

## Serge Gainsbourg : trois manières de raconter une histoire érotique

Julia KUZMINA (Valenciennes, France)<sup>1</sup>

### Summary

Serge Gainsbourg followed all popular musical trends of his time. The phenomenon of the concept album, created by anglophone musicians, is one of them. Three of Gainsbourg's albums, *Histoire de Melody Nelson* (1971), *L'homme à tête de chou* (1976) and *You're Under Arrest* (1987), are remarkable examples of erotic storytelling in songs. Each of them tells a story of a sexual relation with a young girl, with an unhappy ending. However, despite their common subject, the three albums use different rhetorical strategies and reflect completely different moods: innocence and fragility in the first one, tension and violence in the second, and emotional detachment in the third. The present article compares the three albums from a literary, musical, vocal, and phonographic perspective in order to show how different aspects of erotic storytelling can be articulated by means of a concept album.

---

Le maître de la chanson Serge Gainsbourg a suivi toutes les tendances de la musique populaire de sa période. Le phénomène des albums concepts, instauré par des artistes américains et anglais (The Beach Boys, The Beatles, etc.) au milieu des années 1960, ne lui est pas passé inaperçu. Plusieurs albums de Gainsbourg, à commencer par *Confidentiel* (1964), s'inscrivent, à des degrés divers, dans cette tendance créative. Parmi eux, les trois albums *Histoire de Mélody Nelson* (1971), *L'homme à tête de chou* (1976) et *You're Under Arrest* (1987) ont attiré notre attention en tant qu'exemples particulièrement pertinents du récit érotique en chanson.<sup>2</sup>

Chacun de ces albums raconte une histoire d'amour, toujours audacieuse. Chaque amour est érotique et même pornographique, avec une jeune, voire très jeune fille. Chaque histoire est tragique et finit soit par la mort ou par l'abandon de la fille. Malgré ce sujet typique fortement inspiré de la *Lolita* de Vladimir Nabokov (cf. Gassin 2017), les trois albums représentent des ambiances complètement différentes : innocente et fragile dans le premier, violente et tendue dans le deuxième, décontractée et distanciée dans le troisième.

Dans le présent article, nous comparerons ces trois albums de Gainsbourg sous quatre perspectives : littéraire, musicale, vocale et phonographique. L'objectif principal de cette analyse sera de montrer comment différents aspects du récit érotique sont articulés dans

chacune des œuvres. L'enjeu sera de voir le spectre d'outils expressifs de l'album concept utilisés par l'artiste.

## Narration littéraire

### *Ralentissement*

Pour l'étude de la dimension littéraire du récit des albums choisis, nous nous servirons de la terminologie de Gérard Genette, élaborée dans *Figures III* (cf. Genette 1972, 288). Parmi les figures distinguées par le théoricien, celle de vitesse nous semble particulièrement importante pour l'étude des œuvres mentionnées. Genette en distingue quatre, de la plus rapide à la plus lente :

- L'ellipse (la durée du récit est zéro, alors qu'il y a une durée quelconque de l'histoire) ;
- Le sommaire (la durée du récit est inférieure à la durée de l'histoire) ;
- La scène (la durée du récit est conventionnellement égale à la durée de l'histoire) ;
- La pause (la durée de l'histoire est zéro, alors qu'il y a une durée quelconque du récit) (Genette 1972, 129)

Une autre notion qui nous sera utile est celle du chanteur, introduite par Stéphane Hirschi (2008, 45). Le chanteur est la transposition, dans la chanson, du concept de voix narrative, défini par Genette (1972, 226). C'est l'instance narrative que le chanteur crée au moment du chant.

Il va de soi que la durée du récit est en général plus courte que la durée de l'histoire, sauf s'il s'agit d'œuvres nettement expérimentales. Cela est particulièrement vrai pour un album de chansons dont la durée dépasse rarement quarante minutes (la durée de deux faces d'un 33 tours). Dans les albums qui nous intéressent, il y a plusieurs modèles de vitesse, basés sur l'usage des figures mentionnées. Notamment, dans *HMN*, on remarquera un modèle assez romanesque, construit sur l'alternance de sommaires et d'ellipses :

- 1) « Melody » (sommaire, scène)
- 2) « Ballade de Melody Nelson » (sommaire)  
(ellipse)
- 3) « Valse de Melody » (pause)  
(ellipse)
- 4) « Ah ! Melody » (pause, sommaire)  
(ellipse)
- 5) « L'Hôtel particulier » (sommaire)
- 6) « En Melody » (instrumental, scène ?)  
(ellipse)
- 7) « Cargo culte » (sommaire)

Les figures de vitesse qui nous intéressent le plus sont celles utilisées dans les « chansons-actions », qui racontent des événements. Par exemple, dans *HMN*, les morceaux « Melody », « Ah ! Melody », « L'hôtel particulier » et « Cargo culte » présentent généralement des actions en sommaires : la rencontre avec Melody, la visite des personnages à l'hôtel et la mort de Melody. Toutefois, une autre structure caractéristique est perceptible dans cet album : il s'agit de l'éliision, construite à l'aide d'un morceau instrumental, « En Melody ». Placé juste après la chanson « L'hôtel particulier », il devrait être interprété comme une scène érotique, mais aucune description de la séduction n'est donnée. Qu'est-ce qui permet de l'interpréter comme scène sexuelle ? Tout d'abord, dans la chanson précédente, les personnages de l'album arrivent ensemble dans un hôtel. Ensuite, on entend les cris et les rires de Melody, enregistrés par Jane Birkin et sans doute provocateurs. De plus, le titre « En Melody » peut aussi être entendu dans un sens érotique. Comme la musique toute seule ne peut pas avoir une signification référentielle hors contexte, nous ne pouvons que deviner ce qui est « signifié » par ce morceau. Pourtant, cette polysémie est exactement l'effet voulu par les créateurs de l'album – rien n'est dit directement, mais nous avons tous les indices pour penser ce morceau dans un contexte érotique.

Dans le cas de *HTC*, le modèle de vitesse narrative est différent, car il inclut déjà beaucoup de scènes, principalement érotiques :

- 1) « L'homme à tête de chou » (sommaire)
- 2) « Chez Max coiffeur pour hommes » (sommaire, scène)  
(ellipse)
- 3) « Marilou reggae » (scène)
- 4) « Transit à Marilou » (scène)  
(ellipse)
- 5) « Flash Forward » (sommaire)  
(ellipse)
- 6) « Aéroplanes » (pause)  
(ellipse)
- 7) « Premiers symptômes » (sommaire)
- 8) « Ma Lou Marilou » (pause)  
(ellipse)
- 9) « Variations sur Marilou » (scène)  
(ellipse)
- 10) « Meurtre à l'extincteur » (sommaire)
- 11) « Marilou sous la neige » (pause)  
(ellipse)
- 12) « Lunatic Asylum » (pause)

Ici, presque tous les morceaux racontent des actions, à l'exception des chansons « Aéroplanes », « Ma Lou Marilou », « Marilou sous la neige » et « Lunatic Asylum », qui suspendent l'action et transmettent l'état et les pensées du chanteur. Pourtant, les morceaux qui racontent l'histoire de la folie du chanteur et du meurtre de Marilou (« Flash Forward », « Premiers symptômes », « Meurtre à l'extincteur ») sont des sommaires rapides, tandis que celles qui racontent des épisodes érotiques sont des scènes lentes (« Marilou reggae », « Transit à Marilou », « Variations sur Marilou »), avec des descriptions métaphoriques, mais très détaillées, des activités sexuelles des personnages. Cette stratégie est presque à l'opposé des élisions de l'album précédent. Dans *HTC*, nous notons également des ellipses : nous ne savons pas ce qui s'est passé entre le moment où le chanteur veut tordre le coup à Marilou et le moment où il la regarde se masturber ou encore entre le meurtre de Marilou et la scène finale à la clinique psychiatrique. Cependant, ces ellipses n'ont pas pour but de cacher des scènes érotiques (comme dans *HMN*), mais plutôt d'imiter l'aliénation mentale du chanteur comme, par exemple, la perte de mémoire.

Le même schéma est mené à l'extrême dans l'album *YUA*. Entre des sommaires rapides au début (l'épisode avec la police), au milieu (le départ de Samantha) et à la fin (le départ définitif du chanteur et sa rencontre avec un légionnaire), il n'y a que des scènes sexuelles, racontées à l'aide de métaphores lubriques :

- 1) « You're Under Arrest » (sommaire)
- 2) « Five Easy pisseuses » (pause)
- 3) « Baille baille Samantha » (scène)  
(ellipse)
- 4) « Suck Baby Suck » (scène)  
(ellipse)
- 5) « Gloomy Sunday » (sommaire, pause)
- 6) « Aux enfants de la chance » (pause)  
(ellipse)
- 7) « Shotgun » (scène)  
(ellipse)
- 8) « Glass Securit » (scène)  
(ellipse)
- 9) « Dispatch Box » (sommaire)  
(ellipse)
- 10) « Mon légionnaire » (sommaire)

En plus de la vitesse, on peut distinguer, dans les trois albums, des degrés variés d'accélération. Le récit d'*HMN*, par exemple, est lent au début : le morceau « Melody » d'une durée de sept minutes est un sommaire des événements, dont la durée est à peu près d'une heure, avec une petite scène dialoguée. Puis il s'accélère, en résumant en trois morceaux (et en passant aussi par une importante prolepse dans la « Ballade de Melody Nelson ») une

période indéfinie de la relation des personnages, probablement de quelques jours à quelques semaines. Ensuite, il ralentit dans les morceaux « L'hôtel particulier » et « En Melody », les deux racontant la séduction de Mélody, dont la durée dépasse à peine une nuit. Finalement, le récit s'accélère encore une fois et, après une ellipse qui couvre une période indéfinie, peut-être des semaines ou bien des mois, on apprend, dans le dernier morceau, la mort de Melody dans un accident d'avion et les émotions du chanteur qui persistent déjà depuis quelque temps. Quant aux albums *HTC* et *YUA*, leur récit est plutôt régulier et s'accélère seulement à la toute fin de l'histoire (le chanteur se trouvant à la clinique psychiatrique ou dans la légion étrangère). Cependant, la narration est régulièrement ralentie au cours des épisodes sexuels, pour que l'attention des auditeurs soit concentrée sur eux. Cela rend ces récits essentiellement érotiques.

Les trois albums de Gainsbourg démontrent ainsi deux moyens différents d'aborder un récit érotique à l'aide des figures de la vitesse. Dans *HMN*, l'histoire de la séduction est élidée, bien qu'elle soit sous-entendue. Le narrateur retient tous les détails et passe directement à la fin de l'histoire. Cette stratégie crée une image modeste et innocente du chanteur. À l'inverse, dans *HTC* et dans *YUA*, de nombreux épisodes érotiques sont décrits lentement et en détail, ce qui permet de déployer une image toute autre du chanteur – égocentrique, perverse et même violente.

### *Métaphores et jeux de mots*

Dans *HTC*, les scènes érotiques ne sont pas racontées explicitement. Le poète les masque à l'aide de métaphores. C'est le cas dans la chanson « Transit à Marilou » où la scène du cunnilingus est comparée à un voyage dans un pays exotique. Dans « Variations sur Marilou », la masturbation est décrite comme la chute d'Alice au Pays des « malices ». Dans « Marilou reggae », l'intimité sexuelle des personnages est comparée à la danse reggae qui implique, entre autres, de nombreux tremblements du corps et ajoute une autre connotation sexuelle au ralentissement, car c'est lui qui permet de prolonger le plaisir sexuel :

Quand Marilou dance reggae –  
Sur Marilou passer à gué,  
Beaucoup caresser et endiguer  
Spermatozoïdes aux aguets.

Quand Marilou dance reggae –  
Au bord climax, faire le guet,  
Changer vitesse, changer braquet  
Et décoller, avion Bréguet.

Ces métaphores s'apparentent à des euphémismes dans la mesure où elles n'appellent pas toutes les choses par leur nom. En même temps, elles ne veulent aucunement être ambiguës

et permettent de décrire les détails les plus audacieux. Le langage érotique devient ainsi une expression imagée et de plus en plus inventive. Une telle stratégie contribue à dresser du chanteur l'image d'un malade mental, qui se perd dans ses visions fantastiques.

Nous notons également un autre procédé utile pour une articulation des détails sexuels : celui des jeux de mots et de rimes. Cela est évident surtout dans l'album *YUA*, extrêmement obscène, mais virtuose du point de vue des rimes. Nous serons sensibles, par exemple, aux jeux de rimes dissimulés dans la chanson « Suck Baby Suck », qui accumule le son [ks] accentué :

Reste bien dans l'**axe**  
Et s'il t'arrive un **ac**–  
–cident, Samanth**x**  
Ça me rendra un peu plus hard **rock**.

ou bien dans la chanson « Glass Securit », composée autour des rimes en [it], avec de fortes connotations sexuelles :

Tequila aquavit,  
Un glass securit'  
Pour prendre ton clit'

À jeun, j'trouve ça limite.  
J'ai besoin d'une **bi**–  
–ture bien composite.

Dans la chanson « Baille baille Samantha », l'interprète casse non seulement des mots, mais aussi des syllabes pour créer une rime en [ta], mais aussi en [l∅] :

Baille, baille Samantha,  
Plonge dans ta ment**he à**  
**L'eau**, Samantha  
Baille, baille Samantha,  
Je connais ton ment**a-l**,  
**Oh** Samantha

Des rimes sont souvent présentes à l'intérieur des lignes ou même des mots. C'est notamment le cas dans un couplet de la chanson « Variations sur Marilou » (album *HTC*), construit sur des rimes en [is], [ɔl] et [ip] où le chanteur fait délibérément une courte pause dans le mot « volutes » pour accentuer la sonorité du mot « vol » caché à l'intérieur :

Dans son regard absent et son *iris* absinthe  
 Tandis que Marilou s'évertue à faire des *vol-*  
*-utes* de sèches au menth*ol*  
 Entre deux bulles de comic *strip*  
 Tout en jouant avec son *zip*  
 À entrebâiller ses *Levi's*  
 « Dans son regard absent et son *iris* absinthe », dis-je  
 Je lis le *vice* de baby *doll*  
 Et je pense à *Lewis Carroll*

Si la rime chez Gainsbourg est un moyen de créer un récit pornographique, on peut affirmer que la rime cachée a aussi une fonction d'euphémisme. Elle met l'accent sur le contenu lubrique, mais permet en même temps de détourner l'attention du plan du contenu vers le plan de l'expression. Dans ce sens, Gainsbourg tient de la tradition des poètes-symbolistes, notamment celle de Stéphane Mallarmé, qu'il cite explicitement dans la chanson « Glass Securit » de l'album *YUA* :

(Tequila aquavit)  
 J'ouvre mon lexique  
 Mallarmé dixit,  
 Je cite :

(Tequila aquavit)  
 « Et dans ses jambes où la victime se couche  
 Levant une peau noire ouverte sous le crin  
 Avance le palais de cette étrange bouche  
 Pâle et rose comme un coquillage marin. »

La musicalité du vers est sans doute un trait important du style de Gainsbourg. Elle lui permet de s'inscrire dans ce que Catherine Rudent nomme la « chanson à rime » (cf. Rudent 2013, 129). Dans ce sens, *HTC* et surtout *YUA* sont de véritables albums à rimes, où la rime ainsi que son traitement vocal deviennent des fils unifiants qui lient un album en un seul tout.

## Narration musicale

### *Forme musicale*

La musique des albums de Gainsbourg aide à articuler moins le contexte sexualisé que l'unité structurelle et thématique de chaque récit. Soulignons ici quelques-uns des procédés qui contribuent au message érotique.

Les trois albums de Gainsbourg utilisent des structures musicales récurrentes pour mettre en évidence l'intégrité du récit. Par exemple, dans *HTC*, le morceau « Chez Max coiffeur pour hommes » continue le morceau « L'homme à tête de chou » à l'aide du même son de cloches à vent et de la même ligne de basse (F – Ab – Eb – D / A). Dans *HMN*, la phrase jouée à la guitare au début du morceau « En Melody » fait référence au début de « Ballade de Melody Nelson », grâce au même motif mélodique et rythmique, bien que la suite de la phrase soit différente.

Pourtant, parmi les trois albums étudiés, seulement *HMN* joue avec la forme globale de l'œuvre. On peut caractériser cette forme comme cyclique et comme un palindrome (A-B-A) lorsque les structures de la première et de la dernière chanson de l'album sont presque identiques. La forme musicale n'a pas forcément un sens, mais elle peut avoir des connotations. Notamment, la forme tripartite A-B-A est inhabituelle pour un album de musique populaire, mais très courante dans la musique académique et peut ainsi être vue comme référence au registre élevé de celle-ci.

De plus, la durée de la première et de la dernière chanson, donc des parties A, est presque la même, soit d'environ sept minutes. Le nombre 7 est symbolique pour l'album : il correspond non seulement au nombre des chansons de l'album, mais aussi au numéro 707, également palindrome, du vol qui va tuer Mélody. On peut même aller jusqu'à dire que, structurellement, l'album est comparé à ce vol fatal.

Une telle structure de l'album permet aussi de soutenir le message des paroles, comme dans l'exemple mentionné plus haut, celui de la figure d'éliision dans *HMN* créée à l'aide d'un morceau instrumental. Ses allusions érotiques sont principalement créées par les titres et par la voix de Jane Birkin. Pourtant, certains éléments musicaux peuvent aussi conforter notre interprétation de ce passage. La chanson commence par un motif déjà entendu, mais avec une suite dissonante, ce qui attire notre attention et signale un moment « mauvais » : bizarre, dangereux ou interdit.

De même, l'harmonie du morceau « En Melody » est une alternance de « si » bémol mineur et « do » mineur, donc « si » bémol et « do » à la basse. Dans la chanson précédente, « L'hôtel particulier », c'est « la » mineur et « si » mineur, donc « la » et « si » à la basse. Le morceau « En Melody » peut ainsi être entendu comme une continuation de « L'hôtel particulier », compte tenu de la modulation ascendante d'un demi-ton ainsi que de l'augmentation du tempo. Cela fait penser à une suite aussi sur le plan littéraire. Dans cette veine, si la chanson « En Melody » devient le climax musical de l'album, elle peut sous-entendre aussi le point culminant au niveau du récit. Enfin, les deux chansons durent ensemble près de sept minutes, comme la première et la dernière composition de l'album. Tout cela nous permet de dire que le morceau instrumental « En Melody » continue le récit érotique même sans paroles, par des moyens musicaux.



*Topiques et citations : duplication et double énonciation*

Par le terme « topique » on entend ici des éléments musicaux qui ont reçu une valeur sémantique à travers leur usage récurrent dans la tradition musicale (cf. Monelle 2000, 14-40). Chez Gainsbourg, la topique renvoie à la sémantique d'un style ou d'un genre musical utilisé : l'esthétique romantique et élevée de la valse (« Valse de Melody » dans *HMN*), l'ambiance corporelle libre du reggae (« Marilou reggae » dans *HTC*), le caractère tranquille et paresseux de la lounge (« Glass Securit » dans *YUA*) ou énergique et aliéné du disco (« Mon légionnaire » dans *YUA*).

Les timbres de certains instruments peuvent aussi avoir leur sémantique comme, par exemple, le son « sauvage » païen de la guimbarde (« Premiers symptômes » et « Lunatic Asylum », album *HTC*), l'ambiance de transe et du culte païen des percussions (« Transit à Marilou », « Premiers symptômes », « Meurtre à l'extincteur », « Lunatic Asylum »), ou bien le caractère « érotique » du saxophone (abondamment joué par Stan Harrison dans *YUA*).

La citation, quant à elle, est un renvoi à la sémantique d'une œuvre précise. Elle est aussi l'un des outils préférés de Serge Gainsbourg. Dans *HTC*, de nombreuses citations mélodiques d'œuvres classiques construisent toute une couche significative. D'abord, la chanson « Ma Lou Marilou » est chantée sur un thème de la « Sonate pour piano n°23 en fa mineur », dite l'« Appassionata », de Ludwig van Beethoven. Au début de « Variations sur Marilou », la partie du synthé cite la mélodie de « Laudate Dominum », 5<sup>e</sup> mouvement de « Vêpres solennelles d'un confesseur » de Wolfgang Amadeus Mozart. Ensuite, les deux premières lignes des couplets de la chanson « Marilou sous la neige » renvoient au chant « Land of Hope and Glory » de « Pomp and Circumstance Marche No. 1 » d'Edward Elgar. En plus de ces échos, certains chercheurs considèrent l'introduction à la première chanson, éponyme de l'album, comme allusion à l'ouverture du poème symphonique « Ainsi parlait Zarathoustra » de Richard Strauss (Merlet 2019, 324).

Toutes ces citations, bien qu'inexactes, ne sont pas fortuites. Elles permettent d'exagérer, de manière sans doute provocatrice, le pathos de chaque chanson où elles figurent. Nous pouvons même affirmer qu'elles fonctionnent comme des hyperboles. Le caractère sombre, mais impétueux et résistant de la sonate de Beethoven reflète bien l'état morbide du chanteur qui essaie de surmonter sa rage et sa jalousie. En revanche, la marche d'Elgar évoque le caractère triomphant et glorieux. Les deux citations renvoient ainsi à la topique de l'héroïque, mais sous des angles différents, celui du combat et celui de la victoire. À son tour, le pathos joyeux du choral de Mozart, glorifiant Dieu, rime, grotesquement, avec la fascination du chanteur par la longue scène de la masturbation de Marilou.

De toute autre manière, l'album *YUA* de Gainsbourg fait des citations d'œuvres de jazz et de chanson française. L'artiste crée ses versions du standard de jazz « Gloomy Sunday » (composé par Rezső Seress, sur les paroles en français adaptées par Jean Marèze et François-Eugène Gonda) ainsi que de la chanson réaliste française « Mon légionnaire » (composée par Marguerite Monnot, sur les paroles de Raymond Asso). Les deux reprises ne retiennent que les paroles et l'harmonie générale des titres originaux et improvisent aux

niveaux de la mélodie et de l'arrangement et ce, de manière bien inattendue : la première, une ballade de jazz triste est chantée dans le style lounge, la deuxième, une chanson réaliste, dans le style disco. Il s'agit ici de ce que Robert Hatten appelle le « marquage », c'est-à-dire qu'un élément de style est utilisé de manière atypique, opposé à son usage normal (Hatten 2004, 11). Un tel décalage fonctionne ici comme une double énonciation. Le pathos tragique (et même suicidaire) des paroles de « Gloomy Sunday » est neutralisé par le calme de la lounge. Le pathos de l'acceptation de son sort peu enviable dans les paroles de « Mon légionnaire » est remplacé par l'envie de s'oublier après une relation échouée sur le rythme aliéné, avec le beat 4/4 de la grosse caisse. À cet égard, il est intéressant de citer Thomas Mercier-Bellevue qui lui-même cite le critique Nik Cohn qui décrit la vision du disco en évoquant des associations militaires :

[...] la culture disco semble être le parfait envers de la promesse utopique portée par le rock. Loin d'être une perspective d'émancipation, ce genre musical (et la danse qui l'accompagne) semble reconduire cette aliénation par excellence qu'est la hiérarchie militaire : « On aurait dit des soldats de la Garde Nationale : un petit bataillon avec pour uniforme des chemises à fleurs et des pantalons moulants à pattes d'éléphant. Personne ne souriait ni ne trahissait la moindre expression. (Mercier-Bellevue 2021, 63)

Dans les deux chansons reprises par Gainsbourg, le chanteur est triste, mais pas trop. Au lieu de l'amour et de la souffrance, il y a un désir sexuel et un détachement émotionnel, une combinaison qui pourrait être interprétée comme un signe de dépression.

### *Intertextualité musicale*

En plus des citations, l'album *YUA* contient beaucoup de renvois, sous forme de mentions, à des musiciens américains (Thelonius Monk, Chuck Berry, Bob Dylan, Bill Haley) ainsi qu'à des œuvres de la culture contemporaine (la mention du réalisateur de films d'animation Tex Avery ou bien le renvoi au film *Five Easy Pieces*, réalisé en 1970 par Bob Rafelson, sur un pianiste devenu foreur pétrolier). Le titre de l'album lui-même fait référence au disque du même titre de Miles Davis (1985), et les deux albums contiennent les morceaux intitulés « You're Under Arrest », bien que chez Gainsbourg ce ne soit ni une reprise ni une citation. Musicalement, il ne reste qu'un renvoi au niveau générique, puisque chacune des deux compositions est une manifestation du style funk au niveau de l'arrangement et de l'orchestration.

Cette couche intertextuelle a certaines fonctions. Évidemment, les mentions soulignent le contexte musical anglophone dans lequel l'histoire se produit et, peut-être, avec lequel l'artiste veut être associé : « Entre Thelonious Monk, // Quelques punks, // Aussi Bronski Beat, // Giclant de mon Aïwa » (« You're Under Arrest »). De plus, les mentions s'insèrent dans le texte de manière rythmique, souvent pour des raisons de rime franco-anglaise : Monk / punks, suck / Chuck [Berry], etc. Le jeu du « franglais » est ainsi mis en avant.

Mais l'intertexte peut aussi mettre en lumière l'ambiance pornographique. La chanson « Suck Baby Suck », par exemple, mentionne le morceau de Bob Dylan « Lay Lady Lay », et c'est grâce à cette évocation qu'il est aisé de comprendre que la chanson de Gainsbourg est en quelque sorte une transposition pornographique de celle de Dylan, et ce, déjà au niveau du titre. Cette référence marque aussi une autre opposition, celle du style vocal. Si la chanson « Lay Lady Lay » est la manifestation d'un changement du style vocal de Bob Dylan pour plus de douceur, de mélodicité et pour une intonation plus précise (cf. Taylor 2021), la chanson « Suck Baby Suck », ainsi que tout l'album de Gainsbourg, marque un style vocal rugueux, celui de Gainsbarre<sup>3</sup>, le personnage sans vergogne et profondément vulgaire.

## Narration vocale

### « Persona » vocale et stratégie rhétorique

Pour parler du niveau vocal des récits de Gainsbourg, il nous semble important de distinguer deux notions : celle du chanteur, définie plus haut, et celle de la « persona » vocale, introduite par Philip Tagg et comprise comme l'ensemble des caractéristiques vocales adoptées par le chanteur pour rendre perceptibles certains aspects de sa personnalité (Tagg 2013, 343-344).

Dans les trois albums choisis, les images des chanteurs sont presque opposées : un amant innocent qui perd sa bien-aimée dans un accident d'avion, un amant-tueur qui souffre d'un délire sexuel et de jalousie, et un amant fatigué qui quitte son amoureuse. Toutefois, la « persona » vocale change moins, bien qu'elle évolue. C'est toujours la même voix négligente du chanteur Gainsbourg, avec une combinaison du « talk over » plus sec et du chant plus lyrique, ce qui donne l'impression qu'on est toujours devant le même personnage, même si on entend plus de tendresse dans *HMN* ou plus d'intonations amères dans *HTC*, etc.

L'album concept ne constitue pas un style vocal à part. Bien au contraire, il représente une grande pluralité de styles et de techniques. On peut, bien évidemment, parler du style individuel du chanteur, mais il n'est pas non plus réservé à un album particulier. Par contre, la « persona » vocale ainsi que l'ethos du chanteur peuvent être spécifiques pour chaque album.

À cet égard, nous renvoyons à l'étude de Céline Chabot-Canet qui distingue trois stratégies rhétoriques de l'interprétation : emphase (« dire plus »), euphémisme (« dire moins ») et antiphrase (« dire autre chose ») (Chabot-Canet 2013, 780-782). La première est caractérisée par l'hétérogénéité des techniques utilisées, la variance interprétative à l'intérieur de l'œuvre, et par l'esthétique de la théâtralisation ; la deuxième, par l'homogénéité et la régularité des techniques, le respect de la partition, et par la dominance de l'esthétique mélodico-rythmique ; la troisième, par la surimpression, la spécificité phraséique, et par l'esthétique de l'ambiguïté. Bien que la chercheuse parle de la tendance interprétative d'un artiste en général, nous pouvons, il nous semble, parler également de la stratégie d'un album.

Ainsi, dans chacun des trois albums étudiés de Gainsbourg, la stratégie interprétative est différente. Dans *HMN*, l'artiste suit la stratégie de l'euphémisme. Son interprétation est

plutôt mélodique, fidèle à la partition et économe dans la prosodie. Dans *HTC*, l'artiste est beaucoup plus emphatique : son interprétation est plus contrastée et expressive au niveau de la diction, du phrasé, du timbre, etc. Finalement, *YUA* est plutôt une antiphrase. Ici, l'artiste utilise les mêmes procédés prosodiques que *HTC*, mais il est beaucoup plus régulier au niveau de la diction, du phrasé et de la combinaison des modes chanté et parlé. Les trois albums restent pourtant très provocateurs.

### *Mode chanté et parlé*

Regardons de plus près comment le chanteur Gainsbourg s'adapte aux personnages qu'il crée. Un des paramètres de la « persona » vocale de Gainsbourg est l'alternance des modes chanté et parlé : le chanteur chante certaines chansons et récite d'autres. Étant donné que les trois albums étudiés sont des albums à un seul chanteur, ces changements ne sont pas dus à la création de différents personnages, mais servent à d'autres effets.

Dans l'*HMN*, il existe une distinction entre les morceaux parlés (« Melody », « L'hôtel particulier » et « Cargo culte ») et chantés (« Ballade de Melody Nelson », « Valse de Melody » et « Ah ! Melody »). On remarque que le mode du chanteur change selon la fonction de l'épisode raconté par la chanson. Ainsi, la première, la cinquième et la septième piste de l'album sont les chansons-actions. Elles font avancer la diégèse et marquent, respectivement, la première rencontre des personnages (« Melody »), leur visite à un hôtel particulier (« L'hôtel particulier ») et la mort de Melody dans un accident d'avion (« Cargo culte »). À son tour, la deuxième, la troisième et la quatrième piste de l'album sont des chansons-états qui suspendent l'action. « Ballade de Melody Nelson » nous présente l'héroïne, décrit le caractère de la relation des personnages et nous annonce aussi le dénouement de l'histoire : « Mais ses jours étaient comptés quatorze automnes et quinze étés ». La chanson « Valse de Melody » nous transmet les émotions du personnage tombé amoureux. Enfin, la chanson « Ah ! Melody » décrit son excitation lorsqu'il ne peut plus contrôler sa passion. Nous pouvons remarquer que le mode parlé rend le récit plus neutre et plus narratif, tandis que le mode chanté lui ajoute des intonations vulnérables et lyriques. Une telle stratégie prosodique, conjuguée avec l'élosion d'une scène érotique, permet de créer un récit sexuel, mais doux et innocent.

Dans *HTC*, la relation entre les modes chanté et parlé est différente. Presque toutes les chansons sont récitées, qu'elles racontent des actes sexuels ou le meurtre à l'extincteur d'incendie. Seules les chansons « Ma Lou Marilou » et « Marilou sous la neige » sont chantées. La première décrit l'état du chanteur après qu'il a constaté les premiers symptômes de sa folie, la deuxième, son état après avoir tué Marilou. Comme nous l'avons dit plus haut, sur le plan musical, ces deux morceaux renvoient aux œuvres classiques, l'« Appassionata » de Beethoven et « Pomp and Circumstance Military Marches » d'Elgar, donc aux topiques de l'héroïque et du triomphal respectivement. Nous pouvons supposer que les deux morceaux traduisent ainsi l'état obsessionnel et l'intensité de la passion du chanteur. Pourtant, la « persona » vocale évolue au cours de ces morceaux. Dans la chanson « Ma Lou Marilou », on entend des mélismes à la fin des lignes et une voix nasale peu articulée, qu'on associe

normalement à une personne ivre. À l'inverse, la chanson « Marilou sous la neige » est chantée par une voix pure, bien intonnée et articulée. Le chant signale ainsi la psychose du chanteur, de la tension extrême jusqu'à sa résolution par le meurtre. Une telle stratégie prosodique aide à créer un récit psychologiquement intense, une sorte de thriller.

Quant à l'album *YUA*, le chant l'emporte ici sur le « talk over ». Beaucoup de chansons de l'album sont chantées : « Five Easy pisseuses », « Baille baille Samantha », « Gloomy Sunday », « Aux enfants de la chance », « Glass Securit » – sans compter tous les refrains chantés par les chœurs. Toutefois, le chant ne porte pas ici une charge émotionnelle, mais plutôt stylistique et fonctionnelle. Par exemple, dans le morceau « Suck Baby Suck », le chant sert d'imitation vocale de la chanson « Lay Lady Lay » de Bob Dylan, qui s'oppose au style pointu et brut de « Gainsbarre ». Dans la chanson « Dispatch Box », toutes les secondes lignes des couplets, rimées en [il] (marquées en italiques), sont délibérément chantées, bien que la chanson soit récitée dans sa majorité. Le mode chanté permet ainsi d'accentuer la structure rimique de la chanson :

Je prends mon baise-en-ville

Notre amour *ne fut-il*

Qu'une tringle futile ?

(Dispatch Box)

[...]

Je prends mon baise-en-ville

Je t'ai loupée mais *quoi qu'il*

*En soit*

(Dispatch Box)

[...]

Je prends mon baise-en-ville

J'y mets *Chessman Caryl*

Car il a sa place

(Dispatch Box)

Sur le plan littéraire, l'album *You're Under Arrest* est moins sentimental que les deux précédents : la relation des personnages est plutôt physique que romantique, personne n'est mort à la fin, et c'est le chanteur qui quitte sa partenaire droguée, pour des raisons plutôt rationnelles. Sur le plan musical, même dans les chansons tristes, comme « Gloomy Sunday », les styles lounge et disco neutralisent des sentiments forts. En quelque sorte, le mode chanté reste la seule manifestation de tendresse : le chanteur chante lorsqu'il est avec Samantha, mais arrête au moment où il la quitte. Le passage du chanté au parlé peut donc être considéré comme le reflet d'un détachement émotionnel.

Il est possible de s'interroger sur les enjeux de la fragilité ou de la brutalité de la voix de

Gainsbourg : choix stylistique ou indicateur de ses limites vocales ? À ce propos, Philip Tagg note, en faisant référence à Franco Fabbri, que, dans la musique populaire, la non-conformité vocale contribue à l'authenticité de l'artiste et à sa crédibilité en tant que personne réelle (Tagg 2013, 373-374). Autrement dit, l'imperfection du chant fait partie du costume vocal d'un auteur-compositeur-interprète. Dans le cas de Gainsbourg, on peut sans doute constater que le chanteur traite ses propres limites vocales consciemment et les utilise en faveur des personnages qu'il crée.

### *Rythme et diction*

Le modèle rythmique du rapport texte-musique participe aussi à la construction du récit chez Gainsbourg. Si on revient à *HTC*, on constatera que, dans les deux chansons chantées (« Ma Lou Marilou », « Marilou sous la neige »), le modèle du rapport texte-musique est « métrique neutre », selon la classification de Céline Chabot-Canet (2013, 75). Bien que toute neutralité soit relative et ne soit jamais absolue, le rythme de ces deux chansons chantées est poétique plutôt que musical. La musique met en évidence la structure métrique et strophique du texte, avec la position stratégique des pauses (marquées par //), comme dans les poèmes mis en musique :

« Ma Lou Marilou » :

Oh ma Lou, // Oh ma Lou, // Oh Marilou, //  
 Petite gueuse, // Champouineuse // De mes rêves.  
 Oh ma Lou, // Oh ma Lou, // Oh Marilou, //  
 Si tu bronches, // Je te tord // Le cou.

« Marilou sous la neige » :

Marilou repose sous la nei -// ge, //  
 Et je me dis, et je me redis, //  
 De tous ces dessins d'enfant que n'ai-// je //  
 Pu préserver la fraîcheur de l'i -// nédit.

Au sens strictement littéraire, le rythme littéraire de ces deux chansons n'est pas régulier au niveau de la strophe (dans le premier cas, la dernière ligne est plus courte et le pied anapeste se casse à la fin ; dans le second, elle est, à l'inverse, plus longue, six iambes au lieu de cinq). Pourtant, comme le note Romain Benini, « la chanson n'a pas besoin de la métrique littéraire pour être perçue comme acceptable. On peut même affirmer que la chanson peut être métrique (musicalement parlant) sans l'être d'un point de vue linguistique » (Benini 2013, 105). L'important ici est que cette structure métrique se reproduit tout au long de la chanson et crée ainsi une sensation d'uniformité rythmique. Selon Chabot-Canet, le

modèle neutre « facilite une bonne intelligibilité, mais n'apporte aucun éclairage sémantique particulier » (Chabot-Canet 2013, 75). Pourtant, dans le cas de Gainsbourg, il semble que la « neutralité » de la métrique crée un effet de double énonciation, lorsque des événements terribles (une menace de mort, un meurtre) sont racontés par une voix sûre, intelligible et rythmiquement uniforme. Cela nous signale soit l'extrême cruauté du chanteur, soit son trouble mental, soit le caractère sarcastique de la chanson.

À son tour, dans la plupart des chansons récitées de l'album, le modèle du rapport texte-musique est « prosodique emphatique » (Chabot-Canet 2013, 75 ; « L'homme à tête de chou », « Transit à Marilou », « Flash Forward », « Premiers symptômes », « Variations sur Marilou », « Meurtre à l'extincteur », « Lunatic Asylum »). Selon Chabot-Canet, ce modèle « correspondrait à une parole expressive » (2013, 75). La musique suit et souligne des accents et des pauses entre les paroles. Elle souligne, notamment, les phrases de l'introduction ainsi que la phrase finale dans « L'homme à tête de chou ». Un autre effet, moins évident, est que le rythme musical peut aider à apercevoir le rythme littéraire (la structure strophique et les rimes), même si le chanteur met en avant la prosodie de la phrase plutôt que la métrique du vers. Par exemple, dans la chanson « Flash Forward », dans la sixième strophe, le rythme musical permet d'entendre la rime à l'intérieur d'une phrase :

Hey doc //  
 Qui ? Moi ? Paranoïaque ? //  
 Demandez donc un peu au **vioque** //  
 Qui est portier de nuit au **Ro[k-** //  
 -s]y Hotel si je débloque.

Le vers de la chanson devient ainsi non syllabique, mais accentué. Les syllabes en [ɔk] / [ok] et [ak] tombent sur les temps forts, ce qui rend la structure du vers plus perceptible et plus musicale.

La diction est un autre moyen de Gainsbourg d'accentuer la structure rimique de ses chansons. Ainsi, dans *HTC*, il prolonge certaines voyelles ainsi que certaines consonnes, par exemple la nasale [ɛ̃] dans « Transit à Marilou » (« cunnilingue » / « cinq sur cinq »), la consonne [s] dans « Variations sur Marilou » (« Levi's » / « vice » / « Carroll Lewis » / « salope » / « lavasse ») ou la consonne [k] dans « Flash Forward » (« cardiaques » / « électrochoc » / « macaques » / « Woodstock »). Une telle diction devient elle-même un instrument pour créer un récit sexuel puisqu'elle permet de ralentir la prononciation des mots rimés et d'attirer ainsi l'attention sur les métaphores les plus audacieuses. La chanson « Flash Forward » en est un exemple frappant :

Elle était entre deux maca**ques**  
Du genre festival à Wood**stock**  
Semblait une guitare **rock**  
À deux **jacks**  
L'un a son trou d'obus,  
L'autre a son trou de balle,  
Crac

D'un côté, cette saturation phonétique contribue à la stratégie de l'abondance du langage pornographique et permet d'attirer encore plus l'attention sur ce qui est raconté. D'un autre côté, la phonétique du langage forme un plan ludique à part, un tissu sonore qui déplace notre attention de la sémantique, parfois trop audacieuse, vers la musicalité.

### Modes du récit phonographique

Evan Eisenberg décrit l'esthétique des œuvres phonographiques comme invisibilité réciproque (Eisenberg 1988, 120-121). Si pour l'artiste au studio, le public est invisible et donc abstrait, pour l'auditeur, la voix enregistrée devient désincarnée.

Suite à ce fait, Eisenberg dit que la phonographie permet à un artiste d'avoir trois postures par rapport à son public :

Les trois modes – projectif, introspectif et « cool » – peuvent être considérés comme des réponses à l'un des paradoxes de la situation d'enregistrement, à savoir que le public n'est pas là. (Eisenberg 1988, 129 [trad. J.K.])

Le premier mode, la projection, sous-entend l'aspiration de l'artiste désincarné d'être clairement entendu et intelligible : sa voix est plus forte, plus brillante, mise au centre et en avant. C'est quand l'artiste parle à tout son public.

Le deuxième mode, l'introspection, est l'opposé du premier : l'artiste interprète le morceau respectif doucement et de manière abstraite, comme pour soi-même ou comme s'il rêvait. C'est l'abstraction du soliloque, mais, paradoxalement, elle permet à l'artiste d'attirer plus d'attention. Ce mode existe depuis longtemps dans le drame, mais, dans la musique populaire, il ne devient possible que grâce au développement technique des microphones. Selon Eisenberg, c'est quand l'artiste « se fait l'objet du micro » (Eisenberg 1988, 128 [trad. J.K.]).

Le troisième mode, le « cool », est le plus contradictoire, bien qu'il soit très fréquent dans la musique jazz et populaire. L'interprétation « cool » semble abstraite, mais en même temps elle s'adresse directement à l'auditeur. C'est quand l'artiste parle à l'auditeur comme à un seul individu :



Sans faire appel à l'auditeur ni l'ignorer, l'interprète « cool » lui parle depuis quelque part dans la tête de l'auditeur. La voix peut être olympienne ou diabolique, mais elle est toujours supérieure et toujours calme. C'est souvent ironique. Il connaît parfaitement l'auditeur. [...] l'auditeur n'est pas l'observateur, mais l'observé. (Eisenberg 1988, 129 [trad. J.K.] )

Gardons en tête cette typologie dans notre analyse. Si le premier mode n'est pas très présent dans les œuvres de Gainsbourg, le deuxième est, au contraire, très courant. On trouve ce type d'intimité vocale dans les chansons « Melody » et « Ah ! Melody » sur *HMN*, « Aéroplanes » et « Ma Lou Marilou » sur *HMN*, « Baille baille Samantha » et « Gloomy Sunday » sur *YUA*. On reconnaît aussi le troisième mode, proche et quelque peu didactique, par exemple dans les morceaux « Ballade de Melody Nelson » (« Ça vous étonne, mais c'est comme ça ») ou « Aux enfants de la chance » (« Ne commettez pas d'imprudences // Surtout n'ayez pas l'impudence // De vous faire foutre en l'air avant l'heure dite »).

Cette typologie des modes phonographiques permet d'expliquer un nombre de décalages qu'on perçoit en tant qu'auditeur. Un des exemples éloquent est celui des rires de Jane Birkin dans le morceau « En Melody ». Comme Rudolf Casso le remarque avec justesse, « on l'imagine en studio avec Serge qui lui asticote les côtes flottantes devant le micro, ce qui a pour effet d'éjecter l'auditeur du récit, face à cette intimité pour le coup bien réelle » (Casso 2016). En réalité, c'est le frère de la chanteuse, Andrew, qui la chatouillait dans un hôtel, et Serge les a enregistrés sur cassette, alors que Jane l'ignorait (Merlet 2019, 267). Ces rires sont-ils une projection involontaire, lorsqu'ils sont forts et à pleine voix, ou une introspection, lorsque les auditeurs ne sont pas du tout pris en compte par Jane et Andrew, bien qu'ils soient probablement prévus à un moment par Gainsbourg ? Ce décalage, essentiellement phonographique, entre l'intime et le public est un autre type de double énonciation qui ajoute une ambiguïté érotique à ce morceau.

Un autre décalage se produit lorsque la voix est en mode introspectif, tandis que les autres instruments, y compris les chœurs, sont en mode projectif. Notamment, dans « Valse de Melody », la voix est douce et fragile, mais l'orchestration inclut des instruments à cordes et à vent et crée un son presque symphonique, par défaut projectif. Dans la chanson « L'homme à tête de chou », l'intonation confessionnelle du chanteur est contrastée au son dramatique et fort des orgues, des claviers et des guitares électriques. Enfin, dans la chanson « You're Under Arrest », si Gainsbourg lui-même se fait « l'objet du micro », Curtis King Jr., qui récite les refrains, reste dans le mode projectif et s'adresse à tout public, comme l'exige l'esthétique du rap (« You're under arrest, cause you are the best ! »). On peut expliquer ces techniques compensatoires par les limites vocales de Gainsbourg, dont il est difficile d'imaginer la voix comme projective, même si l'artiste le voudrait. Mais il convient de noter que l'artiste raconte des scènes érotiques de la même manière. Notamment, dans les morceaux « Baille baille Samantha », « Suck Baby Suck » et « Shotgun » de *YUA*, les détails sexuels, considérés par défaut intimes, sont chantés et répétés à pleine voix par des chœurs. Un tel procédé viole l'esthétique de l'intimité, parce qu'il est projectif et sous-entend la

présence d'un groupe de gens, des observateurs. De plus, les chanteurs n'expriment aucune émotion par rapport à la relation d'un homme adulte avec une mineure droguée. C'est un autre effet provocateur, qui s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'intonation « je-m'en-foutiste » de l'album, qui n'est pas présente dans les deux autres récits étudiés.

## Conclusion

Les trois albums concepts de Serge Gainsbourg racontent l'histoire d'une relation sexuelle de trois manières différentes. « Histoire de Melody Nelson » utilise une figure d'éliision pour inclure une scène de séduction dans le récit sans la raconter. Le contexte érotique est créé par une forme globale de l'album, par le jeu de motifs musicaux ainsi que par l'ambiguïté de la situation phonographique. *L'homme à tête de chou* raconte des scènes sexuelles à l'aide de métaphores et de jeux de mots et de rimes. Le contexte érotique, voire pornographique, et l'intensité psychologique sont créés par des ajustements de la vitesse du récit et par l'intertexte musical hyperbolique. Enfin, l'album *You're Under Arrest* est le plus direct au niveau du langage. Son mode phonographique viole toute ambiance de l'intimité. En même temps, la sémantique des styles et des renvois musicaux est contrastée à l'acuité du contexte sexuel. Tout cela rend le message de l'album contradictoire, et le chanteur, peu sympathique. La diversité des moyens expressifs permet ainsi de créer trois œuvres narratives, hautement érotiques, mais très différentes : un récit tendre et sensuel, un récit de « thriller » psychologique et un récit noir émotionnellement détaché.

## Notes

- 1 Julia Kuzmina est doctorante en littérature française et comparée à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et à l'Université de Sherbrooke (Canada).
- 2 Ci-après, les titres des albums sont remplacés par les abréviations *HMN*, *HTC* et *YUA*, respectivement.
- 3 Cette « persona » vocale de Gainsbourg est en usage depuis la chanson « Ecce Homo », sortie en 1981 sur l'album *Mauvaises nouvelles des étoiles*.

## Bibliographie

- Benini, Romain : « Poésie et chanson : l'analyse textuelle en question ». In : Bonnet, Gilles (éd.) : *La chanson populittéraire*. Paris : Édition Kimé, 2013, 101-114.
- Casso, Rodolphe : « Pourquoi *L'homme à tête de chou* est le plus grand concept-album de Gainsbourg ? ». In : *Gonzai* (18 novembre 2016), <https://gonzai.com/lhomme-a-tete-de-chou-a-40-ans-et-tout-le-monde-sen-fout/> (consultation 31.05.2024).

- Chabot-Canet, Céline : *Phrasé, interprétation et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse de doctorat de musicologie. Université Lyon 2 2013.
- Dicale, Bertrand : *Tout Gainsbourg*. Paris: Gründ, 2021.
- Eisenberg, Evan : *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. Londres : Pan Books, 1988.
- Gassin, Alexia : « Lolita, leitmotiv de l'œuvre de Serge Gainsbourg ». In : Chupin, Yannicke et al. (éds) : *Vladimir Nabokov et la France*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2017, 201-213, <https://doi.org/10.4000/books.pus.5411> (consultation 31.05.2024).
- Genette, Gérard : *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Hatten, Robert : *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington : Indiana University Press, 2004.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes : Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Mercier-Bellevue, Thomas : « Quand la critique rock rencontre le disco. Rhétorique d'une incompréhension ». In : *Nouvelle revue d'esthétique* 27,1 (2021), 57-65, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-1-page-57.htm> (consultation 31.05.2024).
- Merlet, Sébastien (éd.) : *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*. Paris : Seghers, 2019.
- Monelle, Raymond : *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton/Oxford : Princeton University Press, 2000.
- Rudent, Catherine : « La « chanson à rime » ». In : Bonnet, Gilles (éd.) : *La chanson populittéraire*. Paris : Édition Kimé, 2013, 115-134.
- Tagg, Philip : *Music's Meanings : A Modern Musicology for Non-Musos*. New York/Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- Taylor, Tom : « Why Did Bob Dylan's Voice Change for the « Nashville Skyline » Album? ». In : *Far Out* (21 février 2021), <https://faroutmagazine.co.uk/why-did-bob-dylan-voice-changed-nashville-skyline/> (consultation 31.05.2024).

## Discographie

- Gainsbourg, Serge : *Histoire de Mélody Nelson*. Philips 6397 020, 1971 (33 tours).
- Gainsbourg, Serge : *L'homme à tête de chou*. Philips 9101 097, 1976 (33 tours).
- Gainsbourg, Serge : *You're Under Arrest*. Philips 834 034-1, 1987 (33 tours).