans le corpus des chansons sont étudiées en détail dans Françoise Salvan-Renucci, « “au hasard de ma route entre deux quais de gare” : regard sur le parallèle entre Jacques le Fataliste et le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine », *Mélanges Jacques le Fataliste*, études réunies par Jacques Domenech, Paris, L'Harmattan, collection « Thyrses », n° 11, 2017.

Le halo associatif du « brouillard » est décrit dans Françoise Salvan-Renucci, « “en remontant le fleuve vers cette éternité” : présence de Paul Celan dans le discours poétique des chansons de H.F. Thiéfaine, *LOXIAS* 64, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=9258>

⁴³ « L'artiste met de l'ordre dans le chaos du monde », entretien avec H.F. Thiéfaine, *L'Humanité*, 15 septembre 2012, <https://www.humanite.fr/medias/hubert-felix-thiefaine/hubert-felix-thiefaine-lartiste-met-de-lordre-dans-le-chaos-du-monde> (consulté le 15.03.2024).

de Gérard-Georges Lemaire, Paris, Gallimard, « folio SF », 1964/2002.

William S. Burroughs, *la machine molle* [*The soft machine*, 1961] traduit par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1988, Italo Calvino, *Temps zéro* [*Ti con zero*, 1968], traduit par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1970.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* [1942], *Œuvres complètes*, I, 1931-1944, Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006.

Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, « folio », 1973.

Philip K. Dick, *Le Temps désarticulé* [*Time Out of Joint*, 1959], traduit par Philippe Hupp, Paris, Calmann-Lévy, 1975.

Philip K. Dick, *Brèche dans l'espace* [*The Crack in Space*, 1966], traduit par Christian Meistermann, Paris, Marabout, 1974.

Fjodor Dostoïevski, *Le Double* [Двойник, 1846], traduit par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1980.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Stuttgart, Cotta, 1808/1832.

Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege*, 1950], traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1987.

Homère, *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2024.

Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884.

Jack Kerouac, *Sur la Route* [*On the Road*, 1957], traduit par Jacques Houbard, Paris, Gallimard, « folio », 1960.

Jack Kerouac, *Les Souterrains* [*The Subterraneans*, 1958], traduit par Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, « folio », 1964.

Lucrèce, *De la Nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1921.

Ossip Mandelstam, *Le Bruit du Temps*, [Шум времени, 1925], traduit par Jean-Claude Schneider, Paris, Le Bruit du Temps, 2012.

Haruki Murakami, *1Q84* [いちきゅうはちよん, *Ichi-kyū-hachi-yon*, 2009-2010], traduit par Hélène Morita, Paris, Belfond, 2011-2012.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* [*Also sprach Zarathustra*, 1883], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898.

Plutarque, *Consolation à sa femme*, *Œuvres morales* tome 8, traités 42-45, traduit par Jean Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

Wilhelm Reich, *Le Meurtre du Christ*, Paris, Champ Libre, 1971.

Jean-Paul Richter, *Journal de bord de l'aéronaute Giannozzo* [*Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, 1801], traduit par Jacques Pounet, Paris, Aubier, 1930.

Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1970.

Friedrich Schiller, *Die Räuber* [*Les Brigands*], Stuttgart, Cotta, 1765.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, traduit par Henri Noblot, texte établi par François Préchach, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Dramatische Handlung*, in *Dichtungen und Schriften 4*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Francfort, Suhrkamp, 1983.

Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, in *Dichtungen und Schriften 4*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Francfort, Suhrkamp, 1983.

Filmographie

Richard Fleischer, *Soylent Green (Soleil vert)*, USA, 1973.

Stanley Kubrick, *Shining*, USA, 1980.

François Truffaut, *Le Dernier Métro*, France, 1980.

Françoise Salvan-Renucci (1963), ancienne élève de l'École Normale Supérieure, habilitée à diriger des recherches (1999), membre (depuis 2013) du CTELA, Université Côte d'Azur, se consacre depuis 2012 à l'étude de l'œuvre de H.F. Thiéfaine, dans le cadre d'un projet global intitulé « *Inventaires dans [un] pandémonium* » et « *labyrinthe aux couleurs d'arc-en-ciel* ». *Essai d'analyse du discours poétique et musical des chansons de H.F. Thiéfaine*. L'édition papier de l'ensemble ses travaux sortira à partir de l'automne 2024 aux Éditions Academia, Louvain-la-Neuve. Ses conférences (depuis 2015, en Zoom et en partenariat avec le CTELA depuis 2022) et l'ensemble de ses publications sont accessibles sur les sites suivants :

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

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

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