

« Je ne pensais jamais musique. Je pensais mots.
Langage (re)inventé de Serge Gainsbourg »

Marcin Skibicki

Université Nicolas Copernic, Torun, Pologne

Synergies Pologne n° 7 - 2010 pp. 57-65

Résumé: *Serge Gainsbourg, dont la personnalité et l'œuvre ont été récemment (re) découvertes au public par un film de Joann Sfar « Gainsbourg : Vie héroïque », est sans doute un avant-gardiste qui « a dynamité » la musique française de la deuxième moitié du XXe siècle. L'auteur de l'article se propose comme l'objectif d'analyser son héritage sous deux aspects : d'une part les thématiques abordées dans son œuvre, les façons de les caractériser et de les décrire, d'autre part le langage qui, entre les mains de l'artiste, devient un objet « plastique », modulable tout comme la musique (notamment au moyen de la sonorité des mots, des anglicismes et du javanais appliqués).*

Mots-clés: *chanson française, Gainsbourg, culture française, langage, musique, licence poétique*

Abstract: *Serge Gainsbourg, whose personality and work were recently (re)discovered with the public by a film of Joann Sfar "Gainsbourg: Vie héroïque" is undoubtedly an avant-gardist who "dynamited" the French music of the second half of the 20th century. The aim of this article is to analyze his heritage in two aspects: on the one hand sets of themes approached in his work, ways of characterizing and of describing them, on the other hand the language which, in the hands of the artist, becomes a "plastic" object, flexible just like music (by means of the sonority of the words, Anglicisms and elements of French slang, the "javanais" in particular).*

Keywords: *French song, Gainsbourg, French culture, language, music, licentia poetica*

« Je ne pensais jamais musique. Je pensais mots », une telle déclaration faite lors d'une interview donnée à *Libération* en 1981, publiée posthume (sous le titre « *Gainsbourg raconte sa mort* »), résume au mieux les tendances gainsbourgiennes découlant de son œuvre. Si la sonorité de ses chansons n'échappe pas aux tendances de son époque (néanmoins, en allant de travers au début de son œuvre dans les années cinquante), ses phrasés renferment des styles propres à lui, indissociables de sa nature : des jeux de mots et des jeux avec les mots, des allusions et des non-dits marquent au fer rouge ses textes dont la tonalité, même pour les non-initiés, reste facile à être classée sans peine comme à *la Gainsbourg*. Jonglant avec des propos stupéfiants qui donnent une image plutôt contradictoire de l'artiste, il a su pousser des formes d'expression musicale en avant, bien que son œuvre soit tardivement estimée à sa juste valeur. Le but de notre

étude serait de mettre au jour les traits caractéristiques de son langage, langage qui nous séduit par un frappant recours à la tradition littéraire avec une pincée de *modern style*. Notre étude aura pour but de mettre en lumière deux aspects : d'un côté les sujets privilégiés et les façons de leurs arrangements textuels, de l'autre les techniques de l'arrangement et la créativité lexicale. Cette bipartition de notre analyse trouve sa justification dans une interview donnée à Denise Glaser en 1966 où Gainsbourg déclare : « *Il faut chanter le béton, le téléphone, l'ascenseur. Il y a tout un langage musical et des mots à créer. La chanson française est à faire !* » (Dillaz, 2005 :101). Il en découle deux éléments que Gainsbourg veut mettre en accent : la thématique et la forme, les deux jusqu'alors inexplorées et inhabituelles dans la chanson française, auxquelles il attribue une nouvelle esthétique. Il se trace alors un parallèle net entre son opinion et les idées de Filippo Marinetti, précurseur et père du Futurisme, incluses dans son « *Manifeste du futurisme* » d'il y a cent ans. Toutefois, une fois de plus, Gainsbourg montre sa double face de sa *licencia poetica* - un Docteur Jackyll réactionnaire qui soigne classiquement la prosodie et la métrique et un Mister Hyde révolutionnaire qui dynamite le ton. Les textes dont nous nous servons pendant notre étude proviennent du recueil « *Mon propre rôle* », intégrale des textes, signé Serge Gainsbourg.

« Dans la vie moderne, il y a tout un langage à inventer. Un langage autant musical que des mots »

Gainsbourg sait tenir ses promesses : il chante le béton (dans la chanson « *New York USA* » de 1964, apothéose de la somptuosité architecturale américaine : *J'ai vu New York, New York U.S.A. / J'ai vu New York, New York U.S.A. / J'ai jamais rien vu d'au / J'ai jamais rien vu d'aussi haut / Oh ! C'est haut, c'est haut New York*), un rasoir électrique (dans la chanson « *La fille au rasoir* » de 1964 : *Le rasoir électrique couvrait la chanson de Clara / Ah la jolie musique qui sortait de cet engin là / C'était sa faiblesse / elle aimait ses caresses*), ou enfin un talkie-walkie « made in Japan » (« *le Talkie-walkie* » de 1964) et bien d'autres. Il le fait toutefois un peu plus tard, en faisant de sa misogynie le sujet de prédilection de ses premiers textes. La majorité des textes gainsbourgiens, indépendamment de la date de leur parution, est d'ailleurs profondément imprégnée de sa personnalité inhibée, de ses craintes et troubles caractériels dont Gainsbourg ne s'affranchira jamais. Lors d'une interview donnée à *la France* en 1959 il souligne : « *La lucidité est indispensable dans l'art... Et la lucidité amène toujours soit la neurasthénie, soit la causticité. Les deux mêlées, cela donne mes chansons... c'est-à-dire de l'humour amer.* » La lucidité se laisse sentir du début de la carrière marquée par sa production au cabaret *Milord l'Arsouille*, où il débute pourtant non comme chanteur mais compositeur. Son premier album, « *Du chant à la une !* », datant de 1959, déborde de la thématique qui collera très bien à la peau artistique future de Gainsbourg et est inspiré de ses expériences personnelles : blessures et complexes résultant de son physique désavantageux et des relations manquées avec les femmes engendrent un goût de misogynie très présent aussi bien dans son premier album que dans son œuvre ultérieure. Il est douteux que *femme* comme sujet principal puisse changer la chanson française, toutefois l'acuité de ses observations est révolutionnaire. Les femmes sont fausses : *Jouez la farce du grand amour / Dites jamais dites toujours* (chanson « *Ronsard 58* »), lassantes : *Ce mortel ennui / Qui me vient / Quand je suis avec toi / Ce mortel ennui / Qui me tient / Et me suit pas à pas* (chanson « *Ce mortel ennui* »), ou enfin cupides : *Mais avant d'frosser ses dentelles / En la couchant sur le divan / Faudra pour être bien avec elle / La coucher sur ton testament* (chanson « *Jeunes Femmes et Vieux Messieurs* » de son deuxième album « *Numéro 2* »). Il est à noter que le monde des relations

femme-homme gainsbourgien est dichotomique - les femmes sont intéressées, vilaines et indignes de la confiance, or la vie en couple n'est point satisfaisante, voire elle devient la source principale de l'ennui (comme s'il faisait la sienne une observation balzacienne: « *En amour, il y en a toujours un qui souffre et l'autre qui s'ennuie* »). Ce qui plus est, Gainsbourg règle ses comptes avec la gent féminine dans son œuvre postérieure de façon constante. Dans « *Adieu créature* », chanson de 1959, il continue le sujet de l'ennui ressenti dans la vie à deux : *Adieu créature / Je m'en vais dans la nature / Et ne m'en veuille pas / Tu ne seras jamais pour moi / Qu'une jolie créature / (...) Je suis là pour je ne sais qui / Pour je ne sais quoi / Tu m'as pris / Pour je ne sais quoi / Pour je ne sais qui / Et moi je ne sais ce qui m'a pris / Ce qui m'a pris de venir ici.*

L'image du destin néfaste des relations femme-homme qui subissent irrévocablement un échec est renforcée par des emprunts qu'il fait dans la littérature, il puise dans des textes qui répondent parfaitement à la lucidité de ses propos misogynes. Alfred de Musset dans son poème « *Nuit d'octobre* » (chanté dans le deuxième album « *Numéro 2* » de 1959) exploite le sujet de ses blessures causées par la rupture avec George Sand, blessures qui éveillent les émotions les plus viscérales et orageuses : *Honte à toi qui la première m'a appris la trahison / Et d'horreur et de colère m'a fait perdre la raison / (...) C'est ta voix, c'est ton sourire, c'est ton regard corrupteur / Qui m'ont appris à maudire jusqu'au semblant du bonheur.* Gainsbourg traite le sujet d'infidélité des femmes de façon plus lucide et inexorable dans ses textes ultérieurs, peut-être le mieux dans sa chanson « *Sex shop* » écrite pour la bande originale du film éponyme de 1972 : *Dis petite salope redis-moi / Comment c'était entre ses bras / Etait-ce mieux qu'avec moi / Ouais petite garce si tu m'as dit / Vrai je ne te pardonnerais.* Le manque de confiance aux aveux des femmes également est visible dans le titre de sa chanson « *Je t'aime moi non plus* », son chef-d'œuvre incontestable : *Je t'aime je t'aime / Oh oui je t'aime! / - Moi non plus / - Oh mon amour...* Gainsbourg explique plusieurs années plus tard ce scepticisme sur la déclaration d'amour présent dans la chanson. Il dit alors « *l'explication c'est que la fille dit « je t'aime » pendant l'amour et que l'homme, avec le ridicule de la virilité, ne le croit pas. Il pense qu'elle ne le dit que dans un moment de plaisir, de jouissance. Cela m'arrive de le croire. C'est un peu ma peur de me faire avoir. Mais ça, c'est aussi une démarche esthétique, une recherche d'absolu* » (Allin, 2006 : 152).

Il serait erroné de voir quand même en l'auteur un misogyne invétéré, dans son œuvre nous retrouvons des textes où il adule la gent féminine, en la réduisant généralement pourtant à son aspect physique, à « *de médiocres aventures où la chair seule est intéressée* » (Mauriac, 1995: 30). Gainsbourg dénonce son ignorance sur les femmes en 1961, déclarant dans une chanson : *les femmes c'est du chinois. Les comprenez-vous? Moi pas.* En réalité l'auteur s'y révèle cependant simpliste, il ne s'agit pas d'une analyse profonde des méandres de leur âme, mais de leurs différents goûts sexuels. Il explore le sujet de l'*attraction physique féminine* dans « *Couleur café* », chanson de « *Gainsbourg Percussions* », son sixième album de 1964 : *J'aime ta couleur café / Tes cheveux café / Ta gorge café / J'aime quand pour moi tu danses / (...) C'est quand même fou l'effet / L'effet que ça fait / De te voir rouler / Ainsi des yeux et des hanches.* Sa prédilection pour la volupté ne cesse pas de s'accroître dans son œuvre, elle accroît jusqu'à la perversion, tout d'abord estompée, comme dans la chanson « *L'eau à la bouche* » de 1968 : *Ecoute ma voix écoute ma prière / Ecoute mon cœur qui bat laisse-toi faire / Je t'en prie ne sois pas farouche / Quand me vient l'eau à la bouche / (...) Laisse-toi au gré du courant / Porter dans le lit du torrent / Et dans le mien / Si tu veux bien / Quittons*

la rive / Partons à la dérive, pour atteindre son paroxysme avec l'album « *L'homme à Tête de Chou* » de 1976 composé de douze chansons qui racontent une histoire complète d'un amour physique¹ entre un journaliste et une coiffeuse appelée Marilou. Il raconte sa passion érotique malsaine, voire obsessionnelle, partagée pour l'héroïne dans « *Marilou reggae* » : *Quand Marilou danse reggae / Ouvrir braguette et prodiguer / Salutations distinguées / De petits serpents katangais...* Nous retrouvons la même manière d'exprimer ses passions érotiques dans l'album « *Love on the Beat* » de 1984, toutefois la femme, présentée ici comme *une poupée jolie*, devient une simple cible de son désir pervers manifesté avec toute franchise : *Il est temps de passer aux choses / Sérieuses ma poupée jolie / Tu as envie d'une overdose / De baise voilà je m'introduis.*

Pourtant, l'image d'un Gainsbourg dépravé et désabusé en quête de provocations contraste beaucoup avec l'image d'un autre Gainsbourg qui ressort des interviews données à la télévision (en particulier dans les années soixante), cet autre souvent intimidé, sobre en mots qu'il crache plutôt qu'il ne les prononce. En réalité son monde intérieur est coupé en deux, cette bipartition est attestée de manière évidente dans sa chanson de *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde* (l'album *Bonnie And Clyde* de 1968) : *Docteur Jekyll un jour a compris / Que c'est ce Monsieur Hyde qu'on aimait en lui / Mister Hyde ce salaud / A fait la peau, la peau du Docteur Jekyll.* Cette découverte de ce deuxième « je » (appelé Gainsbarre : *Et ouais c'est moi Gainsbarre / (...) On reconnaît Gainsbarre / A ses jeans à sa barbe / De trois nuits ses cigares / Et ses coups de cafard - Ecce Homo* de 1981) révèle la mise en cause de sa maîtrise sur lui-même et ses pensées : *le Moi gainsbourgien n'est pas maître en sa maison, pour reprendre une constatation de Freud²...* L'inconscient comme une force obscure et autodestructrice reprend le dessus, dépasse et conditionne finalement son comportement, cela est visible surtout dans son œuvre de la deuxième moitié des années soixante-dix et quatre-vingt. Gainsbourg semble ne plus être responsable des actes de Gainsbarre qui le prédomine³. Gainsbourg et Gainsbarre créent un duo inséparable qui agit par autodestruction due aux excès à l'alcool. Gainsbourg avoue sur son double schizophrénique dans une interview en 1989 : « *Gainsbarre n'a pas besoin d'être nécessaire, il est là, c'est l'être vivant qui est libre de ses sarcasmes, de ses conneries et de ses humeurs. Je suis celui-ci et l'autre et je m'entends très bien entre nous* » (Verlant, 2000 : 927).

Ce double « je » est dans son œuvre sans doute renforcé par des expériences personnelles, des plaies qui ne se cicatriseront jamais. Elles sont de deux genres : sa physionomie désavantageuse et son origine juive, cause de l'humiliation au cours de la Seconde Guerre mondiale à laquelle il consacra tout un album. Il ne se supporte pas physiquement, sa laideur devient le sujet préféré, comme s'il voulait s'en affranchir par une attaque autodestructrice sur lui-même pour précéder ses traqueurs : *Quand on me dit que je suis moche / Je me marre doucement, pour pas te réveiller / Tu es ma petite Marilyn / moi je suis ton Miller / Hein, non pas Arthur / plutôt Henry spécialiste de hardcore* (*Des Laides des laides* de 1979). Les oreilles décollées qu'il aborde souvent, comme dans sa chanson « *L'Homme à Tête de Chou* » de 1976 (*Je suis l'homme à tête de chou / Moitié légume, moitié mec*), sont la source de ses complexes (dans le même album la chanson *Premiers symptômes* dénonce les mêmes craintes lorsqu'il essuie une cruelle humiliation aux yeux de sa maîtresse mineure : *J'ai ressenti les premières atteintes du mal / Sous les sarcasmes de Marilou / Mes oreilles après des mots comme vieux con, pédale / Se changèrent en feuilles de chou / (...) les petits enfants riaient de mes oreilles en chou-fleur*).

« Je ne pensais jamais musique. Je pensais mots. Langage (re)inventé de Serge Gainsbourg »

Les souffrances auxquelles il ne peut pas se soustraire et dont il est chargé depuis la guerre, période pendant laquelle il était contraint de porter une étoile jaune (son grand-père l'appelait *une star de shérif*), trouvent leur issue dans l'album « *Rock Around the Bunker* ». Gainsbourg les y exorcise, toutefois il ne s'y présente pas comme victime, mais attaque les nazis en les tournant en ridicule. Il caricature Adolf Hitler dans sa chanson « *J'entends des voix off* », en lui appliquant de nombreuses épithètes dévalorisantes, soigneusement arrangées (comme l'adjectif *chnoque* d'origine allemande) : *Vieux chnoque, pauvre cloche, petit chnoque / Faux derche, grosse miche, pauvre cruche / Baudruche d'Autriche*.

Les sujets qu'il aborde - indépendamment de leur nature et origine, semblent être soumis au seul objectif : être à l'origine de provocations. Gainsbourg s'en sert pour susciter des sentiments allant de l'indignation jusqu'à l'adulation. Pour promouvoir son livre « *Evguénie Sokolov* », sorti en 1980, Gainsbourg participe à une émission de Bernard Pivot *Ah, vous écrivez*. C'est alors qu'il précise au mieux son objectif : « *C'est plus fort que moi... pour moi la provocation est une dynamique. J'ai envie de secouer les gens. Quand vous secouez les gens, il en tombe quelques pièces de monnaie, des pièces d'identité, livret militaire. Si je ne provoque pas, je n'ai plus rien à dire* » (Allin, 2006: 183-184).

« **La poésie, cette longue hésitation entre le son et le sens** » (Paul Valéry)

Lorsque Gainsbourg lance cette idée de refaire la chanson française, il pense à refaire non seulement les sujets mais aussi à reformuler ses formes. Sa chanson devient plastique non seulement au niveau de musique, mais aussi au niveau de texte qui devient entre les mains de Gainsbourg un élément d'arrangement et de sonorité. Dans une interview, il déclare : « *Je ne suis pas Brassens. Lui, c'est un peintre classique. Il n'a pas de problème de forme. Moi, je remets tout en question* » (Verlant, 2006 : 72). Cette remise en question reprend la forme d'une constante quête de sonorité qui se manifeste déjà à partir du choix des titres pour ses chansons où, comme élément *sine qua non* de son œuvre, s'introduit la provocation due à un double sens, à une association verbale : « *Douze belles dans la peau* », « *Je pense queue* », « *Con C'est con ces conséquences* » (chanson écrite pour sa compagne Jane Birkin).

Sa prédilection pour le surréalisme (il soulignait à plusieurs reprises que cette esthétique, autorisant des « techniques mixtes », assemblant peinture, collage d'images et de matériaux, répondait au mieux à ses goûts artistiques) est visible dans l'emploi des techniques qui privilégient le son des mots par rapport au sens du texte⁴, sans que celui-ci soit bien sûr à l'abandon. La chanson « *Cadavre exquis* », sortie sur un single en 1975, rend hommage de façon la plus évidente à un jeu collectif inventé par les surréalistes dans les années vingt : *Si l'on jouait au jeu du cadavre exquis / Histoire d'nous passer un peu notre ennui / Tu écris un mot n'importe quoi / Et moi j'en inscris un autre après toi / La petite mouche à merde / A mis les bouchées doubles / Y a des coups d'pied qui s'perdent / Dans les roubles / Oui c'est ça le jeu du cadavre exquis / Nous allons y jouer toute la nuit*. Plusieurs autres chansons permettent de découvrir cette mécanique où la rime de rigueur, omniprésente dans son œuvre, est au centre de son intérêt : *Les ailes de la Rolls effleuraient des pylônes / Quand m'étant malgré moi égaré / Nous arrivâmes ma Rolls et moi dans une zone / Dangereuse, un endroit isolé* (« *Melody* », chanson dont le classicisme formel du sonnet contraste avec le contenu futuriste, consacré en grande partie à *l'Esprit d'extase*, une célèbre statuette mascotte du radiateur de la Rolls Royce).

Gainsbourg travaille fréquemment avec des rimes répétées sur toute la longueur de la chanson, par exemple dans la chanson « *Pauvre Lola* » où s'accumulent les verbes en « -SdY » : *Faut savoir s'étendre sans se répandre / Pauvre Lola / Faut savoir s'étendre sans se répandre / C'est délicat / Ne pas la surprendre, pas l'entreprendre / Pauvre Lola / Ne pas la surprendre, pas l'entreprendre / De but en bas*. Cette chanson révèle un autre procédé typique à la licence poétique gainsbourtienne, il s'agit d'une coupe qu'il introduit au milieu d'un mot pour le « décortiquer » ensuite en deux lignes, rien que pour retrouver une syllabe recherchée : *Il est des mots tendres qu'elle aime entendre / Tendre Lola / Oui, quelques mots tendres devrait attend- / Rir Lolita*. Cette fracture est un outil qui permet de jouer avec le sens, c'est le cas de la chanson « *L'Appareil à sous* », chanson écrite en 1962 à la demande de Brigitte Bardot : *Tu n'es qu'un appareil à sou- / Pirs / Un appareil à sou- / Rire / A ce jeu, je ne joue pas / je n'aime pas / Cet opéra de 4 sou- / Pirs / Cet air que tu as de sou- / Rire / Je ne pourrais qu'en sou- / Ffrir*. Gainsbourg pratique aussi une autre technique, proche de celle-ci, qui repose sur une fracture arbitraire de la syntaxe phrastique donnant de cette façon des vers en suspension. La technique du rejet de la fin d'une phrase au début du vers suivant devient un élément réconfortant la sonorité du texte comme dans le cas de « *L'Homme à tête de chou* » : *Pour les beaux yeux de Marilou / Je suis allé porter au clou / Ma Remington et puis mon break / J'étais à fond de cale à bout / De nerfs, j'avais plus un kopeck / Du jour où je me mis avec / Elle je perdis à peu près tout, / Mon job à la feuille de chou / A scandales qui me donnait le bifteck*. Cette technique est surtout visible dans son œuvre datant des années soixante-dix (depuis l'album « *L'Homme à tête de chou* » de 1976) et postérieure, quand ses excès à l'alcool et au tabac le conduisent à se servir de la technique dite *talk-over*, c'est-à-dire parler une chanson plutôt que la chanter. Toutefois, les premières prémisses de la déconstruction de la syntaxe se font sentir bien plus tôt, quand dans une interview donnée en 1967 Gainsbourg précise : « *Les Français ignorent tout de la rythmique de la musique et des mots. Nos auteurs interprètes « rive gauche » écrivent encore en alexandrins sur des petites musiques désuètes du genre « one step » ou composées à la guitare, ce qui donne un rythme sans originalité. Le jour où l'un d'eux saura composer de façon un peu plus complexe et découper sans régularité les phrases et les syllabes, je serai menacé dans ma spécialité* (Allin, 2006 : 109).

Il est intéressant de souligner que les exercices de style signés Gainsbourg n'omettent pas l'argot comme une source d'inspiration lexicologique. L'artiste s'y lance très tôt dans sa vie artistique, en offrant à Juliette Gréco en 1962 un véritable chef-d'œuvre : « *la Javanaise* ». Il y met tout son génie et talent, le résultat est une perle de travail linguistique : *J'avoue / J'en ai / Bavé / Pas vous / Mon amour / Avant / D'avoir / Eu vent / De vous / Mon amour / Ne vous déplaît / En dansant la Javanaise / Nous nous aimions / Le temps d'une chanson*. Pourtant, pour être précis, le javanais qui consiste à introduire le morphème « *av* » entre la consonne et la voyelle de chaque syllabe du mot, ne s'y manifeste pas. En revanche, nous y rencontrons une fabuleuse allitération en « *av* », les paroles n'étant qu'une imitation de procédé de style argotique⁵. Gainsbourg profite d'autres procédés formels de création lexicale propres à l'argot : dans la chanson « *Lemon incest* » incluse dans son album « *Love on The Beat* » de 1984, il s'intéresse au verlan qui consiste à inverser l'ordre des syllabes (Jollin-Bertocchi, 2003 : 77). Sur un air originaire d'une étude « *Tristesse* » de Frédéric Chopin nous entendons : *Inceste de citron / Lemon incest / Je t'aime, t'aime, je t'aime plus que tout / Papapappa / Naïve comme une toile de nierdoi sseaurou / Tes baisers sont si doux (...)*. « *Nierdoi sseaurou* » est le nom propre verlanisé d'un peintre français le douanier Rousseau, dont l'œuvre est classée naïve.

Gainsbourg ne se contente pas de procédés linguistiques et figures de styles littéraires. La découverte du *swinging London* du début des années soixante lui permet d'enrichir ses chansons avec une nouvelle sonorité. Alain Coelho dans sa préface pour *Mon propre rôle* constate : « *Gainsbourg travaille énormément la technique du rejet et la recherche de la sonorité ; c'est la langue anglaise qui, dès 1966, lui offrira l'occasion d'une étonnante synthèse* (Gainsbourg, 1987 : 9). Il se met alors à remplir ses textes de mots anglais qui, prononcés démesurément à l'anglaise (surtout ceux chantés par Jane Birkin), donnent un goût *pop* propre à son époque. Avec la chanson « *Qui est in qui est out* » enregistrée en 1966 à Londres, Gainsbourg fait preuve d'une parfaite maîtrise de l'intégration d'anglicismes dans un texte français, comme résultat il obtient une chanson plus dynamique et plus « jeune », moins « rive gauche ». Le concept de la chanson est d'ailleurs original où les mots anglais ou français « anglicisés » se terminant en « in » et « out » s'entrecroisent : *Jusqu'à neuf c'est O.K. tu es «IN» / Après quoi tu es K.O. tu es «OUT» / C'est idem / Pour la boxe / Le ciné la mode et le cash-box/ Moitié bouillon ensuit'moitié gLN / Gemini carbur'pas au mazOUT / C'est extrêm- / ement pop / Si tu es à jeun tu tomb's en syncop' / Tu aimes la nitroglycérIN / C'est au Bus Palladium que ça s'écOUT.* Gainsbourg continue ce procédé avec d'autres chansons de cet album « *Initials B.B.* » qui abonde d'anglicismes aussi bien dans les titres (« *Comic Strip* », « *Hold-Up* », « *Bloody Jack* ») que dans les textes. Dans la chanson « *Ford Mustang* », chantée avec Brigitte Bardot, il se prend à des mots de consonance anglaise, tous étant symboles de la société de consommation : *Une bouteille de fluide make up/ Un flash, un browning / Et un pick up / Un recueil d'Edgar Poe / Un briquet zippo / (...) Un numéro de Superman / Un écrou de chez Paco Rabanne / Une photo de Marilyn / Un tube d'aspirine.* Cette « découverte » de la sonorité de la *pop* anglaise sera décisive pour son œuvre ultérieure. Même si dans les années quatre-vingt l'artiste optera pour le *funk* découvert pendant son séjour aux Etats-Unis en 1984, les textes sont toujours truffés d'anglicismes où alternent parfois des phrases françaises avec celles anglaises. C'est le cas de la chanson « *You're Under Arrest* » ouvrant son dernier album éponyme de 1987 : *Un soir que j'étais dans le Bronx / J'étais on ne peut plus anx- / ieux de retrouver Samantha / Entre Thelonius Monk/ Quelques punks aussi Brons- / Ki beat giclant de mon Aiwa / You're under arrest / Cause you are the best / A superslam a boom bang / Gainsbourg / You're under arrest / Cause you are the best.*

En guise de conclusion

Le parcours à travers l'œuvre de Serge Gainsbourg que nous nous sommes proposé doit être, en raison de l'ampleur de celle-ci, fragmentaire et fugitif. Tout au long de cette analyse, nous avons tenté de montrer son héritage sous deux perspectives qui sont révélatrices : la thématique et sa licence poétique particulière, grâce aux deux il remet en cause les acquis de la chanson française de la première moitié du XX^e siècle. Or, même s'il est décidé de refaire la chanson, en y introduisant de nouveaux sujets et des techniques linguistiques ou littéraires, il le fait en témoignant du respect au passé. Il fait preuve dans son œuvre de sa parfaite maîtrise des procédés traditionnels qui côtoient ceux qui sont forgés par ses soins. L'anaphore s'unit à la technique de la fracture et les anglicismes aident la sonorité du texte, comme dans la chanson « *Classée X* » : *Classée X / Excès d'sexe/ Classée X / A l'index / Classée X / C'est l'intoX/ Classée X / Parce qu'ex- / cessive / Lascive / Sur pellicule / On me fixe / en plein axe / en Tri-X / au Pentax.*

L'œuvre gainsbourtienne se révèle être en somme un patchwork, tissu fait de morceaux disparates qui sont finalement arrangés avec un goût d'esthétique incomparable. Gainsbourg est un « braconnier » artistique qui sait donner un second souffle à la musique française et la pousser vers l'avenir, tout en puisant dans la tradition culturelle des époques précédentes. Il s'est fait connaître par son goût pour la réécriture et l'intertextualité tant en ce qui concerne les paroles (comme « *La chanson de Prévert* », « *La javanaise* », « *J'ai pleuré le Yang-Tsé* » qui se réfèrent aux textes qui lui servent d'inspiration pour ses propres arrangements) que le son (emprunts aux classiques comme Frédéric Chopin, Dvorak, (etc.)

Il est vrai que ses chansons demandent au public la participation à la lecture, à la recherche du sens qui est souvent caché derrière les techniques artistiques qui le dissimulent. La particularité de son style consiste à habiller ses provocations en des formes élégantes et recherchées. Comme le souligne justement Brice Homs dans son article sur le style de Gainsbourg : « *Si la devise de Descartes était « J'avance masqué » ; Gainsbourg, fin lettré, a su faire du style un masque derrière lequel il peut dire sans trahir, oser sans offenser, choquer sans avilir* ». Compte tenu de la richesse de l'héritage de Gainsbourg, auteur-compositeur-interprète aux textes riches et travaillés, nous pouvons comprendre comme faussement pudique son opinion sur le métier qu'il exerce : « *J'exerce un art mineur destiné aux mineurs* ». En réalité, Gainsbourg s'est montré visionnaire, le rôle qu'on lui attribue aujourd'hui dans la formation de la chanson française moderne est indubitable. « *Ainsi voulais-je dire que les tireurs d'élite n'auront jamais que du talent tandis que le génie visionnaire, ignorant les cibles immédiates et autres disques d'or et pointant son arc vers le ciel selon les lois d'une balistique implacable, ira percer au coeur les générations futures* ». Autrefois comprises comme audacieuses, ces paroles - à voir de multiples albums *tribute* et autres hommages depuis sa disparition, continuent à être aujourd'hui d'une grande actualité.

Notes

¹ L'amour physique est *sans issue*, comme il le déclare dans la chanson *Je t'aime moi non plus*. Gainsbourg reste fidèle à cette vision de l'amour physique, impur et malsain, il l'aborde en 1971 sur l'album *Melody Nelson* pour y revenir cinq ans plus tard avec l'histoire sur Marilou. Les deux histoires finissent par la mort de l'héroïne comme si la seule possibilité de l'immortaliser était sa mort (l'histoire racontée dans l'album *L'homme à Tête de Chou* aboutit au désespoir du héros qui devient un homme à tête de chou). La même obsession et thème fétiche - l'amour interdit entre deux êtres, le hante dans son dernier opus *You're under arrest*, sorti en 1987 avec une idée conductrice des amours d'un homme âgé pour une jeune fille appelée Samantha. Ces amours éprouvées pour des jeunes filles sont évidemment inspirées de l'histoire de Humbert Humbert, *nympholepte* comme il se définit, le héros du roman *Lolita* sorti en 1955 de Vladimir Nabokov.

² *Un autre* caché dans *le moi* est un sujet fréquemment exploré dans la culture. Il suffit de rappeler une lettre d'Arthur Rimbaud de 1871 adressée à son ami Paul Demeny où il constate : « je est un autre ». Cette observation remet en cause la maîtrise de la conscience, de la responsabilité de l'artiste pour ce qui s'exprime en lui.

³ La métamorphose de Gainsbourg en Gainsbarre est traversée au quotidien par Bambou, sa dernière campagne, arrivée dans la vie de Gainsbourg peu après la séparation d'avec Jane Birkin en 1980. Dans une interview de 2001, elle en fait une observation : « *Il a inventé Gainsbarre pour se protéger, pour cacher l'homme blessé. C'était un personnage qui rigolait, qui n'en avait rien à foutre... Alors que Serge en avait à foutre de tout. Gainsbarre ne tenait pas la route parce qu'il était tout l'opposé de Gainsbourg, un masque. Gainsbarre protégeait Gainsbourg, mais à un moment il l'a bouffé.*

« Je ne pensais jamais musique. Je pensais mots. Langage (re)inventé de Serge Gainsbourg »

Pourtant, ce n'est pas le mec bourré qu'on voulait voir, on voulait retrouver Gainsbourg. Gainsbarre existait, transitoire... mais il ne fallait pas qu'il reste là-dessus. » (Allin, 2006: 193)

⁴ Louis-Jean Calvet, père de la sociolinguistique française, précise : « *Gainsbourg est un écrivain mais ce n'est pas un chanteur à texte au sens où on l'entend en France. La chanson à texte doit être porteuse d'un message. On fait rimer « prolétariat bouge » avec « drapeau rouge » et « autogestion » avec « libération ».* *Gainsbourg, ça n'est pas ça du tout : c'est un type qui aime la langue et s'amuse avec elle de façon savoureuse* » (Calvet, 2008: 50).

⁵ Serge Gainsbourg reprend cependant cette idée en 1979 avec une version reggae intitulée « *Javanaise remake* ». Il y introduit quelques modifications, ajoute entre autres le mot « love » en supprimant « mon amour », mais avant tout s'amuse avec un javanais véritable au dernier couplet : *Navré / D'avoir / Ouvert / Mes veines / Love / Pour une vraie / Sava / lavo / Pave / Love* où « une vraie s(av) alop(av)e » signifie « une vraie salope ».

Bibliographie

Allin, H., 2006. *Serge Gainsbourg. Biographie*. Saint-Victor-d'Epine : City Editions.

Dillaz, S., 2005. *Vivre et chanter en France, Tome 1*. Brezolles : Editions du Verbe.

Gainsbourg, S., 1987. *Mon propre rôle. Tome 1*. Paris : Denoël.

Gainsbourg, S., 1987. *Mon propre rôle. Tome 2*. Paris : Denoël.

Homs, B., « Serge Gainsbourg : Exercice autour d'un style », http://www.fatrazie.com/Mots_Gainsbourg.htm, le 2 juin 2010

Jollin-Bertocchi, S., 2003. *Les niveaux de langage*. Paris : Hachette.

Kern, L.-J., 2008. « Petits arrangements avec la langue ». *Télérama hors série*.

Mauriac, F., 1995. *Psycholectures*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux.

Verlant, G., 2000. *Gainsbourg*. Paris : Albin Michel.

Verlant, G., 2006. *Serge Gainsbourg. Pensées, provocs et autres volutes*. Paris : Le Cherche Midi.