

Evil twin? La poésie de la dualité chez Serge Gainsbourg

Catherine Rudent

Je vais ici mettre en évidence l'idée de dualité et d'écho profanateur chez Serge Gainsbourg. Autrement dit le reflet, mais dans sa modalité sonore. Nous partirons des chansons, de l'analyse de la musique et de la voix, ainsi que des textes, comme ils sonnent, dans leur lien avec la musique ; nous n'aborderons néanmoins pas la prosodie, domaine que j'ai traité dans d'autres travaux, mais les onomatopées et les rimes.

Les analyses porteront sur des chansons qui paraissent construites « à deux niveaux ». Diphoniques, dialogiques, elles sont aussi des chansons en quelque sorte duelles, agencées autour d'un énonciateur qui utilise deux voix, contradictoires, opposées, conflictuelles.

Je poserai ici la chanson comme une « œuvre culturelle » (Cécile Prévost-Thomas) : elle est structurée de manière cohérente, d'un élément à l'autre du répertoire de l'artiste. La dualité stylistique est présente dans l'ensemble de l'œuvre de Gainsbourg. Elle est à mon avis liée à d'autres dualités, bien connues dans la présentation de soi de cet artiste : il suffit de rappeler le duo Gainsbourg - Gainsbarre, une représentation singulière, très célèbre, et qui a marqué les esprits.

Le lien est aussi à faire avec un contexte français duel. La trajectoire de Gainsbourg en effet est tracée à une époque charnière des musiques de divertissement françaises, époque qui commence en 1960. Une des réussites extraordinaires de cet artiste a consisté à entrecroiser, de manière tout à fait personnelle, deux tendances qui, pendant vingt à trente ans, ont paru antagonistes et se sont appelées, dans les termes des acteurs du champ, « chanson française » et « rock anglo-saxon ».

Une chanson à deux niveaux et à triple-entendre : « Les p'tits papiers »

Pour prendre un premier exemple de chanson duelle, je partirai des « P'tits papiers », entièrement construite à deux niveaux. Tout d'abord, sur le plan mélodique (illustration 1) :



Illustration 1 : « Les p'tits papiers », phrase mélodique, 1^{ère} partie.

La mélodie est coupée en deux ensembles bien distincts, matérialisés dans ma transcription par l'utilisation des deux portées différentes : ils diffèrent

- par l'utilisation de la voix : le bleu plus lié, le vert plus détaché
- par la hauteur : le bleu plus aigu, le vert plus grave
- par le rythme : le bleu repose sur des blanches et des valeurs égales, le vert sur des valeurs plus brèves et inégales

- par l'utilisation du temps : le bleu est étendu, le vert resserré, dans un rapport de durée de 4 à 1.

Au total, on a un contraste de phrasé (Chabot-Canet) entre de grandes phrases legato organisées en un véritable discours musical et des phrases staccato, musématiques (Middleton), qui viennent entrecouper, hacher, voire bousculer le déroulement de cette grande phrase liée.

Chacun de ces deux ensembles a une cohérence interne parfaite, le second (entouré en vert) est la réitération à l'identique d'un même élément, cependant que le premier (encadré en bleu) est une longue phrase qui pourrait tout à fait se passer de ces interruptions et constituer un tout mélodique bien formé.

L'interruption du second ensemble revêt un caractère sardonique : le rythme pointé semble culbuter, introduisant un comique de farce et refusant le caractère sérieux de la mélodie qu'il commente. Il dérange sa fluidité et l'empêche de nous happer efficacement. En cela, il peut être caractérisé de « profanateur ».

Cette dualité de la mélodie se retrouve dans le texte : l'élément legato porte des mots qui constituent une longue phrase, rédigée dans un français académique et de bon aloi ; les interruptions en revanche se structurent en une simple liste, d'une syntaxe accumulative, au degré d'organisation minimal.

Cette liste, celle d'une série de types de papiers, est le fruit d'une *inventio*, d'une virtuosité d'écriture particulière, fréquente en chanson. La difficulté technique ici réside dans le nombre de papiers différents qui sont évoqués.

Mais une difficulté poétique plus grande tient au rapport de sens souvent subtil que les noms de papiers établissent avec la phrase interrompue : ils ont, plus qu'interruption, écho, quoique profanateur, du discours « au premier degré » tenu par l'autre partie du texte. Ils en établissent un « second degré » ironique (Rudent - Lebrun).

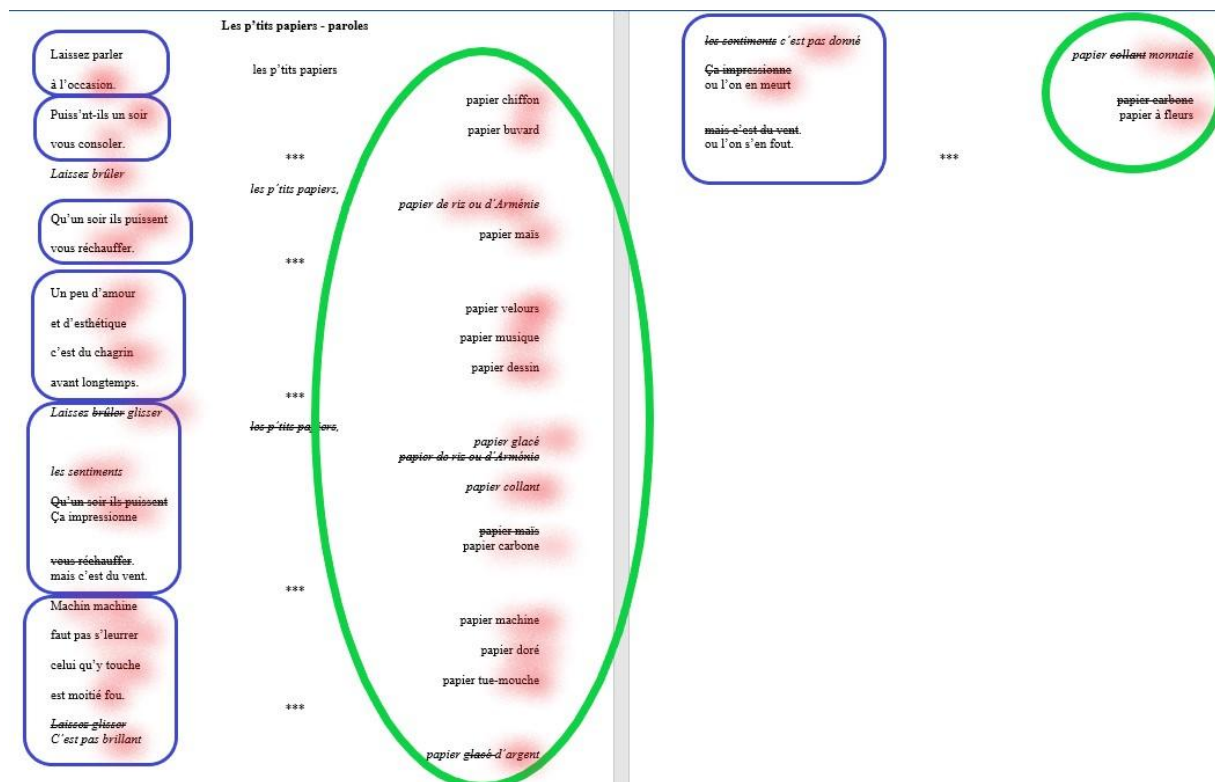


Illustration 2 : Texte des « P'tits papiers ». Visualisation des deux ensembles lexicaux contrastés et des liens établis par les rimes et les effets de sens (en rose)

Les liens entre les deux niveaux sont indiqués par des taches roses sur l'illustration 2 : ces liens, comme des ponts ou des arches, sont d'abord les rimes, qui viennent ainsi suturer, coudre point à point, un des niveaux à l'autre. Mais ce sont aussi des effets de sens, qui parfois redoublent les effets de rime : amour > papier velours, esthétique > papier musique, laissez glisser > papier glacé, les sentiments > papier collant, impressionne > papier carbone, occasion > papier chiffon (le chiffon peut évoquer un vêtement d'occasion, de seconde main). Ces effets de sens sont subtils, car ils jouent non seulement sur le double sens d'expressions françaises d'un usage répandu mais font même émerger en halo un troisième sens, à l'intersection des connotations de chaque formulation explicite. Analysons cela dans le cas du « papier carbone » : c'est un papier qui permet de dupliquer le geste de l'écriture, de l'imprimer (impression, impressionne...) sur une autre feuille placée sous la première. Ainsi, *imprimer* est une notion tierce, à la périphérie du sens psychologique du verbe « impressionner » et de l'objet technique qu'est le papier carbone. Cette notion tierce nous apprend à la fois à entendre, dans la « forte impression » du sentiment, une trace « imprimée » sur notre psychisme ; et à voir, dans l'utilisation du papier carbone, une variante du procédé infiniment plus efficace de l'« impression » par une presse d'imprimeur. Si le mot imprimer n'est pas explicite dans les paroles de la chanson, il est nécessaire de le sous-entendre pour joindre sémantiquement *papier carbone* et *impressionne*, déjà liés par leur rime...

Les jeux de mots de Gainsbourg, ici et dans de nombreuses autres chansons, ont une triple habileté : rapprocher des formulations a priori peu voisines, nous faire relire le réel familier à la lumière de ce rapprochement, et rendre le tout savoureux, exhausser le sens du texte, grâce à l'aspect surprenant des idées évoquées. C'est une virtuosité poétique qui le caractérise, de jouer ainsi sur plusieurs niveaux de compréhension du texte, au-delà de la simple métaphore bien trouvée ou du seul « double-entendre » : il crée non pas un, mais deux niveaux de compréhension, en plus de celui qui paraît évident. Ces niveaux sont textuels mais aussi mélodiques et ils sont à la fois reliés, symétriques et antagonistes les uns des autres. C'est ce que je propose de concevoir comme « écho profanateur ».

Quand Gainsbarre s'en prend à Gainsbourg

Le dispositif d'écho profanateur repéré dans « Les p'tits papiers » rappelle la dichotomie - au sens strict de ce qui est coupé en deux - de la très célèbre auto-interview diffusée à la télévision française en 1989, « Gainsbarre interviewe Gainsbourg »¹. Dans cette interview, Gainsbarre - à droite à l'image - use d'une hostilité humoristique, gouailleuse, envers le personnage « premier », celui de Gainsbourg, à gauche : il le taquine, le provoque, le raille. Et dès le début de cette interview, on trouve une allusion au reflet de Gainsbourg dans le miroir

Bon, moi c'est Gainsbarre, toi t'es Gainsbourg. Alors ? Moi j'trouve qu't'as une sale gueule...
hein ? Alors tu t'dis quoi, le matin, quand tu sors des vapes, que tu t'regardes dans la glace ?

On nous suggère ainsi de voir Gainsbarre comme le reflet moqueur de Gainsbourg dans son miroir, une transposition visuelle de cet écho profanateur présent dans les « P'tits papiers ». Le contraste s'établit entre le positionnement au premier degré (qui ose l'affect) et l'interrupteur sarcastique, chacun ayant sa cohérence, conservée au long de l'interview.

Quand on commence à réfléchir à ces effets de double antagoniste, d'*evil twin*, d'écho profanateur, de réplique sous forme d'une duplication impertinente, chez Gainsbourg, on s'aperçoit que les exemples foisonnent dans son œuvre. Afin d'éviter une approche faussée, qui verrait « des doubles partout », on peut se cantonner à quelques exemples présentant une singularité plus grande, et sont de ce fait plus probants. Ainsi, me préservant d'un biais

¹ Dans l'émission de Thierry Ardisson, *Lunettes noires pour nuits blanches*, diffusée sur Antenne 2, avril 1989 (Verlant 2000, 663-664). Gainsbarre était d'abord apparu dans « Ecce homo », enregistré en 1981 : « des vanes que je m'envoie à moi-même » (Gainsbourg dans Verlant, 2000, 559).

interprétatif, j'ai faite mienne la formule de Jean-Marc Chauvel, « le style, c'est faire souvent quelque chose de rare ».

Ford Mustang

Parmi ces « raretés fréquentes » chez Gainsbourg, la chanson « Ford Mustang » occupe une place de choix. La dualité y saute aux oreilles dès la première écoute. Deux voix se donnent la réplique, en complétant mutuellement les phrases l'une de l'autre. En même temps, pour complémentaires qu'elles sont, elles s'opposent nettement. Réparties de manière irrégulière dans le temps et dans la musique, elles s'organisent sur deux ensembles lexicaux dont chacun a sa cohérence - comme dans « Les p'tits papiers ». La voix de Gainsbourg chante tout ce qui relève d'une langue française académique et normée, tandis que la voix de femme à sonorité anglaise² se voit attribuer les anglicismes, onomatopées, noms de marques commerciales et noms propres. Cette opposition entre les deux rôles vocaux est amplifiée sur le plan sonore par le contraste entre les deux voix - voix d'homme, voix de femme -, par un contraste entre les intonations françaises de Gainsbourg et l'accent anglais de la vocaliste, enfin par les gestes vocaux : la partie chantée par Gainsbourg est fidèle aux valeurs rythmiques et aux hauteurs des notes musicales, tandis que la voix qui lui répond assouplit ces valeurs musicales dans un geste proche d'une forme de parlé-chanté.

Or ce premier contraste très perceptible est complété plus discrètement par un fourmillement d'échos aux points de vue mélodique, harmonique et formel (illustration 3).

Illustration 3 : « Ford Mustang », première phrase musicale.

Schéma récapitulatif des effets de reflets et d'échos sur les plans mélodique et harmonique (encadrés).

Indication du mouvement de demi-ton descendant dans la texture harmonique (notes en orange).

Dans ce schéma, chaque élément encadré dans une couleur se répercute dans un écho encadré dans la même couleur plus foncée. On voit que la deuxième mesure est le décalque littéral de la première, sur deux plans : mélodique, car elle est la transposition exacte, à une tierce majeure inférieure, de la première. Mais aussi harmonique, puisque la deuxième mesure est harmonisée par un accord assez original de *la b* bémol mineur et neuvième ; sa présence est due au fait que lui aussi est la transposition exacte, à la même distance de tierce majeure inférieure, de l'harmonisation de la première mesure, un accord de *do* mineur et neuvième. Les deux fragments qui constituent cette phrase mélodique sont donc dans un rapport de redite, à la transposition près vers le grave : effet d'écho, pourrait-on dire.

Dans la même chanson, la mélodie se poursuit par une oscillation mélodique, un aller et retour entre deux notes sur l'ensemble de la phrase textuelle « Mus à gauche, Tang à droite, et à gauche à droite ». Si cette « navette » (Tagg) est un figuralisme amusant pour les paroles, elles-mêmes signalant le zigzag d'une voiture conduite par un couple éméché, elle se présente de telle sorte que la deuxième mesure est le miroir de la première. Pas de duplication exacte

² Non créditée sur le disque, enregistré en Angleterre.

ici mais une symétrie (illustration 4), l'inversion des mouvements de navette. Comme un reflet - sonore - qui inverse les traits de l'objet reflété :



illustration 4 : « Ford Mustang », effet de miroir mélodique sur « Mus à gauche, Tang³ à droite »

Enfin, de manière plus discrète, on rencontre au cœur de l'harmonie une autre symétrie : les accords utilisés pour les deux premières mesures nous font entendre un *do* pour la première mesure, un *do* bémol pour la seconde, un demi-ton plus bas (illustration 3, notes écrites en orange)⁴. Or la fin de cette phrase mélodique, sous les paroles « et à gauche à droite », nous offre quant à elle un autre demi-ton, ascendant celui-là, en symétrie avec le premier : celui de cet autre accord inattendu sous « et à gauche à », un savoureux « degré napolitain » posé sur son *ré* bémol, suivi, comme de juste, de la dominante du ton, un accord de sol majeur, intégrant un *ré* bécarré, sous le dernier mot, « droite » (illustration 5, notes en orange).



illustration 5 : « Ford Mustang », texture harmonique à demi-ton ascendant sur « et à gauche à droite » (notes en orange).

Si ce reflet avec inversion du mouvement de demi-ton, de descendant à ascendant, est plus discret, il est cependant bien présent pour tout auditeur un tant soit peu habitué aux accords et aux mélodies tonales : la relative rareté des deux accords qui le rendent possible (l'accord de *la* bémol d'abord, celui de *ré* bémol ensuite) met l'oreille en alerte et attire l'attention sur eux. L'écho est bien présent dans cette chanson. S'agit-il d'un écho profanateur, qui vient « bousculer » le discours premier, comme on l'a vu pour « Les p'tits papiers » et pour Gainsbarre houspillant Gainsbourg ? Ici on perçoit à tout le moins une distance entre les deux voix alternées, même si elle ne va pas jusqu'à l'antagonisme. Celui-ci est néanmoins présent dans le zigzag de la Mustang, en butte à la présence des platanes, à sa gauche puis à sa droite. Tirant des bords comme un navire qui tangue dans la houle, la Mustang « embrasse les platanes », autrement dit, elle se fait bel et bien « bousculer ».

Redoublements immédiats de phonèmes : onomatopée, lettres, mots à syllabes redoublées

Continuons avec d'autres exemples d'échos singuliers, de figures du double et de redoublement sonore chez Gainsbourg. Voyons d'abord le redoublement immédiat de phonèmes sur des sons à valeur d'onomatopée ou encore sur des phonèmes non significatifs

³ Jeu de mot : on peut entendre « tanguer à droite », le verbe tanguer indiquant un mouvement oscillant de navire provoqué par les vagues ou par la houle.

⁴ *Do* est la fondamentale du premier accord ; *do* bémol est la tierce du second.

comme des lettres. Puis nous étudierons le redoublement de phonème à distance, c'est-à-dire tout simplement la rime.

Boum boum

Le redoublement immédiat intervient de manière remarquable dans le début de « Chez Max coiffeur pour homme » (*L'homme à tête de chou*), « Elle se penche, et voilà ses doudounes comme deux rahat-loukoums à la rose qui rebondissent sur ma nuque, boum boum ». La poitrine rebondit, c'est un écho charnel, imité sur le plan sonore par le redoublement de l'onomatopée *boum*. Cette singulière double onomatopée est aussi le lieu d'une virtuosité de rime, puisqu'elle fournit à Gainsbourg un « rebondissement » par la rime, difficile à trouver, du mot d'origine arabe *loukoum*.⁵

Lætitia : épellation

On trouve ce redoublement immédiat de phonèmes particuliers (cf. le statut linguistique spécial de l'onomatopée) dans « Elæudanla têtiteia » : l'orthographe du nom Lætitia offre à Gainsbourg, avec la redite de l'enchaînement de lettres « t-i », une occasion de mettre en musique un écho phonémique, cette fois en se servant du geste linguistique de l'épellation. Il exhause la redite « t-i » par un saut d'octave responsable du profil caractéristique de cette mélodie bien connue (illustration 6) :



illustration 6 : « Elæudanla têtiteia »

redoublement d'octave (en jaune) pour souligner le redoublement phonémique « têtitei ».

En bleu et en vert la mise en évidence d'un double-niveau mélodique, rappelant celui des « P'tits papiers ».

Le saut d'intervalle permet ici d'insister sur la redite de lettres, qu'il souligne. La mélodie qui porte l'épellation chantée montre d'autres modalités d'échos, comme la similitude des deux premiers « a », la succession de sauts de tierces dès le début, faisant de l'octave une conséquence du début par agrandissement d'intervalle, l'alternance régulière d'un élément mélodique plus grave et d'un autre plus aigu - en somme une mélodie construite en zigzag, rappelant à la fois les deux niveaux mélodiques des « P'tits papiers », et les zigzag de la « Ford Mustang ». Si l'écho ici n'est pas vraiment profanateur, on peut néanmoins percevoir une ironie implicite dans le saut d'octave quelque peu burlesque, loin de l'adoration énamourée de la jeune femme idolâtrée. Ironie encore douce, amusée, touche d'humour présente aussi dans le « boum boum » de « Chez Max ». Bien que l'écho, dans ces deux exemples, ne profane pas pleinement le sentiment, il le distancie néanmoins légèrement, et par là-même, le relativise.

Il est très possible que cette mise en musique d'une épellation de prénom soit une réminiscence - un écho - des premiers mots du *Lolita* de Nabokov⁶ :

⁵ Lui-même de la famille du verbe arabe signifiant « lécher ».

⁶ Publié en anglais en 1955, le roman est traduit en français en 1959. L'adaptation au cinéma de Stanley Kubrick date de 1962.

Lolita, lumière de ma vie, feu de mon bas-ventre. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue qui descend du palais, en trois pas, pour frapper, à trois, sur les dents. Lo. Li. Ta.
(*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta : the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.*)

Le « troisième sens », suggéré ici par Gainsbourg, via la possible allusion à Nabokov, pourrait bien être alors l'érotisme de l'articulation - de la mise en bouche - du prénom de la femme désirée.

Mots redoublés, mots sauvages : « Chez les yéyé »

Un autre exemple très intéressant de redoublement immédiat de phonème est la chanson « Chez les yéyé », dans le même album *Gainsbourg confidentiel*. Cette chanson manifeste, en premier lieu, la position de Gainsbourg à ce moment-là dans le champ de la chanson française, alors en plein bouleversement car « bousculé » lui aussi par l'avènement de la chanson yéyé. Mais elle est aussi un texte virtuose. Une virtuosité qui repose, comme dans « Les p'tits papiers », sur une mise en série lexicale. Ici, vers après vers, on trouve, au même endroit de la phrase musicale, de mots à syllabes redoublées. Ces mots ne sont pourtant pas plus fréquents en français que dans d'autres langues ; mais Gainsbourg a eu le savoir-faire étonnant de les trouver et de les insérer à l'endroit nécessaire.

Il met ainsi en relief son étrange métaphore : les yéyés sont des êtres de la jungle - autant dire des sauvages - et le narrateur, en héros sauveur de princesse, secourra sa jeune bien-aimée qui - s'en étonnera-t-on ? - s'appelle ici Lolita. Le redoublement phonémique pourrait être l'indice que le mot est « sauvage », peu élaboré, indompté même (tamtam, yéyé, grigri, coupe-coupe...)⁷ : en cela il ressemble à ce mot rudimentaire qu'est l'onomatopée (« boum boum » dans un exemple précédent). Nos différents constats analytiques invitent alors à supposer que le geste de langue redoublé de « Lolita » - ou de « teï - teï », dans l'exemple précédent - est évocateur, dans l'œuvre de Gainsbourg, d'une pulsion, elle aussi peu domestiquée : celle du désir.

Mirage romantique dans une fiole : « Initials BB »

L'autre exemple fort connu de redoublement de son non signifiant et mal dégrossi - onomatopée, lettre d'une épellation... - est « Initials BB » qui, dès son titre joue sur le redoublement de lettres-phonèmes, porteur d'un sens émotionnel fort, voire, on en a fait l'hypothèse plus haut, érotique, dans le monde poétique de Gainsbourg. On sait que la chanson est faite juste après sa rupture avec Brigitte Bardot. Or cette chanson révèle à l'analyse de nombreuses autres formes de « double ». La chanson reprend en effet le thème narratif et poétique, proprement romantique, du double du héros - son reflet, son ombre -, de la personne qu'il a aimée - fantôme, « idée fixe » - ou encore d'un souvenir d'amour malheureux qui vient hanter le narrateur ou un protagoniste. Rappelons que cet « effet retour » du souvenir d'amour malheureux a été mis deux fois en chanson par Gainsbourg, en utilisant la métaphore du boomerang⁸. Une métaphore qui, elle aussi, parle d'un retour qui heurte, d'un écho qui bouscule. Cela est évident dans « Comme un boomerang » : « Je sens des boums et des bangs / agiter mon cœur blessé. / L'amour, comme un boomerang, / me revient des jours passés / à pleurer les larmes dingues / d'un corps que je t'avais donné [...]. » Dans « Initials BB », le double est l'image de l'aimée perdue, qui apparaît dans l'« eau de Seltz » que le narrateur consomme une nuit dans un « pub anglais du cœur de Londres ». Mais « Initials BB » est aussi une musique en reflet : elle duplique en le déformant un élément

⁷ Ce qui prépare les redoublements triviaux de l'album *Vu de l'extérieur*, en 1973 (« Panpan cucul », « Titicaca », « Pamela popo »)

⁸ Dans *Anna* (dont la BO est publiée au disque en 1967), « Boomerang », chantée par Claude Brialy, évoque dès le début du texte l'amour comme reflet et inversion : « Elle est dans mes yeux, image inversée » ; puis « Je te chasse de mes pensées [...] mais [...] toujours tu me reviens comme un boomerang » [...] « s'il pouvait [...] d'un coup mortel arrêter ma vie » (https://www.youtube.com/watch?v=U_b-KKNpIXo, consulté le 25 03 2019). En 1975, Gainsbourg compose pour Dani « Comme un boomerang » (Verlant, 2000, 457)

thématique (arpège montant puis descendant aux cuivres, sur un rythme partiellement syncopé) tiré du final de la 9^e symphonie de Dvorak, dont la chanson devient ainsi comme un écho profanateur, ironisant et trivialisant cette pièce centrale des répertoires orchestraux de musique d'art. C'est aussi le texte d'« Initials BB » qui en reflète d'autres : il intègre dans cette poésie « mineure » qu'est la chanson (selon certains propos réitérés par Gainsbourg) au moins deux œuvres du canon de la poésie occidentale, « Le corbeau » de Poe et « La chanson du mal-aimé » d'Apollinaire. Du « corbeau » on retrouve la rêverie amoureuse sur une jeune femme aimée et perdue, le retour du fantôme de cette personne, qui se manifeste chez Poe par un écho (« an echo murmured back the word 'Lenore' »). Si le corbeau du poème ne dit qu'un mot (« nevermore »), c'est « as if his soul in that one word he did outpour ». Un autre mot symbolique de l'amour rompu à jamais est présent dans la chanson : c'est « Almeria », prononcé par l'image de l'aimée, qui conclut la chanson de manière énigmatique⁹. La « Chanson du mal-aimé » d'Apollinaire commence elle aussi par des visions de personnes reflétant l'être aimé par le narrateur, tout en le déformant horriblement : ce sont les apparitions profanatrices d'un « voyou qui ressemblait à / [S]on amour » dont le regard lui « fit baisser les yeux de honte » ; puis d'« Une femme lui ressemblant » qui « Sortit saoule d'une taverne / Au moment où [il] reconnu[t] / la fausseté de l'amour même ». On est d'ailleurs dans un décor proche du « pub anglais » de la « nuit » londonienne, puisqu'Apollinaire situe la scène « Un soir de demi-brume à Londres ». La chanson de Gainsbourg fait écho à cet écho... Il est possible aussi que derrière cette réminiscence d'Apollinaire se cache une allusion à Ferré, auteur en 1954 d'une adaptation sous forme d'oratorio de la « Chanson du mal-aimé », poème pour lequel il professe une admiration sans réserve. Gainsbourg se mettrait alors, dans « Initials BB » en situation de refléter ironiquement l'œuvre de son confrère, dont les conceptions poétiques revendiquent le sérieux et dont la trajectoire artistique est aussi notoire mais de nature antagoniste. On peut voir là encore un effet de symétrie profanatrice, ironisante et bousculante, d'artiste à artiste cette fois. Le réemploi, qu'il soit musical ou littéraire, devient alors une des façons de créer un ou plusieurs « double-entendre », autrement dit un ou plusieurs niveaux de compréhension pour la chanson utilisatrice, tout en profanant quelque peu les œuvres citées¹⁰.

La rime comme écho phonémique à distance

La rime est un phonème redoublé, qui jumelle la fin de deux vers. Mettant en exergue les deux mots distants qu'elle accouple par leur fin commune, insistant, dans le cadre de la chanson par la mise en son et la mise en voix de cet appariement, étayée sur une mise en musique qui joue très souvent du retour d'une même musique pour les deux mots qui riment, elle est, à bien des égards et sans jeu de mots, un écho. Elle revêt en chanson une force exceptionnelle, conférée par sa mise en son - à la différence de la rime écrite d'un poème, qui fait le plus souvent l'objet d'une lecture muette et d'une audition seulement intérieure. Pour cette raison peut-être, la rime offre fréquemment aux auditeurs de chanson un jeu sur le sens : soit la similitude phonétique et musicale propre à la rime chantée souligne la proximité de sens des deux mots rimés, soit au contraire, elle met en relief la distance sémantique qui les sépare.

Dans « Initials BB » on note une grande maîtrise de la rime, fréquente non seulement chez Gainsbourg mais chez de nombreux auteurs-compositeurs-interprètes de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Une nuit que j'étais

A me morfondre

⁹ Almeria est le nom de la ville espagnole où Bardot, partie y tourner un film, le 2 janvier 1968, mit fin à sa relation amoureuse avec Gainsbourg.

¹⁰ Les actes de plagiat de Gainsbourg, comme celui de l'album d'Olatunji, s'inscrivent dans la même logique du réemploi profanateur, manquant du respect dû aux originaux.

Dans quelque pub anglais
Du cœur de Londres
Parcourant l'amour mon-
-Stre de Pauwels
Me vint une vision
Dans l'eau de Seltz

« Morfondre » / « Londres » est une rime recherchée et originale, utilisant un verbe rare et poétique ; « Pauwels » / « Seltz » est une trouvaille reposant sur la mobilisation de mots non lexicalisés (noms propres, noms de marques commerciales...), procédé raffiné également présent chez Léo Ferré. La rime de l'intérieur du mot (« mon- » rimant avec « vision ») est une astuce particulière, qu'on trouve souvent chez Brassens. Dans ces vers courts (6 ou 4 syllabes), la technicité de la rime est exigeante : il est plus difficile de rimer toutes les 4 syllabes que toutes les 12 syllabes d'un alexandrin.

La rime comme écho profanateur : « En relisant ta lettre »

L'art de la rime chez Gainsbourg ne saurait être décrit ici avec justesse - il est à son comble dans les chansons de *L'homme à tête de chou*, comme l'exquisément scabreux « Variations sur Marilou » ou l'infiniment subtil « Marilou sous la neige ». Mon propos ici est moins général : je donnerai un exemple de chanson où la rime n'est pas seulement maîtrisée et inventive, mais encore se met au service du processus d'écho profanateur dont je me suis attachée à montrer les nombreuses facettes dans l'œuvre de Gainsbourg.

Dans « En relisant ta lettre », la rime vient ainsi intensifier la distance terrible entre les deux narrateurs de la chanson : la femme auteur d'une lettre désespérée et vindicative, après une rupture amoureuse, et l'homme - amant lassé - qui la reçoit et la lit à voix haute en commentant de manière sardonique l'orthographe de la missive : comme dans « Les p'tits papiers », c'est la rencontre alternée et conflictuelle d'un discours sentimental au premier degré et d'un commentaire décalé et ironisant. Comme dans « Les p'tits papiers » aussi, le commentaire détruit par l'ironisation la valeur du discours commenté. Comme dans « Les p'tits papiers », la rime fait un pont sonore et un pont de sens entre le texte sentimental commenté et le texte ironique du commentateur. Cependant, cette fois-ci, la relation amoureuse est explicitement trahie. « Les p'tits papiers » était ironique, « En relisant ta lettre » est cynique :

« Pour me garder »

- « Ne prend qu'un d ! »

« Tant de rancune
T'as pas de cœur
Y a pas d'erreur »

- Là, y en a une

« J'en mourrirai »

- N'est pas français

« N'comprends-tu pas ?
Ca s'ra ta faute
Ca s'ra ta faute »

- Là, y en a pas

Cette transcription montre le schéma rimique régulier mais complexe de ce texte. Les deux niveaux établis dans cette chanson entre le sentiment et sa profanation reposent une fois de plus sur la différence vocale entre eux (comme dans « Les p'tits papiers » et dans « Ford Mustang ») ; on peut aussi penser à l'ironisation du refrain de « La Marseillaise » par

l'intervention contrastante des I Three chantant « Aux armes, et caetera » en alternance avec la voix parlée de Gainsbourg récitant le texte de l'hymne national français) : ici voix chantée, liée, aérée et aiguë pour le fil plaintif de la lettre amoureuse, voix parlée, timbrée et grave, sur des interventions plus courtes, pour sa lacération sarcastique.

Conclusion

On trouve chez Gainsbourg une singulière abondance de procédés de retours sur le mode de l'écho profanateur. Cela affecte les sons musicaux (redites, symétries mélodiques et harmoniques, dialogues de voix) ; les sons verbaux (onomatopées dupliquées, travail sur la rime qui conjoint - dans « Les p'tits papiers » - ou disjoint - dans « En relisant ta lettre » - les deux instances) ; les thématiques (image, souvenir « en boomerang ») ; et les dispositifs de la narration ou de la création (imitation, ensemencement, transformation par la redite - « Aux armes etcaetera »), jusque dans le plagiat - *Gainsbourg percussions*. Cette singularité forme un élément de style qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Gainsbourg - d'autres exemples auraient pu être pris dans les années 1980.

On peut se demander si ce n'est pas une espèce de généralisation de la structuration en appels et réponses : ce procédé musical pourrait revêtir un sens esthétique particulier, dans une chanson française en état de tension vis-à-vis du rock, d'importation encore récente et fracassante. Car dans les années 1960, le *call and response* pouvait être perçu par les musiciens comme quelque chose de propre aux musiques de « l'Amérique », comme on disait alors.

On peut aussi estimer que ce style duel résonne avec les mises en scène de soi provocatrices pour lesquelles Gainsbourg est célèbre : Gainsbourg et Gainsbarre en est une forme. Une autre en est le couple du proxénète derrière la tapineuse : à plusieurs reprises en interview, Gainsbourg assimile ses chansons, ou ses interprètes féminines, voire parfois lui-même, à des prostituées, tandis que l'auteur serait le proxénète, qui ramasse l'argent gagné pour lui dans la rue.